



HAL
open science

L'esthétique du récit criminel dans la littérature francophone contemporaine : le cas du Togo

Kodzo Etonam Tsetse

► **To cite this version:**

Kodzo Etonam Tsetse. L'esthétique du récit criminel dans la littérature francophone contemporaine : le cas du Togo. Littératures. Université de Lorraine, 2022. Français. NNT : 2022LORR0152 . tel-03958050

HAL Id: tel-03958050

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03958050>

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES
UNIVERSITAIRES**

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



ÉCRITURES
EA 3943

HUMANITÉS
NOUVELLES



Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

en Langues, Littératures et Civilisations
Spécialité : Littérature générale et comparée

par **Kodzo Etonam TSETSE**

Sous la direction de Dominique RANAIVOSON

*L'esthétique du récit criminel dans la littérature
contemporaine : le cas du Togo*

Date de soutenance : 27 octobre 2022

Membres du jury :

Directrice de thèse	Mme Dominique RANAIVOSON	MCF-HDR, Université de Lorraine
Président du jury	M. Pierre HALEN	Professeur, Université de Lorraine
Rapporteur	M. Sylvère MBONDOBARI	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
Examineur	M. Kangni ALEMDJRODO	MCF, Université de Lomé (Togo)
Rapporteur	Mme Françoise NAUDILLON	Professeure, Université Concordia (Canada)

L'esthétique du récit criminel dans la littérature contemporaine : le cas du Togo

SOMMAIRE

SOMMAIRE	iii
DEDICACE	v
REMERCIEMENTS	vi
EPIGRAPHE	vii
INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE : DANS LA MATRICE DU CRIME	32
CHAPITRE 1 : UN OU DES GENRES ?	34
1.1 Le genre policier : histoire, trajectoire en Europe	34
1.2 La littérature post-traumatique : écrire après les camps	56
1.3 L'hétérogénéité du polar en Afrique à l'aune du discours postmoderne	67
1.4 « Ecrire par devoir de mémoire après le génocide des Tutsis »	92
CHAPITRE 2 : DISCOURS ET CONTRE-DISCOURS DANS LA LITTERATURE TOGOLAISE	104
2.1 La création artistique et littéraire sous contraintes	108
2.2 La mémoire de la censure.....	117
2.3 Le mal et l'horrible : moteur de la création littéraire	134
DEUXIEME PARTIE : APPROCHE NARRATOLOGIQUE ET CHRONOTOPIQUE	154
CHAPITRE 3 : ETUDE COMPARATIVE DES INSTANCES NARRATIVES	156
3.1 La figure du détective dans <i>La Légende de l'assassin</i> , <i>Lisahohe</i> , <i>Un reptile par habitant</i> et <i>Solo d'un revenant</i>	158
3.2 Dire la désertion chez Kossi Efoui et Edem Awumey	171
3.3 Le narrateur post-traumatique dans <i>Port-Mélo</i>	184
3.4 Récit de vie traumatique d'Io-Anna dans <i>Cantique de l'acacia</i>	190
3.5 Récit des crimes dans <i>Au commencement était le glaive</i>	198
CHAPITRE 4 : DIRE L'ESPACE ET LE TEMPS	202
4.1 Le temps et la rupture de la temporalité	204
4.2 Actualisation du monde brutal : <i>L'ombre des choses à venir</i> ou le temps spectral.	208
CHAPITRE 5 : LES ARCHIVES DE LA TERREUR	217
5.1 La dystopie du territoire natal	218
5.2 L'univers carcéral.....	225

5.3 Dire le carcéral pour exorciser le mal	227
5.4 La violence et le traitement des corps	235
5.5 La folie, le trauma et le trouble	245
TROISIEME PARTIE : DES TEXTES OUVERTS	255
CHAPITRE 6 : APPROCHE INTERTEXTUELLE : SUR D'AUTRES TEXTES	257
6.1 La poétique de l'intertexte : une archéologie textuelle sur les violences ?	258
6.2 Du génotexte à l'intratextualité : ressassement des traces de la souffrance	274
6.3 Les réécritures	281
CHAPITRE 7 : L'INTERMEDIALITE : DISCOURS DU CHAOS-MONDE.....	294
7.1 L'image physique : symbolique, mentale.....	298
7.2 Le reportage de guerre : Awumey, Efoui et Kodjo	306
7.3 Les interférences médiatiques	314
CHAPITRE 8 : APPROCHE SOCIOCRIQUE : SUR LE REEL, LES SOCIETES, LE POLITIQUE	321
8.1 La conscience historique	326
8.2 Le camouflage comme esthétique romanesque	340
8.3 Le roman du Togo dans la hantise du crime fondateur	348
8.4 L'impasse dans la narration chez des écrivains togolais	364
CONCLUSION GENERALE	379
BIBLIOGRAPHIE	389
ANNEXES.....	409
INDEX DES AUTEURS	416
TABLE DES MATIERES	420

DEDICACE

A la mémoire de mon feu père Komi Benoit Sédem. L'attente est certes longue mais elle n'est pas déçue.

Pour Adjovi Célestine, tendre mère,

Mes frères et sœurs,

Mes neveux et nièces,

Manu, Patience.

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de thèse, Mme Dominique Ranaivoson, pour la qualité de son encadrement. Ses remarques et observations ont nourri profondément cette recherche. Je lui rends un hommage déférent et lui exprime toute ma reconnaissance.

Je remercie les membres du jury pour leur disponibilité et leurs conseils stimulants pour parfaire cette recherche.

Je remercie également Mme Mireille Hilsum pour m'avoir tracé ce chemin de recherche avec patience.

J'aimerais remercier du fond du cœur M. Alain Goga, M. Agbessi Amewoa, M. Yves Tublu, M. Kangni Alemdjrodo, Mme Amivi Edoh-Adzalé, Mme Kafui Kpégba, M. Novinyo Tsetse, Mme Djifa Tsetse, Mme Francine Lubin-Serafrede, M. Théo Noutsougan, M. Prosper Akpémado, M. Kokou Buaka et M. Jean-Paul Sadé pour leurs soutiens multiformes.

Je m'en voudrais bien si je n'adresse pas un sincère merci à mes collègues du Musée des Beaux-Arts de Nancy et à Mme Lydie Poirat pour leur soutien sans faille.

Le plus grand merci va à mon épouse Patience et à mon fils Emmanuel pour leur présence rassurante et stimulante.

À toutes et tous qui sont résolus de me voir passer cette étape cruciale de mon parcours universitaire, je leur exprime ma profonde gratitude.

EPIGRAPHE

« La figure discursive de la rumeur produit une ambivalence contagieuse, un « chevauchement abyssal » doté à la fois d'une surabondance de sens et d'une certaine absence de sens. »

Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot/Rivages, 2019, p.352.

INTRODUCTION GENERALE

Paul Ricoeur, dans ses entretiens publiés plus tard sous le titre de *Philosophie, éthique et politique*, compare l'histoire à une intrigue du roman ou du drame. « Or, un historien choisit aussi une intrigue. Il va retenir des événements passés ce qui lui paraît important pour l'intrigue qu'il veut raconter¹ », laissait-il entendre. En empruntant à l'analogie que fait Ricoeur par rapport à l'intrigue comme l'histoire politique, nous voyons que la littérature s'est souvent nourrie de l'histoire et de la politique. De l'histoire, les récits littéraires n'ont de cesse de produire un discours parfois déconcertant qui arrive à épaissir cette histoire ou à la diluer en faisceaux historiques. Ainsi, Lucie Campos parle du « débordement » de l'imaginaire artistique par la violence historique.² » Ce phénomène littéraire tient à la production des récits socio-politiques aussi bien par des écrivains naturalistes que par ceux du roman expérimental à l'instar d'Emile Zola. De la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, les conflits sanglants, notamment celui qui a opposé la France à l'Empire prussien, d'abord, et ensuite, ceux de 1914-1918 et 1939-1945 allaient changer le rapport de l'humanité au récit événementiel. Ces contingences historiques se sont accompagnées des nouvelles modalités de l'interprétation des récits littéraires. Pour Lucie Campos,

Cela suppose d'identifier les enjeux épistémologiques de cette interaction entre fiction et réel socio-historique, et d'entreprendre une cartographie critique des notions qui émergent autour de ces choix : la *fiction* et le récit, tout d'abord ; mais aussi la *tradition*, bousculée et redéfinie par les ruptures de l'histoire ; enfin le *sujet historico-poétique*, appelé à prendre sur lui, en l'actualisant, le poids d'une conscience de l'histoire propre à la fin du XX^e siècle³.

D'ailleurs, ce « sujet historico-poétique » est un maillon essentiel dans la littérature africaine. En raison aussi de l'histoire de l'esclavage, de la colonisation et des guerres de décolonisation du continent africain, les poétiques d'Afrique se distinguent par « un sens politique de la critique littéraire⁴ ». Au sens politico-historique des œuvres littéraires d'Afrique, s'ajoute la

¹ Paul Ricoeur, *Philosophie, éthique et politique*, Paris, Seuil, 2017, p.79.

² Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p.10.

³ *Ibid.*, p.12-13.

⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, (Quadrige Manuels), 2013, p.13.

question saillante de la réception des textes. C'est donc à partir des « scénographies construites » que certains textes sont considérés comme « classiques africains ⁵ ». La problématique a été soulevée, dans les années 1950, tant par les critiques que par les écrivains à l'instar de Mongo Beti. Ainsi, pense-t-il, « il n'y a guère, à notre connaissance, d'œuvre littéraire de qualité inspirée par l'Afrique noire et écrite en langue française ⁶ ». Il reconnaît certes qu'« il y a des poètes, dont il est d'excellents [...] l'on ne peut tenir pour chef-d'œuvre [...] une œuvre que personne ne lit ni ne connaît ⁷. » Au-delà du pouvoir de la littérature qui préoccupe Mongo Beti, la question qu'il a abordée sera décisive dans la constitution des œuvres classiques. On sort de la « vision romantique de l'écrivain inspiré ⁸ » pour comprendre que

les littératures « du Sud » se sont imposées d'autres topoï : le « porte-parole des jeunes nations », le « témoin » de l'exploitation et de l'injustice, le successeur des « griots », inspiré par sa culture d'origine (toujours orale.). Ce sont là autant de scénographies construites dans un contexte de réception donné, c'est-à-dire autant de manières, pour l'écrivain et son public, de trouver un terrain d'entente, voire de communion. Terrain quelque peu mythique, dans la mesure où le mythe permet, à la fois, d'occulter un certain nombre de réalités matérielles et de baigner, ensemble, dans une imagerie consensuelle ⁹.

Pour Bernard Mouralis, « la notion de classique n'est pas une évidence, qui plus est lorsqu'elle s'applique à la littérature africaine. Le terme ne cesse de provoquer des remises en cause, participant par ailleurs d'un plus large débat concernant la réception des textes africains ¹⁰. » A cause des préjugés sur la qualité littéraire des œuvres d'Afrique, Mouralis revient sur certains critères d'un texte « classique » :

⁵ Nous nous référons aussi aux travaux de Claire Ducournau, *Fabrique des classiques africains : Ecrivains d'Afrique subsaharienne (1960-2012)*, Paris, CNRS, 2017. Selon Paul Dirx, son [Ducournau] « approche de classification se lit notamment à travers l'omniprésence de la question des rapports de force entre littératures africaines « francophones » et la littérature « française », selon un clivage qui repose sur une asymétrie plus ancienne et plus générale. La classification concerne en effet au premier chef les lieux de pouvoir, légitimés à élaborer les définitions et les hiérarchies, et à les faire « rayonner », selon une métaphore bien connue, sur les agents peu ou prou disposés à les cautionner et sur lesquels ils exercent ainsi un effet de domination. », « La classification africaine et structures antinomiques », in Tchokothe Rémi (Textes réunis), *Qui a peur de la littérature wolof ?* Metz, Etudes Littératures Africaines, 2019, p.128.

⁶ Lydie Moudileno, « Penser l'Afrique à partir de sa littérature », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2016, p.137.

⁷ *Ibid.*, p.137.

⁸ Pierre Halen, « Les littératures « du Sud » ne tombent pas des nues », in *Notre Librairie*, n°160, décembre 2005, p.16.

⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁰ Bernard Mouralis, « Qu'est-ce qu'un classique africain ? », in *Notre Librairie*, n°160, décembre 2005, p.34.

Mais, pour être « classique », un texte doit répondre encore à d'autres conditions qui renvoient aux différentes significations que le terme « classique » a pris depuis son premier emploi, que Le Robert date de 1548. Il a alors une signification générale : « qui mérite d'être imité » (Robert), mais prend très vite le sens de ; « qu'on enseigne dans les classes » (ibid.), attesté dès 1611. Si l'on retient ces deux critères principaux (existence d'une durée littéraire et rôle spécifique dans la formation scolaire), on peut légitimement conclure qu'il existe des « classiques » africains¹¹.

Qu'une œuvre soit imitable et digne d'être enseignée, cela ne suffit pas à satisfaire ceux qui ont une vision eurocentriste de la littérature. D'aucuns trouvent incongru l'emploi du terme « classique » quand il s'agit des textes africains :

C'est un crime contre l'esprit que de vouloir détrôner Balzac et Flaubert par de piètres faiseurs de livres négro-africains à seule fin d'exploiter le nationalisme, il est vrai, exacerbé des nouvelles nations nègres. [...] Classiques du Monde, *L'Enfant Noir*, *Un piège sans fin*, *Aventure ambiguë*, entre autres, jouxtant les chefs-d'œuvre immortels de Victor Hugo, de Shakespeare, de Tolstoï et de Goethe¹² ?

En fait, comme le rappelle Mouralis, la perception qu'on a sur un auteur peut changer au fil de son existence et celle de son œuvre. Mais le « classique africain » répond à des esthétiques, des formes et de l'idéologie. Ainsi, la plupart des œuvres estampillées « classiques » présentent « l'élaboration de nouvelles représentations littéraires de l'Afrique constitue un « processus de positionnement et d'émancipation face à [la] vaste bibliothèque coloniale¹³ ». Il y a aussi une idée de romantisme qui allie le sujet politique au sujet poétique. Ce qui fait que « maintes créations francophones, pas seulement poétiques, recourent à cette soudure entre une origine (postulée par des travaux historiques et ethnologiques plus ou moins scientifiques) et le devenir actuel du peuple et de la culture dont elles émanent¹⁴. » Ce détour sur les récits institutionnalisés et normés est nécessaire pour saisir les récits qui s'écartent des normes établies par les instances de légitimation.

¹¹ *Ibid.*, p.37.

¹² Propos de Paulin Joachim repris par Bernard Mouralis « Qu'est-ce qu'un classique africain ? », in *Notre Librairie*, n° 160, décembre 2005, p.35.

¹³ Lydie Moudileno, « Penser l'Afrique à partir de sa littérature », *op.cit.*, p.140.

¹⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p.125.

Le crime en tant que motif littéraire a connu sa massification dans la littérature africaine dans les années 1970. Cela participe aussi au renouvellement littéraire opéré dans le roman postcolonial africain. L'écriture de l'abject a alors pris place peu à peu dans les œuvres des auteurs les plus lus en Europe, comme Sony Labou Tansi, Yambo Ouologuem, entre autres. Le crime, la corruption, la prostitution sont des thématiques au cœur de la création romanesque. Le basculement du récit classique vers ce type de récit s'éclaire donc par le besoin du renouvellement des écritures francophones. Il s'agit également d'un renversement parodique du roman dans une époque marquée par la postmodernité. Si l'ambition de l'esthétique postmoderne est de préconiser « le déclin des grandes idéologies (des métarécits, dirait Lyotard)¹⁵ », elle cherche aussi à supprimer un écart entre la tradition moderniste de la littérature et la paralittérature. C'est la raison pour laquelle, « la littérature postmoderne s'applique à rendre légitimes, dans le cadre de l'institution, les discours exclus : ceux du roman policier, du théâtre populaire, de la bande dessinée et de la publicité¹⁶. »

Comme d'autres critiques, à l'instar de Séwanou Dabla, Désiré Nyela situe le point de rupture claire et raisonnée, voire stratégique à partir de Yambo Ouologuem :

Avec Yambo Ouologuem se manifeste donc très clairement comme une sorte de hiatus entre la raideur de la négritude comme idéologie, dont la rectitude contraignant à l'éloge de l'africanité a instauré une atmosphère de chape de plomb dans les milieux culturels africains, et les pratiques esthétiques postmodernes faisant la promotion de la dérision et l'autodérision dont la dévastation éclaire sur les aspérités d'une idéologie fortement sacralisée, érigée en dogme et instrumentalisée à des fins politiques¹⁷.

On se focalise souvent sur *Le Devoir de violence* comme l'œuvre-destin de son auteur. Cependant, ses prises de position en vue d'une nouvelle scénographie des récits des auteurs d'origine africaine sont à la mesure de ses œuvres les moins connues. On en veut pour preuve,

¹⁵ Pierre V. Zima, *Texte et société*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.30.

¹⁶ *Ibid.*, p.30.

¹⁷ Désiré Nyela, *Les littératures de la traversée*, Paris, Karthala, 2022, p.48.

*Lettre à la France nègre*¹⁸, *Les Mille et Une Bibles du sexe*¹⁹, *Les Secrets d'orchidées*²⁰ et *Les Moissons de l'amour*²¹. Yambo Ouologuem y propose certaines recettes scripturaires afin de permettre aux auteurs africains de rentabiliser leurs œuvres. Il trouve paradoxalement bénéfique de passer par la double marginalité – leur propre statut d'écrivain venu de la périphérie et le genre populaire marginal – pour s'ennoblir :

Je vous propose de vous fixer comme loi de présenter (dans vos travaux de plumassier de la paperasse) le meilleur cru du roman policier. Avec les perles de ses descriptions, de son érotisme, de son suspense, tout autant que la fine crème de ces crimes parfaits, l'anthologie de leurs recettes et la panoplie des moyens mis en œuvre pour l'épilogue : l'arrestation des coupables²².

De ce fait, il prend en compte le goût du lectorat pour le sang, le sexe et le suspense. Il apparaît qu'on a affaire plus à une vision stratégique de l'écriture qu'à celle militante qui vise à renverser l'image immaculée d'une Afrique tant magnifiée par les poètes de la Négritude.

Par ailleurs, certains auteurs togolais avaient une particularité qui n'a pas trouvé écho favorable chez les chantres de la Négritude. Il y a déjà un particularisme du récit de Félix Couchoro²³ qui tranche avec l'idéologie romantique de la Négritude.

L'Esclave dont la lecture ne lasse guère, car écrit avec beaucoup de talent, est du Bénino-Togolais Félix Couchoro. Tout le monde s'accorde à reconnaître en celui-ci l'un des pionniers de la littérature africaine. Plus précisément, lorsqu'en 1926 *L'Esclave* parut, la littérature africaine ne comptait que deux titres : *Les trois volontés de Malic* d'Amadou Mapaté Diagne (1920) et *Force-Bonté* de Bakari Diallo (1926). Ce n'est que bien plus tard, en 1935, que parut le premier roman d'Ousmane Socé, *Karim*²⁴.

De ce rôle de pionnier, Couchoro « a bien tenté une appropriation de l'histoire et une prise en charge de la langue [...] Pourtant il n'a pas réussi et cela pour plusieurs raisons, qui n'enlèvent

¹⁸ Yambo Ouologuem, *Lettre à la France nègre*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Motifs », 2003.

¹⁹ Yambo Ouologuem, *Les Mille et Une Bibles du sexe*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, coll. « Pulsations », 2015.

²⁰ Yambo Ouologuem, *Les Secrets d'orchidées*, Paris, Editions du Dauphin, coll. « Romanesque », 1968.

²¹ Yambo Ouologuem, *Les Moissons de l'amour*, Paris, Editions du Dauphin, coll. « Romanesque », 1970.

²² Désiré Nyela, *Les littératures de la traversée*, op.cit., p.51.

²³ Félix Couchoro est né en 1900 à Ouidah (Dahomey) et est mort à Lomé en 1968. Il est l'auteur d'une œuvre prodigieuse, entre autres, *Esclave* (1929), *Amour d'une féticheuse* (1941), *Drame d'amour à Anecho* (1950), *L'Héritage, cette peste* (1963).

²⁴ Adji Sardji Aritiba, « Note de lecture », in *Notre Librairie*, n°131, juillet-septembre 1997, p.76.

rien, bien au contraire, à l'intérêt de son œuvre. Il voulait faire une œuvre populaire, destinée à un large public...²⁵ » A la suite de Couchoro, l'œuvre de David Ananou²⁶ ne cesse de susciter une certaine « désaffection²⁷ » :

En effet pour les critiques, Ananou est un « traître » à la cause de la « négritude » et il serait de ceux dont Cheick Hamidou Kane dit dans *L'Aventure Ambiguë* : « Loin que les hommes résistent le temps qu'il faut à la folie de l'Occident. On les voit au contraire, trembler de convoitise, puis se métamorphoser en l'espace d'une génération, sous l'action de ce nouveau mal des ardents que l'Occident répand ». Manifestement, le roman d'Ananou participe de cette occidentalisation forcenée parce que son auteur pense que le Noir de son temps se doit d'être un métis culturel²⁸.

En raison de son parti pris pour la culture occidentale alors que l'époque était plutôt à la magnificence de l'authenticité africaine, David Ananou n'a pas non plus trouvé un écho favorable auprès du public. Ces deux auteurs annoncent par les œuvres une certaine singularité idéologique et esthétique de la jeune littérature togolaise. Et c'est ce qui a balisé la voie à l'émergence des discours à contre-courant chez des auteurs togolais.

Nous nous proposons d'étudier « l'esthétique du récit criminel dans la littérature francophone : le cas du Togo ». Ce travail n'a pas encore été fait. C'est pourquoi notre sujet met ensemble cinq auteurs d'origine togolaise. Ce qui permet de dépasser les études menées jusque-là individuellement sur les auteurs, et relier leur écriture au destin politique de leur pays natal.

Le choix du corpus obéit à trois dimensions. Nous avons pris en compte l'histoire politique du Togo d'abord, et ensuite, la temporalité du biopouvoir qu'Alain Ricard nomme les enfants de la « génération Eyadema²⁹ », et enfin, la fibre policière imbriquée dans les romans

²⁵ János Riesz et Alain Ricard, *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, African Studies Series, 1991, p.22.

²⁶ En «1955, David Ananou, instituteur de son état, signe avec *Le Fils du Fétiche*, son premier roman. L'œuvre est tout à la gloire du christianisme à travers le parcours initiatique du jeune Dansou, promis au fétiche de ses ancêtres avant sa naissance, et dont la conversion à la religion chrétienne en fin de quête traduit de façon un peu naïve l'exaltation et l'appropriation inconditionnelle des valeurs occidentales par l'auteur », Dosseh Daniel Lawson-Body, « Le roman », in *Notre Librairie*, n°131, juillet-septembre 1997, p.67.

²⁷ Koffi B. Djeguema, « Notes de lecture », in *Notre Librairie*, n°131, juillet-septembre 1997, p.71.

²⁸ *Ibid.*, p.71.

²⁹ Alain Ricard, « Génération Eyadema : littérature populaire et littérature d'élite », in *Champ littéraire togolais*, *op.cit.*, p.21.

politiques. Les récits d'Edem Awumey, Edem Kodjo, Kangni Alem, Kossi Efoui et Théo Ananissoh seront au cœur de notre travail. Pour le premier aspect, il ne s'agit pas forcément de ceux qui sont nés lors de l'avènement du régime militaire au Togo. Mais nous avons sérié les œuvres en raison des investissements esthétiques dans le champ politique togolais. Ainsi, Alem, Ananissoh et Efoui ont présenté à travers leurs œuvres la tragi-comédie de l'échiquier politique togolais des années 1990. Pour Awumey, il a été influencé en tant que cadet par le théâtre-citoyen d'Alem et d'Efoui. Donc, la ligne esthétique que suit Awumey met ses œuvres dans la même veine : biopouvoir togolais. Bien que Kodjo soit un compagnon politique du président Eyadema³⁰, et qu'il n'est pas, à proprement parler, un enfant de la « génération Eyadema », son unique roman est proche de ses cadets tant par l'esthétique du camouflage que par l'érotisation du sang. Par ailleurs, ce choix sélectif du Togo découle de notre ambition de proposer une nouvelle vision qui remet en cause certains *a priori* sur des écrivains togolais. Pour Alain Ricard, en raison des contraintes politiques, des écrivains togolais n'arrivent pas à fictionnaliser l'Histoire politique dans leurs œuvres. Même si les œuvres du corpus sont récentes, et publiées hors du territoire togolais, notre étude remontera le temps des premiers écrits d'Alem, Ananissoh et Efoui afin de montrer que des postures et stratégies littéraires y étaient déjà mises en œuvre. Le tabou de l'Histoire et les contraintes politiques ne sont donc pas un handicap à la poéticité du discours littéraire chez les écrivains togolais.

Ainsi, « l'esthétique du récit criminel dans la littérature contemporaine : le cas du Togo » permet de se pencher sur l'esthétisation du crime et de la violence chez certains auteurs togolais. Lorsqu'on met « l'esthétique » et « le récit criminel » ensemble, ce sujet peut paraître contradictoire et problématique. Et pourtant, l'enjeu esthétique de ce sujet peut trouver ses précisions théoriques chez Roland Barthes et Theodor W. Adorno. Si l'écriture est définie

³⁰ Gnassingbé Eyadema, militaire et homme politique, a dirigé le Togo de 1967 à 2005.

comme la « morale de la forme » par Roland Barthes, elle est donc en osmose entre la société et l'écrivain. Car,

placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage [...]. Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création³¹.

La perspective indiquée par Barthes montre que l'esthétisation d'un phénomène social n'est pas seulement liée à un effet de mode mais plutôt à une poétique rationnelle. C'est en cela que le mot « confrontation » a tout son sens. Aussi l'écrivain fait-il face à une contingence qui s'impose à lui. Adorno reconnaît comme Barthes que le « primat de la sphère de la production dans les œuvres d'art est celui de leur essence en tant que produit du travail social face à la contingence de leur élaboration subjective³². » Toujours est-il que « l'expérience aboutit à l'esthétique : « elle érige en cohérence et conscience ce qui se produit de façon incohérente et confuse dans les œuvres d'art, et de manière insuffisante dans l'œuvre isolée. Sous cet aspect, même une esthétique non-idéaliste traite d'« idées »³³. De Barthes à Bakhtine en passant par Adorno, le créateur est primordial. Car, « c'est la création qui inclut le créateur : celui-ci s'y retrouve, y ressent intensément son activité créatrice³⁴. » Ces points de vue permettent de tenir l'esthétique dans l'entrelacs de la « main qui fabrique » et du « regard qui contemple » l'œuvre réalisée. Au-delà de l'enjeu esthétique, le récit criminel et/ou policier a son propre enjeu. Pour Yves Reuter, « Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)³⁵. »

³¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.15-16.

³² T.W. Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1976, p.13.

³³ *Ibid.*, p.13.

³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.81

³⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017 (3 -ème édition), p.13.

Contrairement à la triangulation du genre – sang, sexe, suspense – que préconise Yambo Ouologuem dans l’optique du renouveau esthétique, la vision du récit criminel des auteurs du corpus porte avant tout sur le côté répréhensif et transgressif du crime. Une telle vision du récit ne prend pas seulement en considération le sang comme un simple motif littéraire mais plutôt comme une trace d’une injustice que l’écriture veut montrer, et peut-être, révéler l’énigme qui l’entoure. Ainsi, les œuvres de Kodjo, Efoui, Alem, Ananissoh et Awumey véhiculent certains invariants autour de l’évocation des crimes, entre autres, la parodie, la posture, le masque, la dissimulation et le camouflage. Cet état des choses interroge l’enjeu politique de leur écriture. Il est donc nécessaire d’interroger le rapport problématique qu’entretiennent ces écrivains togolais avec l’histoire politique de leur pays.

Le territoire qui allait prendre le nom du Togo est une bande côtière du Golfe de Guinée. Le 5 juillet 1884, un commissaire de l’Empire allemand, Gustav Nachtigal « signait un traité de protectorat avec les représentants du village lagunaire de Togo³⁶ ». Ce territoire est morcelé dès août 1914 quand les Allemands ont capitulé face aux forces alliées. Comme un butin de guerre, une partie est cédée aux Britanniques et une autre aux Français. De ce destin chaotique en tant que colonie, l’accession du Togo³⁷ à la souveraineté internationale est soldée par l’assassinat du premier Président, Sylvanus Olympio. Ainsi, le Togo rentre dans les annales de l’Histoire contemporaine comme un territoire ayant connu l’inauguration d’un coup d’Etat avec l’effusion du sang en Afrique noire. Depuis le 13 janvier 1963, ce coup d’Etat reste un mystère, et l’énigme qui l’entoure s’épaissit au fil des années. On imagine que « les sociétés qui cultivent le secret risquent de récolter l’ambiguïté et le mensonge³⁸ ». Le culte du secret étatique est une aubaine pour les récits en tous genres.

³⁶ János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais, op.cit.*, p.43.

³⁷ « Territoires sous tutelle onusienne, le Togo et le Cameroun sont régis par la Charte des Nations unies qui leur promet, sans fixer pour autant de délai, « la capacité à s’administrer eux-mêmes ou l’indépendance », Borrel Thomas et alii (dir.), *L’empire qui ne veut pas mourir*, Paris, Seuil, 2021, p.47.

³⁸ János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais, op.cit.*, p.39.

Dans *Le champ littéraire togolais*, Alain Ricard revient sur l'histoire littéraire du Togo à travers des analyses sur la « qualité littéraire ». Son constat est amer, et tient au fait d'un rapport problématique des auteurs à l'histoire de leur pays :

Voilà plus de trente ans qu'est née la République autonome du Togo et, hormis Couchoro, aucun romancier ne s'est imposé. Etrange absence que ne démentent pas les palinodies de certains qui passent sans transition du statut d'exilé à celui d'écrivain quasi officiel ! Il y a à cette situation des raisons qui tiennent à la nature même de l'entreprise romanesque dans sa situation historique ; l'Afrique de l'Ouest francophone, mais une Afrique de l'Ouest qui comprend aussi le Congo. Comme l'œuvre de Kundera, de Soyinka ou de Luandino Vieira nous le rappellent, l'entreprise romanesque est appropriation et prise en charge de la langue, mais aussi de l'histoire [...] Couchoro s'est bien approprié le français qu'il a su arranger à sa manière pour le plaisir de ses lecteurs, le nôtre y compris. Pourtant, il n'a pas pu dans son texte romanesque réfléchir librement sur l'histoire de son pays³⁹.

Les analyses d'Alain Ricard restent d'actualité même si le problème de qualité littéraire et/ou de la valeur esthétique ne se pose plus *stricto sensu*. Ainsi, des trois genres étudiés, à savoir le roman, la poésie et le théâtre, Ricard pense que le théâtre est plus fécond, et donc plus prometteur.

La naissance d'une presse libre, comme au plus beau temps de la République autonome, la libération de la parole publique qui a coïncidé avec la création d'une commission des droits de l'homme, tout cela est peut-être en train de créer un mouvement social. Les langues se délient ; le gouvernement encourage les Togolais, trop longtemps ankylosés, à s'exprimer. Pourtant, le mouvement lancé, il est difficile de l'arrêter. Or c'est un dramaturge, ancien stagiaire de la Troupe nationale, qui se trouve parmi les protagonistes essentiels de cette nouvelle phase de l'histoire du Togo : Kossi Efui [sic], auteur primé, étudiant contestataire, prisonnier politique torturé, puis acquitté, et dont le procès a donné lieu aux plus violentes manifestations qu'ait connues Lomé depuis l'Indépendance⁴⁰.

Mais, comme Ricard, Daniel Lawson-Body trouve que le roman doit se saisir du travail de l'écriture opéré par les jeunes dramaturges togolais. S'il ne pointe pas du doigt l'entrelacs historique que les romanciers peinent à incorporer avec doigté dans leurs œuvres, il reconnaît que les textes de théâtre sont sous la tension d'une esthétique nouvelle :

S'il n'est pas interdit de rêver sur l'avenir du roman togolais, on peut légitimement espérer, au regard des différentes innovations intervenues dans

³⁹ *Ibid.*, p.22.

⁴⁰ *Ibid.*, p.27.

notre théâtre et qui en font désormais une référence sur le plan continental, que les romanciers de demain finiront par se convaincre qu'écrire un roman aujourd'hui, ce n'est plus une affaire de bonne aventure à raconter mais que cela requiert la connaissance de codes spécifiques, la maîtrise qui en fait une œuvre d'art. Ils devront se rappeler enfin que, dans leur projet d'écriture d'un roman, ce qu'ils ont en tête est important tout autant que l'est et sûrement plus la manière dont ils l'exprimeront. Dans tout texte littéraire aujourd'hui, un mot écrit doit conditionner d'une certaine façon des enchaînements, des associations logiques ou phoniques, des rappels, des correspondances, etc. Ce mot dans tous les cas ne saurait être innocent ou inutile car en littérature chaque mot écrit est fondation, clef de voûte, architecture, et engage toute l'œuvre. C'est à ce prix et à ce prix seulement, me semble-t-il, que nous pourrions célébrer demain la maturité du roman togolais⁴¹.

Les analyses de Lawson-Body sont plus préoccupées par la profusion des codes stylistiques primaires dans les récits que par la négligence des innovations de l'écriture. Et la difficulté de la production littéraire tient aussi au rapport que les écrivains entretiennent avec la langue d'écriture.

L'écriture en langue ewe s'est imposée grâce à une politique de vulgarisation et d'évangélisation de la colonisation allemande. Comme évolution linguistique de l'ewe à côté de l'allemand s'est perpétuée comme un héritage au Ghana et au Togo. L'ewe partage à la fois avec le français et l'anglais la place des langues de communication, de la littérature et de la culture. De cet atout linguistique, naît une situation diglossique. Dans ses réflexions sur la littérature togolaise, Bernard Mouralis a mis un accent particulier sur la conscience littéraire et linguistique. Pour lui, la situation diglossique n'explique pas à elle-seule la carence littéraire au Togo. Il y a une soumission de l'écrivain togolais au pouvoir politique. En dehors de « l'idéologie de l'« authenticité culturelle », [...] traduite par un désintérêt du pouvoir à l'égard de la production littéraire aussi bien en ewe qu'en français⁴² », les écrivains sont tenus de respecter la portion congrue de l'espace public qui leur est « concédée par le pouvoir » :

Tel est le caractère paradoxal de la situation togolaise qui, à la différence de ce qu'on observe dans de nombreux pays d'Afrique, présente un champ littéraire relativement autonome, mais sans être passée par la phase préalable

⁴¹ Dosseh Daniel Lawson-Body, « Le roman », *op.cit.*, p.70.

⁴² Bernard Mouralis, « Littérature et développement au Togo : Eléments de réflexion », in *Notre Librairie*, n°131, 1997, p.62.

et probablement nécessaire d'un engagement social et politique qui se manifeste cependant dans le domaine du théâtre et de la nouvelle⁴³.

Face au pouvoir politique qui tend à faire des écrivains des porte-voix du parti unique, en rétrécissant encore plus l'espace public, l'écrivain a deux possibilités. La première est d'affronter les pesanteurs sociopolitiques afin de « ruser avec la barbarie⁴⁴ ». La seconde est de continuer dans ce que Jean-Louis Joubert nomme le « degré zéro de la poésie⁴⁵ », c'est-à-dire « l'autorité poétique se dilue ici dans une très plate phraséologie⁴⁶ ». Ainsi, l'impasse sociopolitique doit montrer l'impasse socio-poétique dans les œuvres. D'ailleurs, c'est ce que peinent à faire voir souvent les œuvres des auteurs togolais.

Aussi, les « sources instrumentales de la création » sont-elles un mur que certains auteurs de la « génération Eyadema » n'arrivent ni à percer, ni à contourner. C'est ce défi stratégique de l'écriture que vont relever Kossi Efoui et Kangni Alem. Chez Efoui, il s'agit d'une « désécriture » selon Ambroise Têko-Agbo.

Cette stratégie purge la nouvelle des lieux communs en lui rendant son expression, sa nouveauté, sa subjectivité et sa dimension esthétique, fût-elle subversive. C'est ce qui représente, pour J. Kossi Efoui, l'urgence de la libération de l'artiste et de sa création, ce qu'il souhaite vivement : « Il s'agit pour l'écrivain, de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture »⁴⁷.

Chez Alem, J.J. Séwanou Dabla retrouve une « veine historique » qui est une « des premières tendances de la dramaturgie africaine⁴⁸ » dans *La saga des rois*. On remarque que les deux marques de fabrique qu'on retrouve tant chez Efoui que chez Alem sont des leviers esthétiques qui manquent aux œuvres romanesques et poétiques prises en compte par Alain Ricard et János Riesz dans *Champ littéraire togolais*. S'il est admis par la critique qu'une génération

⁴³ Bernard Mouralis, *op.cit.*, p.63.

⁴⁴ Kossi Efoui cité par Ambroise Teko-Agbo, « Le nouveau théâtre togolais : José Kossi Efoui et Kangni Alemjrodo », *Notre Librairie*, n°131, 1997, p.147.

⁴⁵János Riesz, Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais*, *op.cit.*, p.198.

⁴⁶ *Ibid.*, p.195.

⁴⁷ Ambroise Têko-Agbo, « La nouvelle d'expression française au Togo : réécriture et évolutions récentes », in *Notre Librairie*, n°133, 1997, p.87.

⁴⁸ Jean-Jacques Séwanou Dabla, « 1985-1995 : mutations et bourgeonnements de la littérature togolaise », in *Notre Librairie*, n°133, 1997, p.111.

d'écrivains a été soumise au pouvoir politique, il apparaît que les auteurs du corpus ne font pas exception. En ce sens, ni Efoui, ni Alem, ni Ananissoh, ni Awumey, encore moins Kodjo n'ont trouvé leur chemin de traverse que par des détours esthétiques. Ils ont compris qu'il faut avoir recours aux ressorts parodiques, carnavalesques pour s'affranchir des pesanteurs sociopolitiques marquées par l'inexistence de l'espace public. Une présentation succincte des auteurs des œuvres du corpus paraît essentielle pour saisir à la fois leurs parcours singuliers et ceux de leurs œuvres.

Edem Kodjo est né au Togo en 1938, et est décédé en 2020 en France. D'abord, il a eu une carrière politique au Togo avant d'être propulsé sur la scène internationale en tant que Secrétaire Général de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA), actuelle Commission de l'Union Africaine, (UA) de 1978 à 1983. Le premier ouvrage qui le fera connaître est son essai *Et demain l'Afrique*⁴⁹. De cet essai, on retient deux lignes de fuite, la vision utopique de l'Afrique et la vision régressive, voire dystopique. C'est ce que révèle Anthony Mangeon, dans *L'Afrique au futur : Le renversement des mondes* :

Pourtant, depuis les désillusions qu'ont engendrées, dans de nombreuses nations du continent, les dérives autoritaires des régimes politiques et le dévoiement ou le détournement des politiques de développement, certains penseurs africains ont eux-mêmes critiqué l'échec de ces projections, notamment au moment du cinquantenaire des indépendances, en 2010. C'est le cas, par exemple, des économistes Edem Kodjo (...*Et demain l'Afrique*, 1985 ; *Lettre ouverte à l'Afrique cinquantenaire*, 2010) ou Axelle Kabou (*Et si l'Afrique refusait le développement ?* 1991 ; *Comment l'Afrique en est arrivée là ?* 2010)⁵⁰.

C'est la même Afrique désespérante, confrontée aux désillusions politiques et économiques qu'on retrouve dans *Au commencement était le glaive*⁵¹. Le discours prospectif et d'alerte qu'il dresse sur l'Afrique, dans ses essais, n'est que le constat des échecs des politiques à imaginer une « politique de soin » en lieu et place de ce qu'Achille Mbembe appelle la « nécro-

⁴⁹ Edem Kodjo, *Et demain l'Afrique*, Paris, Stock, 1985.

⁵⁰ Anthony Mangeon, *L'Afrique au futur : Le renversement des mondes*, Paris, Hermann, collection « Fictions pensantes », 2022, p.16.

⁵¹ Edem Kodjo, *Au commencement était le glaive*, Paris, Table Ronde, 2004.

politique⁵² ». Cette même veine est transposée dans *Au commencement était le glaive*. Ainsi, sous forme d'allégorie, l'auteur met aux prises deux ethnies ennemies qui se font perpétuellement la guerre. Le moteur de ce récit est l'éros du sang. Cette érotisation des meurtres transparaît dans le titre. Mais l'autre versant de ce titre est « au commencement était le verbe ». Depuis la publication de ce roman, il est passé inaperçu dans le champ littéraire contemporain francophone. *Au commencement était le glaive* est, dans cette logique, moins scruté par la critique si ce ne sont quelques articles à l'instar de celui d'Ataféï Pewissi paru sous le titre de « Littérature togolaise et idéologie de la différence » :

Edem Kodjo, dans *Au commencement était le glaive*, semble utiliser les noms propres qui en réalité ne sont que des messages codés. Un des personnages de cet auteur s'appelle, par exemple, Massiamé (A.C.E.L.G. 18) qui selon les natifs signifie j'avertis les gens. C'est ce personnage qu'Alaosso, un autre personnage, pense prévenir des erreurs de son engagement politique. Massiamé n'est pas candidat à la violence, peut-être, parce qu'Edem Kodjo a fait de lui un homme averti. Ce choix de nom n'est certainement pas le fruit du hasard. Ce personnage dont le nom signifie j'avertis les gens, n'attend plus d'être averti. Il connaît les déboires des violences tribales et des calculs politiques basés sur l'exclusion de l'autre. Il plaint la vie des adolescents et des femmes Bamounas qu'Alaosso risque de mettre en péril dans son amour pour la violence⁵³.

Il est patent de constater que le discours romanesque d'Edem Kodjo est codé, et tout son langage a une résonance morale. L'esprit tragique des scènes de violence participe à asseoir cette morale : la préférence aux dialogues pour éviter le bain de sang. Il est évident que l'article d'Ataféï Pewissi passe sous silence des déterminants politiques et idéologiques en rapport à la fois avec le Togo et l'Afrique. Et pourtant, il trouve que « le roman d'Edem Kodjo est une table de négociation entre les cultures (croyances ancestrales, l'Islam, et le Christianisme) et entre les personnes de toutes les régions du Togo⁵⁴ ». Les enjeux de l'écriture romanesque chez Kodjo, au lendemain de son échec électoral à la présidentielle de 2003 au Togo, méritent d'être scrutés.

⁵² Nous nous référons à un article d'Achille Mbembe, « Necropolitics » (2003) publié à Duke University où l'auteur fait asseoir son concept sur la capacité d'un Etat à décider de qui doit vivre et qui doit être tué.

⁵³ Ataféï Pewissi, « Littérature togolaise et idéologie de la différence », Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest n° 3 - 2009 pp. 47-59, <https://gerflint.fr/Base/Afriqueouest3/pewessi.pdf>, consulté le 23 août 2017.

⁵⁴ *Ibid.*, p.54.

Avec l'annonce de sa retraite politique en 2003, suivie de la publication d'*Au commencement était le glaive* dans les éditions Table Ronde en 2004, il semble que ce roman cumule ainsi avec le testamentaire sanglant qu'augure l'année de 2005 avec les violences politiques du Togo. Même si d'autres ouvrages de Kodjo sont féconds en tant que « fictions pensantes », nous prendrons en compte, dans notre étude, son œuvre estampillée « roman » afin de mettre au goût du jour les enjeux esthétique, idéologique et politique que véhicule ce récit.

Kossi Efoui est un « ovni⁵⁵ » dans la galaxie littéraire francophone. Né au Togo, il réside et écrit en France depuis 1992. Mais Efoui assure qu'il vient du pays du Golfe de Guinée, contrairement à la « géographie aérienne⁵⁶ », on peut parler plutôt d'une géographie souterraine et atlantique. Car, « ce qui va durer plus longtemps, c'est le travail de l'océan dans la terre qui trace une géographie, la géographie du golfe⁵⁷. » Est-ce possible alors de déceler clairement un discours sur le Togo alors qu'Efoui semble déterritorialiser sa poétique incessamment ? Il y a un métadiscours bien structuré autour d'une « littérature criminelle », ce qui est une résultante des grands tourments génocidaires (*Solo d'un revenant*⁵⁸) et les « événements » sans cesse évoqués dans *La Fabrique des cérémonies*⁵⁹, *L'ombre des choses à venir*⁶⁰ et *Cantique de l'acacia*⁶¹. Ainsi, « Les romans de Kossi Efoui se prêtent volontiers à une réflexion sur les thèmes couvrant les territoires de la belligérance dans ce qu'elle peut constituer d'irruption voire de disruption de l'ordinaire, c'est-à-dire du quotidien de l'existence⁶². » Désiré Nyela identifie la poétique d'Efoui à la « pédagogie de l'inquiétude⁶³ ». Efoui assume lui-même qu'il instaure une poétique de la « déploration ».

⁵⁵ « Un ovni nommé Efoui », Désiré Nyela, *Les littératures de la traversée*, Paris, Karthala, 2022, p.93.

⁵⁶ Sylvie Chalaye citée par Désiré Nyela, *ibid.*, p.94.

⁵⁷ Catherine Fruchon-Toussain, « L'écrivain togolais Kossi Efoui », <http://www.rfi.fr/emission/20171119-efoui-kossi-ecrivain-togolais-cantique-acacia>, consulté le 15 avril 2019.

⁵⁸ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.

⁵⁹ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

⁶⁰ Kossi Efoui, *L'ombre des choses à venir*, Paris, Seuil, 2011.

⁶¹ Kossi Efoui, *Cantique de l'acacia*, Paris, Seuil, 2017.

⁶² Désiré Nyela, *Les littératures de la traversée*, *op.cit.*, p.99.

⁶³ *Ibid.*, p.97.

Car, à travers ses récits, Kossi Efoui ébranle le lecteur qu'il sort du confort de sa quiétude et l'amène à explorer des territoires inconnus, les plus intimes de la nature humaine à travers des personnages mis en situation d'extrême fragilité, d'extrême vulnérabilité. L'œuvre de Kossi Efoui explore les failles les plus profondes et, à partir de tels points névralgiques, braque la mire sur ces zones d'ombre pour exposer l'humain dans toute sa vérité et toute sa complexité⁶⁴.

Pourtant, l'auteur rassure que son œuvre – théâtre, nouvelle et roman – n'est pas inscrite dans une optique d'engagement. Certes, il reconnaît que la « dimension politique se situe dans la confrontation avec d'autres discours : la parole publicitaire, médiatique⁶⁵. » Mais, confie-t-il, « j'ai appris à me méfier de l'idée d'engagement politique de l'écrivain. Ce n'est pas sur le fait de l'engagement que j'ai des doutes, mais sur l'efficacité du théâtre et de la poésie en tant qu'outils politiques⁶⁶ ». Ainsi, *Solo d'un revenant*, *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia* sont des œuvres retenues dans le cadre de notre étude. Il est vrai que ces trois derniers romans se situent dans la continuité d'une œuvre à l'intrication générique variée depuis les premières œuvres littéraires d'Efoui. Pour lui, « on n'écrit qu'une seule chose. Toute sa vie, on ne fait que tourner autour de la même idée obsessionnelle ; on est poursuivi par cette unique idée⁶⁷. » Si la part de l'allégorie et des allusions est si prégnante chez Kodjo, Efoui balise la voie herméneutique de ses œuvres au travers des masques. D'abord, l'usage des masques plastiques lui permet de faire voir des masques physiques, des gestes suspects et la violence ténue. Ensuite, l'image carnavalesque qui transparaît au travers des masques fait démasquer les masques intimes ainsi que des couches de mensonges. En ce sens, son écriture inquiète, interpelle, et instaure des questionnements angoissants sur les fausses justifications des crimes.

Kangni Alem fait partie de ceux qu'on nomme les « tractographes » togolais. Né au Togo en 1966, il a passé une partie de sa vie en France avant de regagner Lomé, sa ville d'enfance. Il forme un duo littéraire et artistique avec Efoui, dans la lignée du dramaturge

⁶⁴ *Ibid.*, p.97.

⁶⁵ « Kossi Efoui : enfermement et liberté, ou l'écriture de la distance », propos recueillis par Marie-Noëlle Vibert, in *Notre Librairie*, n°133, 1997, p.153.

⁶⁶ *Ibid.*, p.153.

⁶⁷ *Ibid.*, p.152.

Senouvo Agbota Zinsou. Ils ont ainsi bousculé les codes du théâtre aussi bien dans « le langage que dans la forme⁶⁸ ». *Chemins de croix*⁶⁹ et *La Saga des rois*⁷⁰ sont les pièces maîtresses de toute sa poétique littéraire. Le ton est donné par un protagoniste de *Chemins de croix* : « La vie dans cet empire se tisse avec du sang. Nous vivons nos vies au bord de la putréfaction. Oui, au bord de l'enlissement. Je souhaite l'Empire plus humain⁷¹. » D'une écriture transgénérique, ses multiples talents (nouvelliste, dramaturge et romancier) lui servent à façonner ses romans. *Cola cola Jazz*⁷² et *La Légende de l'assassin*⁷³ sont deux romans qui rentrent dans le corpus de notre étude. Il est vrai que *La Légende de l'assassin* et *Cola cola Jazz* répondent, à bien des égards, au roman policier : le crime, l'enquête et le suspense. Les enquêtes et les quêtes servent à reconstruire une mémoire criminelle. Il devient intéressant lorsque Kangni Alem ressasse l'intertexte criminel dans ses récits. L'aspect carnavalesque de son écriture renvoie souvent des lecteurs aux romanciers sud-américains. Et pourtant, Alem pratique comme Efoui une écriture allégorique sur l'histoire politique de son pays d'origine, le Togo. La tragi-comédie de la démocratie togolaise revient sans cesse dans *La Légende de l'assassin* et *Cola cola Jazz*. Déjà dans *Nuit de cristal*, Alem faisait apparaître l'esprit du « théâtre-citoyen », ce qui est de mise également dans *La Légende de l'assassin*.

Que *Nuit de cristal* soit le paradigme de ce théâtre-citoyen n'a plus à être démontré. L'auteur ne dédicace-t-il pas son œuvre à Tavio Amorin, un des acteurs de ce qu'il est convenu d'appeler la transition démocratique, lâchement assassiné par la soldatesque du général président, avant de lui emprunter son patronyme pour le personnage de Niroma, anagramme d'Amorin ? On voit ainsi, à travers ce fait, comment la fiction se nourrit de la réalité et la re-dramatise, au sens théâtral du terme⁷⁴.

⁶⁸ Ambroise Têko-Agbo, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo », in *Notre Librairie*, n°133, 1997, p.144.

⁶⁹ Kangni Alem, *Chemins de croix*, Lomé, NEA-Togo, 1991.

⁷⁰ Kangni Alem, *La Saga des rois*, Lomé, NEA-Togo, 1992.

⁷¹ Kangni Alem, *Chemins de croix*, *op.cit.*, p.19.

⁷² Kangni Alem, *Cola cola Jazz*, Paris, Drapper, 2002.

⁷³ Kangni Alem, *La Légende de l'assassin*, Paris, J-C Lattès, 2015.

⁷⁴ Ambroise Têko-Agbo, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo », *op.cit.*, p.146.

Kangni Alem, à l'instar de Kossi Efoui, expérimente une écriture interstitielle. Si Efoui fait voir clairement sa poétique de la déploration liée aux logiques déshumanisantes des sociétés ultracontemporaines dont celle de son pays du golfe de Guinée, Alem, de son côté, passe par des faits divers, notamment, dans *La Légende de l'assassin* et *Cola cola Jazz*, pour dire la tragédie du TiBrava. Certes un territoire imaginaire aux contours flous mais qui ressemble à son pays natal, le Togo.

Théo Ananissoh est né en 1962 en Centrafrique, il débute ses études supérieures au Togo avant de les poursuivre en France, et s'installe en Allemagne où il vit et écrit. A travers la profusion de sa production romanesque, Ananissoh scrute inlassablement une idée de « communauté politique⁷⁵ ». Plus que ses fictions policières inabouties, son appropriation du genre intrigue et interroge. Cette veine policière est déjà annoncée dans son recueil de nouvelles, *Yeux ouverts*⁷⁶. Car,

« Retour au pays » constitue en quelque sorte l'épilogue des trois textes qui l'ont précédé. C'est le seul récit qui se déroule au Togo. Rentré au Pays après six années d'absence, Mathieu Lawson s'étonne qu'on exige de mettre sur sa fiche de débarquement le nom de la rue de son domicile alors que la rue n'a pas de nom, comme la plupart des rues de Lomé⁷⁷.

Le thème du retour au pays devient un invariant qu'on retrouve chez Théo Ananissoh, notamment, dans *Lisahohé*. Le principal protagoniste du récit, de son retour au pays de son enfance, s'est heurté à un interrogatoire policier aux fins d'avoir une fiche d'informations sur lui. Cette procédure presque banale qui devrait le rassurer, l'intrigue plutôt, et lui ouvre les yeux sur le caractère policier de l'Etat. Comme *Lisahohé*⁷⁸, *Un reptile par habitant*⁷⁹ expérimente le crime comme motif littéraire. La question préoccupante de ces récits est la responsabilité d'un individu face à l'injustice qui mine la société. Ainsi, les personnages Zupitzer (*Un reptile par*

⁷⁵ Théo Ananissoh, *Le Serpent d'enfer – Le roman africain et l'idée de la communauté politique – l'exemple de Sony Labou Tansi*, (essai), Lomé, Éditions Haho, 1997.

⁷⁶ Théo Ananissoh, *Yeux ouverts*, Lomé, Éditions Haho, 1994.

⁷⁷ Togoata Apedo-Amah fait ici la recension sur *Yeux ouverts*, un recueil de nouvelles, publié aux Éditions Haho, Lomé, 1994, in *Notre Librairie*, n° 131, juillet-septembre 1997, p.116.

⁷⁸ Théo Ananissoh, *Lisahohé*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2005.

⁷⁹ Théo Ananissoh, *Un reptile par habitant*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2007.

habitant) et Georges (*Lisahohé*) ont entrepris de tuer les traîtres et corrompus. Cette responsabilité passe par l'usage de la violence, d'où la question implicite de sa légitimité mais Zupitzer qualifie lui-même son acte de « légitime défense ». Ce personnage se considère comme le justicier pour un peuple meurtri par les infamies et la corruption. Au-delà de la mort du corps physique de la victime, la symbolique de l'assassinat peut signifier la tentative d'éradication de la corruption du monde politique. Dans ces deux romans, la vengeance tend à prendre une valeur positive. Au demeurant, la prégnance du crime dans ces récits est révélatrice certes des tares de la société postcoloniale mais elle permet à Théo Ananissoh d'esthétiser l'abject et la violence ou semble les sublimer. *Lisahohé* et *Un reptile par habitant* sont les deux récits de Théo Ananissoh qui rentrent dans le cadre de notre étude. De prime abord, ce choix obéit au fait que le second est la suite logique du premier. Ensuite, on remarque qu'au travers de ces récits, Théo Ananissoh ne fait pas seulement voir les impasses dans lesquelles s'est embourbée la « communauté politique » mais aussi la mise en valeur des figures de justicier dans la société postcoloniale. Enfin, il apparaît qu'il a un arrière-plan stratégique des récits de Théo Ananissoh qui s'obstine à « déplorer » le corps douloureux de son pays d'origine, le Togo.

Né en 1975 à Lomé, Edem Awumey a débuté une partie de ses études supérieures au Togo avant de les poursuivre en France où il sort nanti d'un doctorat en littérature. Il vit et écrit au Québec depuis 2005. Dans une mise en exergue sur son quatrième roman *Explication de la nuit*, on peut lire :

« Toute ressemblance entre fiction et une quelconque réalité serait bien intéressante ... et triste », est-il écrit en page de garde d'*Explication de la nuit*, quatrième roman d'Edem Awumey, né en Afrique, au Togo, et vivant désormais à Gatineau, au Québec. Exactement comme le héros de son roman, où la dictature, la torture, la trahison se mêlent à la littérature, l'amour, la lumière⁸⁰.

⁸⁰ Marie-Christine Blais, « Edem Awumey : écrire pour pouvoir mourir », [Edem Awumey: écrire pour pouvoir mourir | La Presse](#), consulté le 14 mars 2022.

Certes, les mots de cette mise en exergue ne peuvent pas traduire *in extenso* la vie de l'auteur et le caryotype de ses œuvres. Ils ne laissent pas entrevoir seulement l'obsession auto-figurative de l'écrivain en héros mais plutôt en un héraut qui crie la détresse des peuples dans un biopouvoir obscur et criminel. Ainsi, les récits d'Awumey tout comme ceux de Kodjo, d'Efoui, d'Alem et d'Ananissoh mettent un accent particulier sur la responsabilité d'un individu face à la brutalité des régimes oppressifs. A cela, s'ajoute le sort du corps douloureux du territoire natal. Dans cette logique, l'écrivain semble apporter un soin poétique, ce qui est, en réalité, un soin politique au sens d'Aristote :

A Lomé, dans les années 90, j'ai assisté à l'émergence d'une génération des dramaturges qui ne parlait plus du colonialisme, mais plutôt du climat totalitaire qui régnait, on croyait vivre une révolution. Ces dramaturges montraient des pièces très iconoclastes, à nos yeux : les comédiens jouaient habillés de treillis – c'était incroyable, pour nous, voir ces faux soldats qui jouaient des textes nourris du théâtre absurde, Beckett, Ionesco, etc., tout ça pour emmerder le pouvoir⁸¹.

En effet, Edem Awumey rejoue au travers de ses œuvres les mises en scène des pièces « iconoclastes » de son Togo natal. Dans *Port-Mélo*⁸² et *Les Pieds sales*⁸³, Awumey met en scène une police-milice répressive. Dans le premier, le principal protagoniste du récit tient dans son carnet le compte des disparus du port. C'est la raison pour laquelle il est poursuivi par la police en vue de la saisie du carnet et son élimination physique. Comme l'indique le titre, *Port-Mélo*, (anagramme de « Port de Lomé »), le récit se situe au Togo des années 1990. *Les Pieds sales*, son second roman, met en scène le destin d'Askia, sujet de la quête, qui était membre d'une cellule criminelle à la solde d'un régime oppressif. C'est en terre parisienne, au cours d'une mission, qu'il a passé la ligne en se réfugiant chez un de ses anciens amis de l'Université du Golfe. Il trouvera la mort sous les coups de barre de fer des skinheads parisiens. Le choix de ces deux romans permettra de voir les nouvelles modalités de perception d'un genre

⁸¹ Edem Awumey cité par Marie-Christine Blais, [Edem Awumey: écrire pour pouvoir mourir | La Presse](#), consulté le 14 mars 2022.

⁸² Edem Awumey, *Port-Mélo*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006.

⁸³ Edem Awumey, *Les Pieds sales*, Paris, Seuil, 2009.

romanesque qui ruse avec la « littérature criminelle ». Au-delà du ressort historique qui est inscrit au cœur de ces récits, Awumey semble poser les mêmes questionnements qu’Efovi sur l’avènement d’un homme nouveau confronté à un monde construit sur les logiques totalitaires et déshumanisantes.

Avant d’analyser les liens de ces œuvres avec la société dont ils rendent compte, nous réfléchirons aux situations antérieures où la violence socio-politique a nourri une production littéraire spécifique. Les cas de la Shoah en Europe et le génocide au Rwanda nous permettront d’observer les conditions très spécifiques de l’émergence de formes littéraires nouvelles. D’ailleurs, on remarque que ce va-et-vient entre plusieurs typologies du récit nécessite une articulation précise. Comme nous l’avions précisé plus haut, il s’opère un renversement parodique du roman classique en des récits aux contours imprécis. Une telle perspective ne peut que mettre, au goût du jour, les différentes modalités des transformations génériques qui n’obéissent pas seulement à ce qui est convenu d’appeler l’esthétique postmoderne. Ainsi,

Pour les auteurs postmodernes, il s’agit de rompre avec une tradition moderniste qui tenait à l’écart la littérature sanctionnée par une esthétique autonomiste institutionnalisée d’une littérature populaire de plus en plus commercialisée. Cherchant à supprimer cet écart, la littérature postmoderne s’applique à rendre légitimes, dans le cadre de l’institution, les discours exclus : ceux du roman policier, du théâtre populaire, de la bande dessinée et de la publicité⁸⁴.

Pour le roman occidental, Umberto Eco et Patrick Modiano expérimentent des récits aux contours instables. Si le premier soumet son écriture romanesque à la scénographie du récit policier, le second se met comme un arpenteur et un déchiffreur d’énigmes sur les rafles et l’extermination des Juifs.

Et ensuite, nous allons articuler notre analyse des œuvres du corpus à partir du territoire des auteurs. Ainsi, notre étude propose une articulation entre la perspective européenne (la Shoah et le genre policier) et une perspective africaine « écrire par devoir de mémoire » et les

⁸⁴ Pierre V. Zima, *Texte et société*, Paris, L’Harmattan, 2011, p.30.

romans policiers et politiques. Il y a donc une appropriation non seulement du roman postmoderne occidental mais aussi et surtout une forme générique parodique. Cette parodie du genre policier sert à questionner à fois la pertinence des faits littéraires et la fidélité au genre policier occidental. Ces faits littéraires sont un reflet sociologique. A propos du roman policier, Pius Ngandu Nkashama trouve que « des systèmes tyranniques ne peuvent en aucun cas donner lieu à un roman policier, car la loi n’y est pas une norme, mais une illusion⁸⁵ ». Ce qui montre qu’il ne suffit pas d’avoir l’axe trinitaire – victime, coupable, enquête – pour conclure à la pertinence du roman policier. De la double perspective européenne et africaine, la problématique recouvre l’hybridité du genre romanesque. Il y a donc une réflexion sur la double éthique poétique/politique dans l’esthétisation du crime.

Kossi Efoui, Edem Awumey, Kangni Alem, Théo Ananissoh et Edem Kodjo écrivent sur la soumission de la figure de l’intellectuel ou de l’écrivain au pouvoir politique. Les logiques mises en place pour contrôler son esprit sont sous-jacentes aux énigmes politiques. La première consiste à empêcher toute manifestation de vérité. A cette vérité énigmatique, l’écrivain doit payer le prix de sa liberté. Ces questions que posent les récits sont accompagnées des stratégies pour arriver à dire la détresse du peuple martyr.

En raison de la nature diffuse et polymorphe des récits du corpus, notre première hypothèse peut être articulée comme suit : les auteurs rusent avec des genres aux contours imprécis – genre policier et les récits de l’après. C’est alors qu’on pourrait les lire à partir de l’esthétique postmoderne ou tout simplement par le fait qu’ils pratiquent une écriture réflexive sur la parodie du roman policier. Le second aspect concerne l’usage du métadiscours et des stratégies narratives dans le corpus. Cette forme de l’écriture met les artistes et les figures

⁸⁵ Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Université de Lorraine, Centre de recherches « Écritures », Collection « Littératures des mondes contemporains », Série Afriques, n°8, 2015, p.33-34.

d'écrivains face à la censure. Compte tenu de cet aspect, le discours littéraire prend une tournure politique chez les auteurs togolais en raison de la criminalisation du travail littéraire.

La troisième hypothèse est liée à la précédente, et considère la violence comme fait littéraire.

Cela est lié au fait que l'écrivain utilise le discours littéraire et poétique pour dire la violence.

La « référence poétique » est définie par le philosophe comme la capacité du discours à se libérer de « la référence latérale ». La métaphore peut alors être considérée comme le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité⁸⁶.

Le récit tente non pas de la représenter mais plutôt de documenter sa commission, et dire les tenants et les aboutissants. Dans cette logique, la figure du détective prend une dimension d'auteur, et peut rentrer dans la dissidence ou désertier les rangs des sbires de la dictature quand celle-ci le prend en otage ou veut l'utiliser pour s'enraciner. La quatrième hypothèse tourne autour du fait que les œuvres se renvoient des motifs avec des mises en scène des processus d'engendrement des récits, des imageries et des codes symboliques dans un ressassement de la souffrance humaine et l'aventure politique et littéraire des auteurs. La dernière hypothèse met les auteurs en confrontation avec à la fois leur pays natal et l'histoire de leur écriture. Ils ont rusé avec le genre littéraire pour renvoyer le lectorat sur des pistes probables. Mais, en réalité, l'histoire qu'ils ne cessent de réécrire est celle de leur pays natal. Le Togo est perçu comme corps douloureux auquel les écrivains apportent avant tout un soin poétique. Une telle écriture déborde et se sature par son éternel ressassement. En cela, le Togo symbolise la source intarissable de leur fiction, et en même temps, l'élément paralysant de leur écriture. En effet, les cinq auteurs sont tous des détectives-arpenteurs des rues du Togo pour faire l'archéologie des crimes. Ce qui montre que la poétique du corpus se situe à la fois sur l'axe référentiel et sur l'axe métaphorique. C'est une hantise du crime fondateur, une sorte de « roman historique du Togo » qui prend en tenaille les œuvres du corpus.

⁸⁶ Gabrielle Napoli, *La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable*, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2010, p.230.

Ainsi, les questions théoriques sur la littérature policière feront appel à Yves Reuter et Umberto Eco. Pour le premier, le genre policier est une forme statique dont la reproduction en fait un objet de la pop culture. Cette vision profonde que porte ce genre éclaire les motivations de son incorporation dans la scénographie du roman par des auteurs venus de la périphérie de la Francophonie. Umberto Eco, dans *Confessions d'un jeune romancier*, réitère la porosité du genre policier au travers de la remarque qu'on lui a faite sur son roman *Le Nom de la rose* : « Votre livre semble conçu expressément pour qu'on en tire un scénario, car les dialogues ont exactement la bonne longueur⁸⁷. » Aussi, l'instabilité du genre requiert-elle une saisie raisonnée, claire, et nuancée lorsque les récits du mouvement « écrire après le génocide au Rwanda » sont étudiés comme des récits policiers. Est-ce une stratégie pour contourner les controverses sur la littérature post-traumatique ? Alors qu'il y a un pacte tacite qui s'établit entre le lectorat et les auteurs comme Boubacar Boris Diop, dans *Murambi, le livre des ossements*⁸⁸, Tierno Monénembo, dans *L'Aîné des orphelins*⁸⁹. Malgré ce brouillage des frontières du genre, nous ferons appel, de prime abord, aux travaux théoriques consacrés à littérature post-Shoah. Et ensuite, nous reviendrons sur les controverses sur les abus de la mémoire traumatique. Ainsi, Maurice Blanchot pense, à la suite d'Adorno, pour qui, « écrire un poème après Auschwitz est barbare⁹⁰ » que l'écriture en situation du désastre est un acte complexe :

La pensée du désastre, si elle n'éteint pas la pensée, nous rend insouciant à l'égard des suites que peut avoir pour notre vie cette pensée même, elle écarte toute idée d'échec et de réussite, elle remplace le silence ordinaire, celui auquel manque la parole, par un silence à part, à l'écart, où c'est l'autre qui s'annonce en se taisant⁹¹.

⁸⁷ Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2011, p.21.

⁸⁸ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

⁸⁹ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

⁹⁰ Garscha Karsten et al (dir.), *Ecrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p.10.

⁹¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p.27.

Ce qui sous-tend que le « trauma » prend le pas sur la littérarité que doit viser une œuvre littéraire. Mais Paul Ricoeur pointe du doigt des contorsions qu'on peut faire subir à des événements historiques traumatisants, une sorte de manipulation de la mémoire :

Je n'insisterai pas sur un autre aspect du problème, à savoir la prétention de nos contemporains à s'installer dans la posture de la victime, dans le statut de la victime : « Avoir été victime vous donne le droit de vous plaindre, de protester, et de réclamer » (*op.cit.*, p.56). Cette posture engendre un privilège exorbitant, qui met le reste du monde en position de débiteur de créances⁹².

C'est dire que le « devoir de mémoire s'avère particulièrement lourd d'équivoque. L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la mémoire à court-circuiter le travail de l'histoire⁹³. » C'est une mise en garde contre ce que Ricoeur appelle un « éloge inconditionnel de la mémoire⁹⁴ ». Gérard Genette, dans *Figures V* revient sur la « parodie du sacrilège ». Peut-on alors rire de tout ? Lorsqu'on sait que « l'appréciation comique est donc esthétique au sens kantien, c'est à dire subjective en son principe...⁹⁵ ». En dehors des difficultés de la construction des poétiques à partir des événements estampillés « crimes contre l'humanité », il y a aussi des questions d'ordre herméneutique que notre étude prendra en compte. C'est à ce prix que nous pourrons dégager les interstices sociohistoriques dans lesquels semblent s'inscrire les œuvres du corpus.

Du chemin méthodologique balisé par les théories littéraires sur les récits policiers et les « récits de l'après », il reste à circonscrire le corpus à l'aune de la dualité discours et contre-discours. Etant donné que le régime politique togolais est autoritaire, certains auteurs ont développé des « stratégies » littéraires afin d'échapper à la censure. Comme nous l'avions remarqué plus haut, Kossi Efoui et Kangni Alem ont été des pionniers du théâtre-citoyen dont l'objectif était de briser le diktat de la pensée unique. Leurs œuvres que nous étudierons, dans

⁹² Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p.104.

⁹³ *Ibid.*, p.106.

⁹⁴ Citation de Tzvetan Todorov, (*Les Abus de la mémoire*, Paris, Éditions Arléa-Le Seuil, 1995, p.13) reprise par Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.104.

⁹⁵ Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p.148.

notre thèse, n'ont jamais cessé de porter les mêmes éthos, stratégies et postures. Philippe Forest⁹⁶, dans *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, revient sur les connivences entre certains écrivains et la politique culturelle de Mao. Cette doctrine de Mao a eu des échos favorables dans les officines du Parti-Etat, le RPT – Rassemblement du Peuple Togolais –. L'écrivain ou l'artiste est invité à suivre la voie tracée par le politique. Tout acte contraire est vu et considéré comme subversif et dissident. Les contours de la censure sont souvent nébuleux. Ainsi, il nous semble utile de nous référer à *Censure et critique*⁹⁷. C'est toute une grammaire censoriale qui se déclinera sur le temps long avec des origines diverses : religieuse, idéologique et politique. Devant le mal qui s'abat sur l'individu, la loi du silence est de règle : « Ce n'est pas toi qui parleras ; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence⁹⁸ » écrivait Maurice Blanchot. Et sur ce point, les études de Georges Bataille, dans *La littérature et le mal*⁹⁹ et de Paul Ricoeur seront convoquées pour saisir les implications philosophiques du mal dans la littérature togolaise.

Deux figures d'autorité seront la base de notre étude du corpus au travers des approches narratologiques : Gérard Genette et Paul Ricoeur. Même s'il est enrichissant de nous affranchir, par moment, des outils d'analyse presque automatiques du récit policier et apparenté, les récits du corpus obéissent à certaines lois narratives et/ou discursives. C'est à ce titre que nous mobiliserons deux textes clés de *Figures III* de Gérard Genette : « *Poétique et histoire* » et au « *Discours du récit* ». Si ces outils permettent de saisir le type de narrateur qui se construit dans certaines œuvres du corpus, ils interrogent aussi certaines modalités du récit à travers le « détective-narrateur », le « récit de désertion » ou encore le « récit post-traumatique ». Ces récits font voir la rupture temporelle. Donc, la disjonction du temps et de l'espace trouvera ses mobiles historiques et philosophiques dans les travaux de Paul Ricoeur, notamment *Temps et*

⁹⁶ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, 1995.

⁹⁷ Laurence Macé et al (dir.), *Censure et critique*⁹⁷, Paris, Classiques Garnier, 2015.

⁹⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p.12.

⁹⁹ Georges Bataille, *Littérature et le mal*, Paris, 1957.

récit (I, II, III) et *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Entre les travaux de Gérard Genette et de Mikhaïl Bakhtine, Ricoeur trouve une voie médiane. En ce sens, il précise une herméneutique qui permet d'aborder les récits par-delà le « chronotope¹⁰⁰ » bakhtinien. Aussi, propose-t-il un archétype du temps qui sied au temps troublé ou apocalyptique qui semble travailler fortement les récits du corpus :

Il n'est pas, en effet, déplacé de rapprocher de la *péripétéia* aristotélicienne les tourments des Derniers Temps du côté de l'Apocalypse [...] L'Apocalypse, dès lors, déplace les ressources de son imagerie sur les Derniers Temps – temps de Terreur, de Décadence et de Rénovation – pour devenir un mythe de la Crise¹⁰¹.

Tout en permettant de faire voir les structures saillantes des récits, les outils de Genette et de Ricoeur isoleront une unité thématique marquée.

En ce qui concerne l'étude des intertextes, nous préconiserons le concept de l'intertextualité développé par Pierre Zima et Umberto Eco. Si les deux sémioticiens reconnaissent les jalons posés aussi bien par Bakhtine que par Kristeva et Genette, ils proposent des analyses qui sont en phase avec la dualité fiction/société, mais aussi avec le capital cognitif du lectorat. La méthode de Zima permettra de soumettre les œuvres du corpus à des relations entre « sociolectes, discours et intertextualité ». D'ailleurs, ces outils théoriques font émerger les interactions et les engendremens permanents à partir des œuvres.

Phénomène transtextuel saisi par Genette, l'usage romanesque des images physiques – photo, vidéo, musique, entre autres –, dans les récits, a pris de plus en plus d'ampleur. Avec un effet concomitant de la postmodernité, l'intermédialité continue de reconfigurer les récits. Certes, il s'agit d'une iconographie en œuvre qui est parfois à la croisée du texte et des images. Nous aborderons ce fait littéraire en nous inspirant des travaux de Roland Barthes, Bernard Vouilloux et Jean Burgos. Tout en recourant à d'autres savoirs sur des images historiques,

¹⁰⁰ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁰¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984 (Tome II), p.47.

religieuses et des codes initiatiques, la structure de l'image telle qu'élaborée par Vouilloux mettra au goût du jour une saisie d'un fait littéraire complexe.

En raison de la bifurcation de notre sujet vers une étude de cas qu'est la confrontation des auteurs avec l'histoire politique du Togo, nous ferons intervenir le trauma historique. En cela, Paul Ricoeur contourne l'impasse herméneutique et la dichotomie « fait et fiction » dans les études littéraires pour instituer la « conscience historique¹⁰² ». L'Histoire est déjà au cœur des travaux de Walter Benjamin. En réaction aux fascismes dans l'art que Benjamin préconise une politisation de l'art. Il est souvent reproché à Benjamin la politisation de la littérature, alors que Catherine Géry trouve que c'est un fait ontologique de l'esthétique :

Mais chez Benjamin comme chez Lukács, le lien de l'esthétique et du politique ne procède pas uniquement du marxisme. Il s'agit en fait d'un questionnement d'ordre essentiellement ontologique qui dépasse largement ce dernier, et dont l'esthétique est l'instrument critique ou l'instance médiatrice. La trilogie ontologie – esthétique – politique fait que l'œuvre d'art, et donc la littérature, devient fabrication et avènement de la vérité « historique¹⁰³ ».

C'est le principe même d'une écriture qui s'interroge sur l'histoire politique qu'on retrouve dans les œuvres du corpus. L'impasse qui guette une telle esthétique est de créer une crise de la narration, ce qui est, en réalité, la conséquence d'une crise profonde historique et politique.

Reprenant Roland Barthes, Françoise Lavocat pense que

Le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, imaginaire, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) « remplit » le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique)¹⁰⁴

Les œuvres du corpus font ressentir un parti pris politique pour remettre en cause toutes les logiques de contraintes à l'encontre des figures d'écrivain et des artisans des œuvres de l'esprit.

La recherche sera organisée en trois grandes parties. La première partie reviendra sur les questions théoriques sur la diversité générique et/ou l'hybridité générique de tous les récits

¹⁰² Paul Ricoeur définit la « conscience historique » dans *Temps et récit*, (tome III).

¹⁰³ Catherine Géry, « Lukács et Benjamin. Pour une théorie de la littérature », *Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, p.63.

¹⁰⁴ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p.63.

qu'on pourrait circonscrire dans la matrice du crime. A cet égard, une étude descriptive sera consacrée à l'histoire et à la trajectoire du récit policier en Europe, en Afrique et d'ailleurs. Ce premier chapitre vise à clarifier le positionnement esthétique des récits policiers et apparentés. Si l'étude des récits des aires culturelles occidentales éclairent d'un jour nouveau l'enjeu de la production du récit criminel, ceux des aires culturelles d'Afrique subsaharienne reposent sur leur propre réflexivité et leur autoreprésentation. C'est pourquoi nous lèverons avant tout des équivoques sur la parodie du genre qu'on observe dans la littérature francophone en lien avec la vision des récits postmodernes. Aussi nous apparaîtra-t-il nécessaire de trouver un continuum entre la littérature post-Shoah et les œuvres du mouvement « écrire par devoir de mémoire ». Ce détour descriptif permet de préciser le sujet à partir du discours et contre-discours dans la littérature togolaise. Les écrits des auteurs togolais continuent de témoigner des contraintes censoriales qu'ils ont subies à cause de leur pratique littéraire. Au lieu de se soumettre à l'autorité du politique, ils ont développé des subterfuges et des stratégies pour mettre en fiction les systèmes de contrôles auxquels ils se sont confrontés.

La seconde partie interrogera les aspects narratologiques du corpus en trois chapitres. C'est au travers des études comparatives des instances narratives qu'on aboutira à caractériser la figure du détective qui dit sa persécution, sa désertion, et met en scène ses récits de blessure. D'ailleurs, cette figure détective-narrateur arrive à dire le temps et l'espace soumis à une disjonction à cause de la violence contemporaine et des violences historiques.

La dernière partie, en lien avec les deux premières, portera sur l'ouverture des textes du corpus sur d'autres textes, imageries et sociétés. C'est au travers des aspects para-textuels, intertextuels, géno-textuels et la perspective inter-médiale qu'on saisira, finalement, les différentes couches ou strates de la poétique des œuvres en rapport avec la violence politique contemporaine et le trauma historique. En cela, la conscience historique des auteurs apparaît comme une exigence herméneutique pour saisir la prodigieuse ressource qu'apporte l'Histoire

politique de leur pays d'origine, le Togo, à leurs œuvres. Cette recherche nous permettra de saisir un discours pluriel sur le Togo aussi bien par des allusions, des détours, des chuchotements et des silences. On déterminera, *in fine*, deux entités des figures d'autorité : celle de l'écrivain qui joue à garder son aura en face de l'autorité du politique qui veut tout contrôler y compris la fiction.

**PREMIERE PARTIE : DANS LA MATRICE DU
CRIME**

L'ambiguïté entretenue par les auteurs des œuvres du corpus sur le plan formel est à la fois un défi herméneutique et une aubaine esthétique pour notre étude. C'est d'ailleurs ce qui permet de revenir sur les contours flous du genre policier. De ce fait, le genre policier comme un fait littéraire et social sera abordé dans cette partie. De l'hétérogénéité du genre, on remarque sa profusion aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis. A cela, on peut ajouter la représentation de l'Holocauste. Car,

En ce qui concerne la représentation de l'Holocauste, qui met au défi la légitimité de la fiction, Alexandre Prstojevic a montré comment la littérature de la Shoah avait progressivement conquis sa légitimité littéraire, au moyen de textes porteurs d'une « historicité non factuelle¹⁰⁵. »

Dans le contexte africain, le genre policier entretient aussi des ambiguïtés avec la littérature post-génocide des Tutsis. Pour imposer leur légitimité, les œuvres sont comme « les textes allégoriques qui réfèrent de façon plus ou moins directe ou codée à une réalité personnelle et/ou historique, à la catégorie des textes hybrides, aspectuellement fictionnels et ontologiquement référentiels¹⁰⁶. » Ce sont donc des étapes nécessaires pour aborder une des saillances des œuvres du corpus comme discours et contre-discours.

¹⁰⁵ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière*, op.cit., p.88.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.86.

CHAPITRE 1 : UN OU DES GENRES ?

Ce chapitre vise à saisir avant tout les récits policiers à partir des formes diverses de l'hybridité. S'il y a une part insaisissable commune à ces récits, il y a, dans le même temps, une mise perspective qui transcende les analyses réductrices. En cela, on peut se référer à Thomas Pavel¹⁰⁷ qui, dans le cadre de son étude sur la dualité « réalité et fiction », a conceptualisé deux modalités : « ségrégationniste » et « intégrationniste ». Il y a donc un chevauchement entre « un genre » inclusif, et donc intégrationniste et « des genres » exclusif et « ségrégationniste ». D'abord, nous analyserons le genre policier à travers son histoire, sa trajectoire en Europe et aux Etats-Unis. Puis nous verrons la littérature de la Shoah. Ces deux paliers permettront de saisir le genre policier africain dans sa diversité protéiforme, et enfin, la littérature post-génocide des Tutsis.

1.1 Le genre policier : histoire, trajectoire en Europe

La théorisation du genre policier est très récente. Mais il faut dégager sa typologie, une sorte d'ADN qui permet de caractériser, de manière précise, un genre qui se construit à travers les âges tout en se renouvelant. Le retard de son autonomie est dû au fait que le roman policier entretient toujours un flou, presque esthétique, par rapport à d'autres genres qui l'ont fait éclore, entre autres, le roman feuilleton et les récits à énigmes. Pour autant, on peut retenir le caryotype qu'en donne Yves Reuter :

Le roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être). Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense). Le cadre est donc juridico-policier avec, pour le roman à énigme qui représente le pont de référence symbolique du genre, quelques éléments

¹⁰⁷ « Thomas Pavel, pionnier dans ce type d'approche, a proposé une distinction entre les théories qui séparent strictement la réalité et la fiction (qu'il appelle « ségrégationnistes ») et celles qui admettent leur chevauchement ou leur brouillage (qualifiées d'« intégrationnistes »). Il considère les 81 secondes comme plus « libérales », plus « tolérantes » et plus « souples » que les premières. Tous les privilèges du rapport à la réalité ou au factuel sont gommés par Pavel, dans le but d'exalter la dignité ontologique et épistémologique de la fiction. » Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière*, op.cit., p.384- 385.

structurels déterminants : un enquêteur extérieur à l'affaire, une structure duelle et régressive (l'enquête commence après le crime mais, dans son avancée, reconstitue ce qui a précédé le crime), une place essentielle est accordée au code herméneutique (la question posée et le retard apporté à sa résolution : énigmes, secrets, solutions partielles, indices, leurres, équivoques...), la généralisation du secret (tout le monde a quelque chose de caché), le soupçon universel, l'opposition entre l'être et le paraître... Le roman à énigme se construit en accordant la place centrale à l'enquête qui engendre le récit du crime¹⁰⁸.

Cette définition générique que donne Yves Reuter est consacrée par d'autres critiques. L'un des avantages de cette typologie, c'est d'avoir pris en considération la parenté générique sinon génétique que le genre policier entretient avec d'autres genres : « roman à énigme », « roman à suspense », « roman noir » en plus des enquêtes policières.

Le roman policier est la mise en scène d'un monde noir comme l'attestent ses couvertures ou ses désignations (roman noir). Son univers est celui de la nuit, des meurtres, de l'envers d'une histoire officielle, légale, et sans problème [...] C'est celui du dessous des cartes, de la face cachée des gens, des secrets, des lieux et des personnages marginaux [...] C'est celui des passions illicites ou inavouées, des désirs les plus fous, de l'infraction sociale [...]¹⁰⁹

Fort de cette description du roman policier, la question des origines du genre tout comme son originalité se pose. Car le genre policier comme forme poétique tient incontestablement à une origine singulière. Ce qui amène à chercher l'acte fondateur du genre. Mais, en même temps, on peut entrevoir l'originalité du genre policier par le biais d'une fixation réflexive et analytique sur ses principes les plus saillants. Ainsi, on peut appréhender le genre au travers des écritures des origines à l'instar de la Bible et des mythologies :

L'autonomisation du genre suppose une histoire. Certains, pour la fonder, ont eu recours à des sources parfois très anciennes. On a ainsi fait appel à certains passages de la *Bible* (par exemple, lorsque Daniel démasque les prêtres du dieu Bêl), à *Œdipe-Roi* de Sophocle (où effectivement le héros résout une énigme, couche avec sa mère et découvre, à l'issue de l'enquête, que l'assassin de son père n'est autre que lui-même), à *Hamlet* de Shakespeare, à *Zadig* de Voltaire en 1747 (avec le chapitre III dans lequel décrit précisément la chienne de la reine et le cheval du roi en se brisant uniquement sur leurs traces), et aussi à *Une ténébreuse affaire* (1841) et à *Maître Cornélius* (1832) de Balzac¹¹⁰.

¹⁰⁸ Yves Reuter, *Le Roman policier*, op.cit., p.13.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.103-104.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.14.

Chercher les origines lointaines d'un genre, souvent marginalisé ou minoré, pose plusieurs interrogations. Le premier problème que soulève ce désir de tisser des liens de filiation est avant tout celui de la légitimité du genre. Le genre policier est considéré comme un genre marginal, à la limite profane, et qui joue avec profusion plusieurs abjections. Quand on le rapproche de la Bible qui est un texte sacré ayant inspiré des humanités modernes, on en fait donc un texte d'autorité. Dans son analyse des origines à la fois génériques et thématiques du roman policier, Charles Grivel choisit un titre parodique « De la trinité policière » :

Poussons plus loin : quelles sont alors les conditions à réunir pour celui-ci se produire ? Réponse (que la logique fournit) : il faut que trois (deux bons et un méchant) se réunissent. Le premier bon sert de victime (Abel) ; le méchant lui cause tort (Caïn) ; le second bon venge, répare, efface le criminel et le crime (Dieu)¹¹¹.

La Bible a toujours eu une place de choix dans la littérature générale et contemporaine. C'est une raison de plus pour faire entrer le genre policier, par la sphère de la sanctification biblique, dans les normes littéraires, et ainsi acter sa légitimité. Il en va de même pour les mythes qui sont le socle et le souffle de la littérature. Quand on fait passer également le roman policier par les mythes, qui peuvent être considérés comme les tréfonds des écritures, cela permet de le faire asseoir dans le rang littéraire « à part entière ». Lorsqu'on confronte *Hamlet* de Shakespeare, *Zadig* de Voltaire, et même *Une ténébreuse affaire* de Balzac aux caractéristiques du roman policier définies par Yves Reuter, on voit apparaître le caryotype d'un genre dont « l'élément policier est encore embryonnaire¹¹². » En tout état de cause, la recherche des origines du genre policier à travers la Bible et les mythologies vise davantage, comme l'a si bien dit Yves Reuter, à la valorisation d'un « genre par de « grands » ancêtres qu'à une quelconque réalité¹¹³. » En cela, l'histoire du roman policier montre qu'il peut assurer son rôle littéraire et culturel dans la société en déplaçant son curseur de la marge vers le centre et vice-versa.

¹¹¹ Noël Arnaud et al (dir.), *La Paralittérature*, Paris, Hermann, 2012, p.231.

¹¹² Yves Reuter, *Le Roman policier*, op.cit., p.14.

¹¹³ *Ibid.*, p.15.

1.1.1 La paternité du roman policier : Poe ou Balzac ?

Pour Yves Reuter, le genre policier « naît véritablement avec trois nouvelles, désormais classiques, d'Edgar Allan Poe : *Double Assassinat dans la rue la Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget* (1843) et *La Lettre volée* (1845), traduites en France dès 1846 retraduites par Baudelaire en 1855¹¹⁴. » Même si les critiques sont presque unanimes sur l'innovation qu'apporte Edgar Allan Poe au genre policier, un flou persiste autour du rôle pionnier de Balzac et bien d'autres dans l'émergence de ce genre. Toute analyse d'*Une Affaire ténébreuse* peut montrer que le récit et la thématique de ce roman sont des éléments basiques du roman policier. Cela suffit-il à attribuer la paternité du genre à Balzac ? L'œuvre de Balzac pose l'équation du projet d'écriture de l'écrivain et l'effet de la réception. Pour répondre à cette question, nous prenons en compte l'analyse de Marthe Robert reprise par Marc Lits :

Mais le sujet, pour autant qu'on puisse l'étiqueter, ne donne la mesure exacte d'une œuvre romanesque que dans le cas où il coïncide exactement avec les intentions avouées de l'auteur, c'est-à-dire si ce dernier a décidé – et montre clairement sa décision – d'écrire un roman historique, érotique, populaire, policier. Autrement, la seule considération du sujet conduirait à classer *Le Procès* et *Crime et châtement* parmi les romans policiers¹¹⁵.

De cette analyse, on comprend que la mise en avant du primat d'une conscience claire de ce que l'on écrit et la clairvoyance de dire dans quel genre s'inscrit ce qu'on écrit sont de nature à lever toute équivoque. Cette analyse ne prend pas en compte le fait que le genre policier n'était pas théorisé à l'époque de l'écriture, Balzac pourrait ne pas en avoir décidé en son âme et conscience d'écrire un roman policier. Cependant, le titre de l'œuvre donne à voir qu'elle est conçue selon une typologie différente du genre romanesque classique de l'époque. C'est ce qui fonde l'originalité de ce roman, et justifie l'intérêt que lui porte la critique.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.11.

¹¹⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p.20 cité par Marc Lits, *Le roman policier*, Liège, CEFAL, 1999, p.18.

Contrairement à Balzac, Edgar Allan Poe a une pleine conscience des grandes innovations qu'il apporte à la conception romanesque. Ce travail sur l'appareil stylistique du roman policier, dans toute son œuvre, démontre son désir d'innover le genre romanesque avec une fibre policière. C'est dans cette logique que Daniel Fondanèche admet que Poe a apporté énormément à la constitution du genre :

Poe a établi quelques-uns des principes actifs de la narration policière : l'énigme, l'enquête par filtrage des hypothèses, le raisonnement par empathie du détective (que ferais-je si j'étais coupable ?), [...] Poe a également envisagé l'idée que la police ne peut pas résoudre tous les problèmes qui se posent à elle et pour cela il a mis en scène un personnage marginal qui deviendra le « privé¹¹⁶[...] ».

Ce travail novateur de Poe est également souligné par Yves Reuter, ce qui semble confirmer, sur la base des éléments objectifs de la narration, la paternité du roman policier à ce dernier. On peut voir en Poe celui qui ordonne les éléments cardinaux du genre en imposant coup sur coup des techniques déjà existantes. Ce n'est pas tant le marquage technique et stylistique qui compte le plus mais aussi l'approfondissement de ces innovations au fil de ses œuvres :

Le coup de génie de Poe, qui fonde le genre, est d'avoir senti que le raisonnement en tant que tel, c'est-à-dire la succession des déductions et inductions, possédait à lui seul un intérêt dramatique, qu'il pouvait devenir à lui-seul l'essentiel de l'histoire [...] L'énigme et sa solution juxtaposées, c'est-à-dire du feuilleton ; la lente transformation de l'énigme en sa solution et donc sa dissolution progressive, c'est du roman¹¹⁷.

Au-delà de la conscience claire de l'écrivain et des innovations stylistiques, il est aussi intéressant de prendre en compte le regard du lecteur sur une œuvre. Sans l'expression raisonnée des sentiments du lecteur sur une œuvre, celle-ci n'entre pas véritablement dans la circulation culturelle. C'est pourquoi Borges interroge le genre policier à travers la réception du lecteur :

Les genres littéraires dépendent peut-être moins des textes eux-mêmes que de la façon dont ces textes sont lus. Le fait esthétique requiert, pour se produire, la rencontre du lecteur et du texte. Il est absurde de supposer qu'un livre soit beaucoup plus qu'un livre. Il commence à exister quand le lecteur l'ouvre. Alors se produit le phénomène esthétique qui peut rappeler le moment où

¹¹⁶ Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, 2000, p.16.

¹¹⁷ Yves Reuter, *Le Roman policier*, *op.cit.*, p.12-13.

l'ouvrage a été conçu. Il existe aujourd'hui un type particulier de lecteurs, les lecteurs des romans policiers¹¹⁸.

Le risque d'un attrait au rigorisme lié au projet élaboré par l'écrivain du roman policier peut découler de l'analyse de Marthe. Mais, chez Borges, on court le risque de la banalisation du genre selon l'humeur et les premières impressions d'un lecteur sur un roman comportant quelques éléments policiers. Il serait préférable de prendre en considération les principes narratifs du genre tout en les confrontant avec le goût des lecteurs.

Outre la netteté du projet de l'écriture qu'on décèle chez Poe, on y voit aussi l'effet du public qui, grâce au renversement des lois mercantiles sur les livres, fait l'heureuse réception de la traduction qu'a faite Baudelaire de ses œuvres. C'est dire que la « naissance du style policier n'est donc pas une création *ex nihilo*, mais la conséquence cumulée de tendances qui commençaient à s'affirmer dans la littérature et auxquelles Poe a donné forme dans cette nouvelle¹¹⁹. »

Au regard de ce qui précède, on peut considérer Balzac comme un précurseur remarquable du roman policier parmi tant d'autres. Il apparaît sur la scène littéraire française en tant qu'un père du roman policier qui s'ignore. Et c'est Edgar Allan Poe qui a fécondé véritablement les germes policiers observés chez Balzac et d'autres auteurs. C'est pour cette raison que le style novateur de Poe a eu des impacts considérables sur l'écriture romanesque dans son ensemble.

1.1.2 De l'Europe aux Etats-Unis

On parle de pionniers dans la mesure où ces écrivains ont favorisé un ancrage culturel du genre dans l'espace public. Et cela n'est possible que grâce à des mutations profondes qu'a connues la société française au XIX^e siècle et début du XX^e siècle : « Les progrès de

¹¹⁸ J. Luis Borges cité par Marc Lits dans *Le roman policier*, Liège, CEFAL, 1999, p.20.

¹¹⁹ Daniel Fondanèche, *Le roman policier, op.cit.*, 2000, p.12.

l'alphabétisation, la diversification des lecteurs et le développement de la presse populaire participent encore à cet esprit du temps et favorisent la constitution d'un électorat intéressé par le crime¹²⁰. » Le facteur socioculturel est un élément amplificateur de l'émergence du roman policier dans le paysage littéraire et culturel français. En raison de son marquage à la marge, le roman policier reste fidèle à ses origines populaires car « le roman policier du XIX^e siècle, issu du même berceau que le roman populaire, peine à se défaire des lieux communs du genre, ingrédients que le directeur du journal et les acheteurs du quotidien attendent¹²¹. » Il est évident que le goût du lectorat et celui des acteurs de l'édition est un paramètre structurant du genre policier en constitution. De ce fait, il intègre ainsi l'évolution sociétale dans sa propre éclosion.

Dans sa maturation comme dans son autonomisation, le roman policier français « sait aussi inventer de nouveaux motifs, puisés dans les réalités judiciaire et criminelle contemporaines, pour nourrir l'imaginaire du genre naissant¹²². » Non seulement, le roman policier français révèle son âme profonde mais aussi et surtout sa capacité à s'émanciper tout en revalorisant le fonds socioculturel qui est son socle. Le genre policier noir comme roman policier dans son ensemble « a su développer des formes spécifiques qui le désignent comme une contribution originale à l'histoire du genre policier¹²³. » Ce parcours générique est la preuve que le roman policier n'a jamais évolué en vase clos. Ce dynamisme le rend réceptacle des spécificités venues d'ailleurs. C'est dans ce sens que la diversité générique et géographique dont il est porteur est intéressant. Toujours sur le plan générique, on observe que « les premiers à révéler une atmosphère noire typiquement français sont en fait les cinéastes¹²⁴. »

¹²⁰ Yves Reuter, *Le Roman Policier*, op.cit., p.16.

¹²¹ Elsa de Lavergne, *La Naissance du roman policier français*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p.86.

¹²² *Ibid.*, p.86.

¹²³ *Ibid.*, p.85-86.

¹²⁴ *Ibid.*, p.85.

Certains auteurs ont fait écho du roman policier à travers des plumes et des voix singulières. Ils ont ennobli le genre même si l'étiquette « roman policier français archaïque¹²⁵ » colle toujours à leurs immortelles plumes. A cet effet,

« [...] Gaston Leroux (1868-1927) impose au début du siècle Rouletabille dans, notamment, *Le Mystère de la chambre jaune* (1907-1908) et *Le Parfum de la dame en noir* (1914)¹²⁶ » « Maurice Leblanc (1864-1941) est, de son côté, le créateur d'Arsène Lupin » ; « On doit à Pierre Souvestre (1874-1914) et Marcel Allain (1885-1965) l'invention de Fantômas, l'ange du mal, qui, lui aussi, change incessamment d'apparence¹²⁷[...] ».

Ces auteurs ont mis en avant les principes narratifs qu'on retrouve parfois d'un roman à un autre à cause de leur caractère programmatique. L'éclosion du roman policier en tant qu'un genre singulier a requis l'attention du lectorat friand du plaisir que lui procurent de tels récits. C'est alors qu'ils ont saisi l'occasion de féconder leurs œuvres par des apports divers.

Le roman policier belge a une place de choix dans la littérature policière européenne. Georges Simenon est, à bien des égards, un porte étendard du roman policier belge. Il doit cette place exceptionnelle à son œuvre à la fois colossale et originale. Que le personnage de Simenon soit si familier est un fait car ce « commissaire intervient dans 75 romans parus successivement chez Fayard (1929-1933), premier titre : *Pietr le-Letton*), Gallimard (1938-1941) et aux Presses de la Cité (1945-1973, dernier titre : *Maigret et M. Charles*). Ce ne sont pas tant les facultés extraordinaires dont fait preuve cet enquêteur, devant des faits criminels répréhensibles qui charment autant mais plutôt que « sa sensibilité mais aussi par ses aspects extérieurs¹²⁸ ». La singularité de son œuvre est liée à la fois à sa longue carrière et aux marquages stylistiques de ses romans ainsi que son Maigret :

Ici, il faudrait une place à part à Georges Simenon. Certes, sa carrière a commencé bien avant la guerre, mais c'est après qu'il va vraiment être connu, qu'il va acquérir une stature internationale. Son commissaire Maigret y est pour beaucoup, [...] Simenon, un écrivain à part ? Sans doute, car il est

¹²⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, op.cit., p.12.

¹²⁶ *Ibid.*, p.12.

¹²⁷ *Ibid.*, p.12.

¹²⁸ André Vanoncini, *Le roman policier*, op.cit., p.57.

clairement plus proche, par bien des aspects, de la littérature générale que du roman policier¹²⁹.

Du côté de la Manche, le roman policier a connu aussi vite une maturation féconde. Des talents ont contribué à rendre le roman policier comme un outil incontournable alliant, dans la sphère médiatique et culturelle, les personnages tant littéraires que filmiques :

L'évolution est de la même dans le domaine anglais, avec William Wilkie Collins (1824-1889). Il publie *La Dame en blanc* (1859-1860) et *La Pierre de lune* (1868), dans le journal *All the year around* dirigé par Charles Dickens, dont les romans tels *Olivier Twist* (1837) ou *Barnaby Rudge* (1839-1841) sont aussi imprégnés de thèmes criminels et l'univers des bas-fonds¹³⁰.

Les influences entre le roman policier français et celui des Britanniques sont réciproques. Le roman policier devient une vitrine de diffusion des modèles culturels incarnés par certains personnages emblématiques. Ainsi, Arthur Conan Doyle crée Sherlock Holmes. Le personnage « Holmes a une étonnante faculté d'observation et de déduction, disons un fort esprit d'analyse et de synthèse ; si bien que ce propre à rien va devenir l'homme de toutes les situations¹³¹. » Ce ne sont pas seulement des personnages populaires mais aussi des symboles et des marqueurs identitaires. Et « Sherlock Holmes va devenir un personnage « culte » de la littérature. On le découvrira aussi bien sur scène qu'au cinéma muet et parlant, à la radio comme la télévision¹³². »

Il est sans conteste qu'une étude aboutie de la littérature policière britannique doit prendre en compte le roman policier écossais. Au-delà de la langue de l'écriture, des valeurs tant morales que politiques sont au cœur de la création romanesque policière des Écossais. Ainsi, Philip Kerr a un penchant obsédant pour le Reich, c'est-à-dire le régime nazi. Par « la subtilité de son écriture, ses constructions ingénieuses, une façon très contemporaine de

¹²⁹ Daniel Fondanèche (dir.), *Paralittératures*, Paris, Librairie Vuibert, 2005, p.59-60.

¹³⁰ Yves Reuter, *Le Roman policier*, op.cit, p.11-12.

¹³¹ Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, op.cit., p.26.

¹³² *Ibid.*, p.27.

restituer l'Histoire, qui soudain n'est plus datée¹³³. » Marie-Caroline Aubert souligne qu'« il y a dans ses polars une vraie richesse de positionnement politique et moral¹³⁴». A travers son personnage Bernie, son récit est comme une sonde envoyée dans les méandres de l'histoire du régime nazi. La violence et la cruauté avec leur lot de déshumanisation suscitent encore de la curiosité du créateur. Derrière ces personnages, s'affrontent des visions du monde. On en veut pour preuve le fait qu'Arsène Lupin soit créé en réaction au modèle britannique : « Créé pour contrebalancer le succès de Sherlock Holmes, Arsène Lupin est inventé par Maurice Leblanc à la demande de Pierre Laffite qui vient de lancer le journal *Je sais tout*, le 15 juillet 1905. Laffite est à la recherche d'un héros « bien français¹³⁵ ».

Porteurs d'un combat culturel et politique, aux enjeux parfois insoupçonnés, ces personnages n'ont de cesse de susciter l'admiration de leur public. De facto, ils sont considérés comme les ambassadeurs de leur pays respectif. Ce n'est pas anodin si Lupin monte au front afin de s'attaquer à la figure historique de la défaite française en 1870. Puisqu'Arsène Lupin « ira jusqu'à ridiculiser le Kaiser Guillaume II dans *L'île aux trente cercueils*, pour nous venger de la défaite de 1870, évidence que Sartre soulignait dans *Les Mots*¹³⁶. » :

Lupin pourrait également apparaître comme ce qu'était Raffles, un anti Sherlock Holmes. Il est vrai que presque tout oppose les deux héros, leur principal point de convergence serait un même esprit nationaliste : Holmes travaille pour la Couronne comme Lupin exécute des missions pour le compte de la République¹³⁷.

Arsène Lupin rentre dans le cercle des nouveaux personnages mythiques ; « Avec lui, nous quittons un peu le personnage policier ou même celui du détective amateur, pour entrer pendant un temps dans le thème du surhomme, du « justicier¹³⁸. » C'est dire qu'il incarne des valeurs philosophiques et politiques. « Mais s'il s'agit d'établir quelles sont les vraies croyances des

¹³³ Voir article de Sabrina Champenois « Philip Kerr n'excavera plus les horreurs du Reich » en ligne, <https://next.liberation.fr/livres/2018/03/24>, consulté le 19 décembre 2018.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, op.cit., p.29.

¹³⁶ *Ibid.*, p.29.

¹³⁷ *Ibid.*, p.29.

¹³⁸ *Ibid.*, p.28.

gens ordinaires, rappelons que certains Britanniques (...) croient fermement que Sherlock Holmes était un personnage réel¹³⁹. » Tout comme ils sont familiers avec le personnage d'Hercule Poirot. C'est un personnage qui est l'empreinte même de l'évolution de la carrière littéraire de sa créatrice : « le personnage de Poirot va évoluer, prendre un peu de consistance et surtout Agatha Christie va tenir compte de l'évolution de monde¹⁴⁰. » Et « Aucun des personnages d'Agatha Christie ne demeure étranger à la sphère du mal et de la culpabilité¹⁴¹. » On sait qu'Hercule Poirot n'atteint pas la dimension et l'aura phénoménale de Holmes mais il rentre dans le panthéon des personnages enquêteurs célèbres dont la fascination reste d'actualité.

Comme sur d'autres scènes littéraires, la sphère de la littérature policière et médiatique américaine compte plusieurs personnages phares. L'un d'entre eux est le père J. Brown de G. K. Chesterton. La singularité de ce personnage réside dans sa méthode de procéder à des enquêtes. On peut dire que « Sa méthode consiste à découvrir le *qui* et le *pourquoi* des choses, et grâce à la réponse apportée à ces deux questions, il résout l'énigme posée¹⁴². » A travers le père J. Brown, « Chesterton cherche à révéler les abîmes de l'âme humaine au moyen d'une intrigue criminelle¹⁴³. » Le récit policier s'impose à lui comme la forme la plus apte sinon le récit « le plus approprié¹⁴⁴ » qui lui permet d'affronter « la déchéance morale de son époque¹⁴⁵ ».

La littérature policière suédoise est prolifique tant sur la qualité des fictions que sur le volume de la production. L'une des nouvelles plumes avec un personnage structuré, porteur de

¹³⁹ Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op.cit.*, p.134.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.34.

¹⁴¹ André Vanoncini, *Le roman policier*, *op.cit.*, p. 37.

¹⁴² Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, *op.cit.*, p.38.

¹⁴³ André Vanoncini, *Le roman policier*, *op.cit.*, p. 42.

¹⁴⁴ « Il faut ajouter que Chesterton, qui cherche à lutter contre la déchéance morale de son époque, juge le récit policier plus approprié à cette tâche que d'autres formes plus classiques de la littérature romanesque¹⁴⁴. », André Vanoncini, *Le roman policier*, *op.cit.*, p. 45.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.45.

marqueur, est sans doute Emelie Schepp avec son dernier titre, *Marquée à vie*¹⁴⁶. Hans Juhlén est retrouvé mort chez lui. Le meurtrier a laissé des empreintes : un enfant porte le signe de Thanatos. L'enquête est chapeautée par la procureure Jana Belzelius. La procureure est troublée car elle porte un signe similaire « Ker », « déesse de la mort » que l'enfant meurtrier. Ainsi, elle se remémore ses missions passées comme tueuse à gage. En menant une enquête parallèle à celle des policiers, elle commet d'autres meurtres sans laisser de traces. Elle découvre sa propre histoire d'une enfant adoptée. L'énigme de cette enquête se situe au fait d'élucider le meurtre d'un responsable d'immigration, et de façon fortuite, on arrive à se faire une idée sur le passé de la procureure. L'autre marque de ce roman est le fait qu'un enquêteur soit lui-même suspect de meurtres au fil des enquêtes : « Elle savait maintenant que tout ce qu'elle avait griffonné sur ses carnets – chaque petit détail, chaque mot, chaque dessin – était réel. Ses rêves étaient en fait des souvenirs¹⁴⁷. » La figure double de la procureure est ignorée par ses collaborateurs même s'ils la soupçonnent pour des actes suspects. L'auteure tisse par ailleurs le récit de cette enquête avec l'histoire des enfants soldats : « Dans de nombreux pays, on recrute de très jeunes gens pour les entraîner et les utiliser au sein de groupes armés¹⁴⁸ » : « Mais un enfant ruiné mentalement, tu peux le transformer en arme de guerre. En un soldat sans émotion, qui n'a plus rien à perdre¹⁴⁹. » Malgré le fait que l'enquête principale est pleine de rebondissements, on constate que l'histoire que porte ce roman est contemporaine. C'est en cela qu'apparaît l'histoire douloureuse des enfants soldats. C'est dire qu'au-delà des préoccupations stylistiques, le thème reste celui qui est en vogue dans la littérature francophone d'Afrique. C'est une thématique récurrente chez Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala, entre autres.

La littérature policière aux Etats-Unis est le reflet de la trajectoire sociopolitique de la société américaine. Poe a initié pour le genre policier des innovations stylistiques. De même

¹⁴⁶ Emelie Schepp, *Marquée à vie*, Paris, Harpercollins, « coll. Poche », 2018.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.311.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.359.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.357.

que l'ancrage sociologique du genre est mis plus en avant par des auteurs américains. Les vicissitudes de l'histoire politique américaine structurent profondément l'évolution socio-poétique du roman policier. C'est ce que tend à démontrer Benoît Tadié dans *Front criminel* :

Le polar, au moins tant qu'il reste en phase avec un « mouvement social » qu'il contribue, à sa manière, à inspirer et à subjectiver, se déploie simultanément sur ces deux plans. Il a son côté Tocqueville et son côté Jay Gould. D'une part, son histoire et son langage incarnent le développement de la démocratie de et par la culture, l'accès des masses à la compréhension et l'expression, l'élargissement de leur représentation – au sens politique, parlementaire du mot – dans la littérature, l'affirmation de leur parole irrévérencieuse. D'autre part, il raconte la résistance du réel à ce même esprit démocratique, dans un monde où les hommes ne se révèlent pas les uns aux autres comme frères mais ennemis – où comme dira sobrement David Goodis¹⁵⁰, « il n'y a que deux sortes de gens : ceux qui prennent des coups et ceux qui donnent les coups¹⁵¹ ».

Il est patent que l'évolution du genre policier a une part liée tant formelle que thématique aux grandes séquences historiques de la société américaine. Ainsi, de 1919 à nos jours, Benoît Tadié y décèle trois grandes phases. La première est celle de la « polarisation idéologique et culturelle, qui commence avec la critique de l'ordre (ou du désordre) issu de la Première Guerre mondiale et culmine avec la mobilisation antifasciste et l'effort de guerre des années 1936-1945¹⁵². »

L'une des figures de proue de la littérature policière de cette période charnière est Samuel Dashiell Hammet¹⁵³ : « Avec Poisonville, Hammet inventait l'espace politique, mais aussi le moment du polar : le monde après la bataille. L'intrigue naît dans le désordre consécutif à la première guerre mondiale, lié à la faillite des leaders politiques représentés ici par Elihu, « Tsar » de la cité¹⁵⁴. » On voit que le récit criminel est mis en lien, sans détour, avec des figures

¹⁵⁰ L'Américain « David Goodis (1917-1967) est un auteur très « sombre » de cette génération. Ses héros sont typiquement *losers*. Epaves au début du roman, ils entrevoient la possibilité de s'en sortir mais retombent inéluctablement dans leur état antérieur. A la limite du récit policier, un roman comme *La Blonde au coin de la rue* (1954) est typique de ce scénario. Mais on pourrait citer tous ses romans publiés à partir de 1946, qui sont devenus des classiques : *Epaves*, *La Lune dans le caniveau*, *Descente aux enfers*, *Vendredi 13*, *Sans espoir de retour...* », Yves Reuter, *Le Roman policier, op.cit.*, p.32.

¹⁵¹ Benoît Tadié, *Front criminel : une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, Paris, PUF, 2018, p.11.

¹⁵² *Ibid.*, p.31.

¹⁵³ Samuel Dashiell Hammet (1894-1961) : « En novembre 1927, la revue publie son premier roman en feuilleton, *La Moisson rouge*, puis ce sera *Le Sang maudit* en 1928, le célèbre *Faucon Maltais* en 1928 et *La Clé de verre* en 1930. Son dernier roman, *L'Introuvable*, est publié en 1933 et sa dernière nouvelle, « This Little pig » l'année suivante, alors qu'il travaille comme scénariste pour Hollywood¹⁵³. », *Ibid.*, p.39.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.44.

politiques de l'époque. Contrairement aux romans policiers d'autres espaces géoculturels, l'évocation du politique avec ses choix hasardeux n'est pas anecdotique. Le roman policier met en doute des choix politiques avec leurs conséquences désastreuses sur le cours de l'histoire.

La seconde phase est celle de la guerre froide. De ce fait, la génération des auteurs de cette époque « abandonne les redresseurs de torts pour se concentrer sur le criminel ou l'homme en fuite, exilant ses intrigues vers les univers marginaux ou résiduels¹⁵⁵. » Goodis devient le porte étendard de la littérature policière de l'après-guerre. Car « au cours des années 1945-1948, on assiste à un brusque changement d'époque, qui frappe de plein fouet la tradition du polar engagé des années précédentes et conduit une partie du genre à refouler sa propre mémoire¹⁵⁶. » C'est le destin chaotique des personnages traumatisés par des conflits qui est mis en scène. La perte de mémoire et des actes traumatiques sont légion chez ce type de « personnage égaré, qui souvent (...) accusé d'un meurtre dont il n'a aucun souvenir¹⁵⁷. » D'autant plus que le « crime dont il porte la croix fait de lui, symboliquement, le bouc-émissaire de la société de l'après-guerre, où il ne connaît plus son chemin et ne se (re)connaît plus¹⁵⁸. » A bien des égards, le roman policier apparaît comme un sérieux réceptacle de la fracture psychique qui n'est que la manifestation des monstruosité construites par les logiques conflictuelles. Et la part des politiques est toujours grande. Dans le but d'occulter le fait déstabilisateur du vivre-ensemble, *Let There Be Light* de John Huston est « interdit par l'armée. Exprimant le traumatisme et la désorientation des soldats à leur retour à la vie civile¹⁵⁹».

L'autre facette de la littérature policière de cette période est marquée par la mise en fiction de l'oppression raciale. Portée par Chester Himes, cette littérature met en scène des détectives noirs dans une Amérique minée par des politiques ségrégationnistes. Derrière ces

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.32.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.192.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.197.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.197.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.197.

fictions, la toile de fond est marquée par les « assassinats de Malcolm X et Martin Luther King¹⁶⁰ ». Chester Himes a donné un timbre particulier au roman policier où il montre, à travers ses personnages, la limite des actions individuelles dans un univers chaotique. C'est tout un modèle qu'il s'est évertué à déconstruire : « Avec *Blind Man* et *Plan B*, Himes finissait par déstructurer la nature même du récit policier¹⁶¹. »

La troisième phase voit la littérature policière s'affranchir des pesanteurs sociales et politiques. Dans le même temps, les structures intrinsèques et des cadres logiques, qui ont investi ce genre littéraire, se redimensionnent sur l'esthétique postmoderne :

La période des années 1960 à nos jours introduit une rupture, opposant une ère qu'on peut appeler postmoderne à un âge classique du genre. L'évolution du polar, depuis lors, ne semble plus rythmée par la succession des générations issues du peuple ; comme le jazz vers la même époque, il se professionnalise et change de régime culturel, mettant en scène ses propres limites ou réinterprétant ses figures passées, dans un rapport transformé à l'histoire qui le produit et qu'il produit¹⁶².

Il apparaît que le genre policier dans l'espace américain comme ailleurs s'est construit au fil des mutations socio-historiques du pays. La littérature policière tend donc à refléter les changements de paradigme tant sociopolitique qu'esthétique. Et « cette évolution favorise un clivage entre l'écriture expérimentale, passée du côté des « écrivains littéraires », et le produit de série, prisonnier de son format et de ses contraintes économiques¹⁶³ ». Ce ne sont plus seulement les bas-fonds et les problèmes marginaux qui sont scrutés mais plutôt « l'aventure singulière de l'homme » dans une société stratifiée sur les pesanteurs réglées socialement et historiquement.

Au total, cette analyse sur la littérature policière des Etats-Unis permet de comprendre que l'histoire et la politique structurent profondément, sous un sceau de réalisme, le roman policier. De plus, le pathos et le trauma sont entre autres éléments qui replacent la littérature

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.279.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.279.

¹⁶² *Ibid.*, p.32.

¹⁶³ Benoît Dadié, *Front criminel*, *op.cit.*, p.315.

policrière dans la profondeur des conflits sanglants et des guerres où les personnages sortent « marqués à jamais » par la violence. La conséquence de cette évolution est l'entrée de la littérature policière dans l'esthétique postmoderne. Le genre policier, à travers toutes ces facettes, est ancré dans son espace et époque ainsi que dans les visions du monde contemporain.

Ces dernières décennies, la littérature policière conquiert le territoire de la littérature classique. Du côté des Etats-Unis, des écrivains animant la vie littéraire se sont tournés vers le genre policier qui les fascine tant : « Son esthétique est investie par des « écrivains littéraires » comme Paul Auster (*New York Trilogy*, 1987), Charles Bukowski (*Pulp*, 1994), Cormac MacCarthy (*No Country for Old Men*, 2005), Robert Coover (*Noir*, 2010) ou Thomas Pynchon (*Inherent Vice*, 2009 ; *Bleeding Edge*, 2013)¹⁶⁴. » Au-delà de ce fait, on peut observer que la manière d'utiliser le style policier comme renforcement de la construction du roman classique est une pratique récurrente dans l'histoire littéraire.

Ainsi, Josephy Rebecca décèle l'intertexte du détective biblique de Daniel par le biais des œuvres d'« Arthur Conan Doyle, *Une étude en rouge* (1887), [...] *La Plume empoisonnée* (1942) d'Agatha Christie, *Le Marin de Gibraltar* (1952) de Marguerite Duras, *L'Emploi du temps* (1956) de Michel Butor, *Le Nom de la rose* (1980) d'Umberto Eco¹⁶⁵ » :

L'attention que l'école dite du « nouveau roman » a porté à l'organisation des structures romanesques depuis longtemps en œuvre dans le récit policier. Cela marque aussi bien dans les études théoriques de ce mouvement que dans les romans d'époque : *Les Gommages* de Robbe-Grillet, *L'emploi du temps* de Butor, *Les lieux-dits* de Ricardou sont d'autant de romans qui, sans être policiers [...], utilisent certaines techniques de la littérature policière. [...] Le succès du roman *Le Nom de la rose*, ouvertement déclaré comme une enquête policière par son auteur, le sémioticien Umberto Eco, dans ses intrigues, recourt fréquemment à des histoires policières, à des enquêtes¹⁶⁶...

Les lieux communs avec le roman policier sont patents dans *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet. Outre des hypothèses sur la mort de Dupont, le soupçon sur Wallas, le commissaire

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.315.

¹⁶⁵ Josephy, Rebecca, "*Le détective biblique : Daniel, "Le Festin de Balthazar" ou une histoire souterraine du roman policier*" (2016). Electronic Thesis and Dissertation Repository.3829, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3829>, consulté le 05 décembre 2018, p.10.

¹⁶⁶ Marc Lits, *Le roman policier, op.cit.*, p.64.

Laurent qui enquête, « on peut dire que la conduite du ministère est pour le moins légère : dans une affaire criminelle¹⁶⁷... » Ce que l'auteur dit à la quatrième de couverture montre qu'il joue avec des codes génériques du roman policier :

Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel : la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier – c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. En un sens, leurs rôles sont même respectés : l'assassin tire sur la victime, le détective résout la question, la victime meurt¹⁶⁸

Cette fibre policière au cœur du roman de Robbe-Grillet est un fait dans la mesure où « la tentative de l'assassinat évoque ainsi directement le motif central du roman policier. Cette fois, le patron apparaît dans la posture de l'enquêteur¹⁶⁹. » Aussi Umberto Eco montre-t-il lui-même comment son œuvre, au travers des techniques policières, est facilement adaptable au cinéma :

Après la publication du *Nom de la rose*, le premier cinéaste à me proposer de produire un film à partir de mon roman fut Marco Ferreri. Il me dit : « Votre livre semble conçu expressément pour qu'on en tire un scénario, car les dialogues ont exactement la bonne longueur. » D'abord, je n'ai pas compris pourquoi. Puis je me suis rappelé qu'avant de commencer à écrire, j'avais dessiné des centaines de labyrinthes et des plans d'abbayes, en sorte que je savais combien de temps il faudrait à deux personnages pour se rendre d'un lieu à un autre tout en conversant¹⁷⁰.

A propos de *Dora Bruder* de Patrick Modiano, le narrateur pose clairement son objet de recherche : il s'agit de suivre un avis de disparition, et mener l'enquête sur un événement qui s'est réellement passé. Véritablement, le récit remonte le temps, celui des plus sombres du XX^e siècle pour la nation française. Et le fragment narratif, relevant du style journalistique, plante le décor : « PARIS, On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris¹⁷¹. » Comme tout détective, le narrateur-enquêteur se base sur cette trace d'abord écrite sur la disparition pour ensuite tenter d'élucider l'énigme que représente la rafle de Dora Bruder.

¹⁶⁷ Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Les Editions Minuit, (1953) 2012, p.180.

¹⁶⁸ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁶⁹ Franck Wagner, Francine Dugast-Portes, *Lecture de Robbe-Grillet*, Rennes, PUR, 2010, p.30.

¹⁷⁰ Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op.cit.*, p.21.

¹⁷¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard « Coll. Folio », 1999, p.7.

Le narrateur arpente les rues de Paris, et projette sous le regard du lecteur une double face de cette ville : Paris des années d'Occupation et Paris d'aujourd'hui. En se référant au schéma « de la trinité policière » de Charles Grivel cité plus haut, on s'aperçoit que le genre policier structure ce roman éponyme. Il y a une victime, Dora Bruder, le narrateur est enquêteur pour élucider ce qui est réellement arrivé à cette jeune fille. Et le bourreau, on sait qu'il s'agit du système oppressif régenté par les occupants nazis des années 1940. Comme Umberto Eco et Robbe-Grillet, Modiano trouve que la structure narrative du roman policier, perçue comme programmatique, apporte un souffle nouveau, et revitalise son écriture souvent attirée par la période de l'Occupation nazie. C'est la raison pour laquelle Dominique Meyer-Bolzinger trouve que « l'impression que Modiano se tient à la lisière du genre s'explique par les variations qu'il fait subir à l'enquête. Il ne s'agit pas d'une reprise thématique, mais d'un usage programmatique et structurel¹⁷². » Aussi les mêmes procédés sont-ils adoptés dans *Rue des Boutiques Obscures*¹⁷³ et *Quartier perdu*¹⁷⁴ par Patrick Modiano.

Par ailleurs, cet attrait à la fibre policière chez ces auteurs vise à décroiser principalement deux champs qu'on oppose très souvent : la littérature et la paralittérature. De plus, ce dynamisme des « sources instrumentales¹⁷⁵ » de l'écriture romanesque crée des passerelles entre le roman policier et le roman classique. D'autres passerelles s'observent dans le genre policier sur l'axe de la médiation textuelle et/ ou culturelle. Ce qui rentre dans la perspective de la production littéraire et de sa réception.

1.1.3 La vitalité du genre policier : éditions, collections et festivals

¹⁷² Dominique Meyer-Bolzinger, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01092897/document>, consulté le 13 décembre 2018.

¹⁷³ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁷⁴ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁷⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, op.cit., p.16.

La vitalité du genre policier n'est pas seulement observée par l'entremise de la dynamique structurale du roman policier. On observe aussi la vitalité au travers de ce qu'on peut appeler la « médiation textuelle et/ou culturelle » (lecture/ librairie/ festival/ rencontre littéraire).

La médiation est donc résolument envisagée ici, pour reprendre les termes de Sylvie Ducas dans ce volume, comme « ce dispositif qui instaure une relation entre l'auteur et la sphère publique dans laquelle il s'inscrit [...] elle engage aussi bien l'idée d'un espace de circulation (des objets, des discours, des usages), que celle d'un espace de sociabilité dans lequel prendre conscience de son appartenance collective, et celle enfin d'un espace de représentations à la fois réelles et symboliques, personnelles ou collectives, qui rendent possibles la structuration du sujet écrivain.¹⁷⁶

C'est elle qui consigne l'œuvre littéraire dans la pratique culturelle de la société. Mais les maisons d'éditions sont la clé de voûte de la chaîne du livre. A un genre particulier, on peut penser à une maison d'éditions particulière. Ainsi, plusieurs maisons sont dédiées au genre policier et d'autres genres apparentés. L'autre choix des maisons d'éditions est de créer des collections afin de favoriser une massification tant générique que thématique. Cette vision inclusive que portent ces maisons d'éditions semble moins discriminatoire que celles des maisons d'éditions spécialisées. Par conséquent, elles peuvent se targuer d'être la véritable « fabrique » des œuvres destinées à toutes les classes et les tranches d'âge de la société.

Ainsi, les Editions du Seuil ont déjà en leur sein la collection « Policiers », la création du « Cadre noir » vise à donner plus de visibilité aux auteurs du roman policier et noir : « L'ambition de Cadre noir est d'abord littéraire : accueillir dans un nouvel écrin ces auteurs qui, étrangers autant que français, arpentent les territoires perdus, urbains ou ruraux, et y composent des fresques attentives aux vicissitudes du monde contemporain¹⁷⁷. » Cette politique éditoriale du Seuil peut être perçue comme le leitmotiv d'autres maisons d'éditions ayant pris le pari de créer des collections spéciales pour le genre policier.

¹⁷⁶ Audrey Alvès et Maria Pourchet (dir.), *Les médiations de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.9.

¹⁷⁷ Voir des informations en ligne <http://www.seuil.com/actualite/lancement-de-la-collection-cadre-noir>, consulté le 13 décembre 2018.

Des grandes maisons d'éditions du paysage littéraire et culturel français sont dotées des collections réservées au genre policier et noir : Albin Michel/policier ; 10/18 policier ; Actes Sud/Romans policiers ; Michel Lafon/Policiers, thrillers ; Hachette/Polar et Thriller ; Gallimard/Série Noire, Folio policier ; Plon/Roman policier & Thriller ; Fayard/Romans policiers et polars ; Payot et Rivages/Noir ; Mercure de France qui publie des fictions policières et noires en collaboration de la Série Noire avec sa maison mère, Gallimard. D'autres maisons d'éditions continuent de faire des choix osés pour capter les auteurs d'ici et/ou d'ailleurs :

L'Atlante, Au Diable Vauvert, Au Verso, Baie des Anges, Black-out Bordessoules, Bragelonne, Callidor, Calmann-Lévy, Le Cherche-Midi, Clémentine, Corsaire, Critic, Denoël, D'un Noir si bleu, Les Escales [...] Héloïse d'Ormesson, Hoebeke, Indigène Editions, Ivoire Clair, Jacqueline Chambon, J-C Lattès, Jigal, Julliard, Editions Kero, Le Lamantin, Liana Levi, Libretto, Magnani Editions, La Manufacture de livres, Editions de la Martinière, Le Masque, Mercure de France, Métailié, Michel Lafon, Noir Edition, Noir sur Blanc, Les Nouveaux auteurs, Odin Editions, Le Passage, Le Passeur, Le Pavillon¹⁷⁸...

La diversité foisonnante de ces maisons d'éditions et le fait que certaines soient amenées à dénicher des talents au-delà de leur spécialité générique, et à s'intéresser aux auteurs venus des ailleurs lointains, confortent la réalité migrante du genre qui, quand il n'est pas phagocyté, arrive à capter avec plus de marges littéraires. Ce qui en fait, en réalité, un souffle vital de la production romanesque de notre époque.

Festivals et rencontres littéraires autour du polar : Tableau¹⁷⁹

Nom du festival	Ville	Organisateur	Année du lancement
Chien Jaune, Festival du polar	Concarneau/ Finistère		1993

¹⁷⁸Voir des informations sur « Maisons d'édition, polars et romans noirs » <http://stevensbooks.fr/liste-des-maisons-dedition-polars-romans-noirs-thrillers/>, 07/12/2018.

¹⁷⁹ Voir tableau sur des festivals autour du roman policier, consulté en ligne le 07/12/2018 https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_roman_policier.

Festival d'Encre	sang	Vienne, Isère		1993
Festival Cognac		Cognac		1996
Polar Lens		Lens		1996
Noir sur la ville		Lamballe/Côtes-d'Armor		1996
Festival International du roman noir		Frontignan/Hérault		1997
Festival des littératures policières, noires et sociales		Besançon		1998
Salon du polar		Montigny-lès-Cormeilles Penmarch/Finistère		1998 2001
Festival du goéland masqué		Le Havre		2002
Festival du polar à la plage		Saillons/Drôme		2002
Festival Anguille sous Roche		13 ème Arrond. Paris		2004
Festival Paris Polar		Lyon /Rhône		2005
Quais du Polar, Festival international du polar de Lyon		Villeneuve-Lez Avignon		2005
Festival du polar méditerranéen		Reims/Marne		2006
Festival Interpol'Art		Toulouse		2009
Festival international des littératures policières		Serre Chevalier		2010

Festival plume glace			
----------------------	--	--	--

De ce tableau, nous pouvons tirer plusieurs conséquences. La première montre que le genre policier conquiert d'autres champs de la pop culture : BD, cinéma, entre autres. La seconde concerne l'ambition des auteurs du genre policier à affirmer leur marge tout en vitalisant la dynamique culturelle du lectorat et du public. C'est dire que le genre ne perd ni ses ressources originelles ni son ancrage dans la vie culturelle de la cité. Et que la satisfaction des masses populaires est au cœur des programmes des salons et des festivals sur le polar.

En somme, cette étude sur roman policier aussi bien par son histoire que par sa trajectoire montre d'abord que le genre policier a des origines diverses. En ce sens, une grande part est liée à des origines du monde, de la Bible à la mythologie. Et l'esprit de la fécondation du genre policier dans la littérature est du ressort à la fois d'Edgar Allan Poe et de Balzac. Ainsi, le genre policier fait sa place aussi dans la tradition littéraire occidentale avec un ancrage socioculturel très dense. Si aux USA, les grands tumultes liés à la violence politique, à des exclusions de toutes sortes sont prégnants dans les romans policiers, des préoccupations sociopolitiques sont moins visibles chez les auteurs européens du même genre. Le fait protéiforme du genre policier peut le rapprocher des récits des camps nazis, et l'étude de la littérature post-traumatique éclairera des imbrications subtiles des formes diverses du récit criminel.

1.2 La littérature post-traumatique : écrire après les camps

Dans un témoignage, on fait souvent appel à la mémoire et aux souvenirs, ce qui permet de mettre les récits en cohérence. Cependant, les fictions post-traumatiques ne donnent aucun gage de rendre compte de ce qui s'est réellement passé, puisque ce travail de mémoire est impossible compte tenu de la perte du fil du récit ou de la résurgence des blessures douloureuses. Cela a pour conséquence le fait que l'agencement narratif fait voir les événements traumatiques et blessures historiques comme des obstacles qui empêchent la création artistique ou romanesque. Par ce fait, on ne peut pas faire passer des messages sans évoquer la souffrance enfouie dans l'âme. Pour les besoins de la cause, les récits des rescapés des camps nazis feront l'objet de notre étude dans cette partie. Bien que les récits post-Shoah relèvent plus d'une historicité objective, ils combinent avec le récit criminel certaines modalités narratives, entre autres, la fabrique de la mort, la noirceur et l'énigme de la cruauté. Le désir de la sublimation du crime n'est pas seulement du ressort du genre policier, certains récits post-Shoah en font également usage pour montrer la déchéance de l'humanité. En effet, après des expériences monstrueuses des camps, certains rescapés ont tenté de faire des récits de leurs vies passées entre des murs concentrationnaires. On peut remarquer que ces auteurs se sont confrontés à des désirs contradictoires : le désir de témoigner et l'impossibilité de restituer un témoignage cohérent et compréhensible. L'oubli et la résurgence de la violence subie dans le passé semblent installer les auteurs dans le trauma littéraire. Adorno a su bien le dire :

La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Adorno cité par Garscha Karsten et al (dir.), *Ecrire après Auschwitz*, op.cit., p.10.

Et pourtant, il faut écrire, se mettre en fiction, essayer de déposséder l'histoire de son emprise horrifiante sur le cours de la vie. Dans *Mémoire et écriture*¹⁸¹, Léonard Monique trouve que le nœud traumatique d'un récit résulte de l'impossibilité pour les victimes d'oublier les blessures mais en même temps l'impossibilité de les raconter. En tant que rescapé, Kertész fait de façon éprouvante l'expérience « barbare » dont parle Adorno dans son entreprise littéraire :

En tout cas l'opinion d'un récit prix Nobel de Littérature, le Hongrois Imre Kertész, déporté à l'âge de quinze ans à Auschwitz puis Buchenwald, et qui, ayant de la lucidité de l'humour, pose la question suivante : « Qui a déjà ressuscité-non pour en proclamer le miracle mais seulement pour vivre, fondamentalement pour faire la même chose qu'avant (pour rien) et sans se rendre compte de l'événement de la résurrection ? Et Kertész de conclure : « Peut-on imaginer Lazare dans le rôle de Chaplin¹⁸² ? [...] ».

On voit qu'au poids d'être victime, s'est ajouté celui bien que paradoxal d'être coupable. C'est une sorte de trahison envers les morts dans une société qui s'étonne de la réalité des camps d'extermination, et s'étonne que certains y aient survécu. Le rescapé même en tant qu'auteur est devenu un objet de curiosité. Dans ce sens, « La « culture de l'Holocauste » repose ainsi sur une association paradoxale de l'idée de la barbarie et celle de transmission – association structurelle, inscrite « depuis le premier constat » dans le « secret » de l'événement¹⁸³ ». Il s'ensuit que la stricte séparation physique autant que sociale qui séparait le monde normal des camps nazis n'a pas disparu, du moins, sur le plan symbolique. Ainsi, l'ombre honteuse et malheureuse de l'exclusion qui a précédé à la solution finale continue d'exercer son rôle maléfique sur le présent de l'écrivain. Aussi, ce qu'on appelle la littérature post-traumatique a plusieurs variantes et ses contre-discours.

Dans le poème de Primo Levi, « Si c'est l'homme », on y trouve des vers pleins de sens : « Puisse l'histoire des camps d'extermination retenir pour tous comme un sinistre signal d'alarme¹⁸⁴ ». Inscire l'histoire des camps dans une vision de témoignage est un défi de

¹⁸¹ Léonard Monique (dir.), *Mémoire et l'écriture*, Actes de colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000, Paris, Honoré Champion, 2003, p.26.

¹⁸² Garscha Karsteb et al (dir.), *Ecrire après Auschwitz*, *op.cit.*, p.29-30.

¹⁸³ *Ibid.*, p.40.

¹⁸⁴ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Robert Laffont, 1996, p.10.

l'écriture de Primo Levi. Toute son entreprise scripturaire s'est fondée sur la lutte contre l'oubli.

C'est ce qu'on observe dans l'exergue de *Si c'est un homme* :

Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux/Et jusqu'à la force de se souvenir, /Le yeux vides et le sein froid/ Comme une grenouille en hiver. / N'oubliez pas que cela fut,/Non, ne l'oubliez pas:/Gravez ces mots dans votre cœur./Pensez-y chez vous, dans la rue,/En vous couchant, en vous levant ;/Répétez-les à vos enfants¹⁸⁵./...

Au-delà de sa vision testimoniale, sa création littéraire n'a pu éclore que du fait de son expérience personnelle dans les camps nazis. Son univers de création n'est peuplé que de l'univers concentrationnaire. Ainsi, écrivait-il,

Si je n'avais pas survécu à l'épisode d'Auschwitz, je n'aurais probablement jamais écrit. Je n'aurais pas eu de motivation, de stimulation pour écrire : malgré ma profonde admiration pour Dante Alighieri, j'étais un élève médiocre en littérature italienne et même mauvais en histoire¹⁸⁶.

C'est dire que sa motivation n'est autre que de mettre en fiction les camps avec leur lot d'humiliations. Il n'assigne aucune autre perspective à l'écriture que d'être réceptacle des récits sur l'horrible, le funeste et l'innommable que revêtent les camps nazis. Ce non-détachement du désastre structure à l'envi tout son travail littéraire. Néanmoins, cet état permanent d'angoisse lié à l'oubli est problématique. C'est ce que rappelle Paul Ricœur quand il parle des contorsions faites au sujet de la mémoire :

Je n'insisterai pas sur un autre aspect du problème, à savoir la prétention de nos contemporains à s'installer dans la posture de la victime, dans le statut de la victime : « Avoir été victime vous donne le droit de vous plaindre, de protester, et de réclamer » (*op.cit.*, p.56). Cette posture engendre un privilège exorbitant, qui met le reste du monde en position de débiteur de créances¹⁸⁷.

La corde sensible de cet aspect pathologique de l'écriture est non seulement qu'elle brise la voie à tout plaisir textuel, mais aussi réduit l'écrivain à un sujet porteur des traces de « traumatisme, blessure, cicatrices¹⁸⁸ ». Comme si sa propre écriture devenait traumatisante, langoureuse et écrasante. Au lieu de conquérir des espaces de liberté par rapport aux faits

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.11.

¹⁸⁶ Primo Levi cité par Anne Sizaire dans *Primo Levi, L'humanité après Auschwitz*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 1997, p. 36.

¹⁸⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.104.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.83.

criminels subis, l'acte d'écriture fait son détour dans les camps. L'œuvre de Primo Levi s'est définie dans son attachement à un principe, un moteur, celui qui le rattache aux crimes des camps nazis. Il en résulte de ce « qu'on peut légitimement parler de mémoire blessée, voire malade¹⁸⁹ ».

Le désir d'écrire l'horreur des camps est très vite remis en cause par ceux qui y voient un processus permanent de victimisation. Cet état de chose n'est pas fortuit. Cela découle de la honte que ressent une victime lorsqu'elle étale à la place publique tout ce qu'elle a subi. On voit que les premiers rescapés n'arrivaient pas ou refusaient de faire des récits des horreurs. Ce fait est immanent à toute situation traumatique. Mais quand on se garde de lever le voile sur ce qu'on a vécu, on laisse des traces traumatisantes faire leur loi sur l'esprit et le corps qui en ont déjà souffert. C'est comme si le rescapé se soumettait toujours à la loi du bourreau. Dès lors, l'acte salutaire est celui de briser le silence afin de tendre vers la possession de sa propre mémoire ou ses propres souvenirs. Dans cette logique, André Schwarz-Bart, dans *Le Dernier des Justes*, raconte l'anéantissement du peuple juif. N'étant pas lui-même déporté, il ne témoigne pas comme Primo Levi, il a certes perdu ses parents et ses frères qui sont déportés dans les camps nazis. Ernie Lévy, son personnage principal est affable, empreint de grandeur, dénué de tout désir belliciste malgré sa stature de noblesse et de candeur. Il apparaît pourtant comme une proie destinée à la boucherie même si l'auteur n'accorde pas de place aux bourreaux :

Ecoutez, savez-vous quoi, parlons plutôt de quelque chose de gai : quoi de neuf sur la guerre. Excusez-moi pour cette plaisanterie, mais je crois que c'est bon de rire au moins d'un œil. [...] Ernie riait aussi, cependant que l'aiguille s'insinuait doucement en lui, par le chemin resserré de sa gorge ; il ne faut pas penser, disait-il en riant, il ne faut pas voir, il ne faut pas entendre les cris¹⁹⁰.

Par rapport à d'autres auteurs, on est étonné à la fois par l'humour, le rire et le mépris que son personnage affiche envers le bourreau. Le trauma est certes toujours présent mais l'écriture

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.83.

¹⁹⁰ André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p.254-257.

arrive à faire rejaillir une force vive qui montre la noblesse des gens qu'on extermine. C'est un détachement notable qui est en œuvre dans l'écriture d'André Schwarz-Bart. Ce détachement, devenu nécessaire dans l'écriture sur la Shoah, est expérimenté aussi par plusieurs écrivains à l'instar de Kertész et Sebald. Kertész et Sebald apportent, à la littérature post-traumatique, des modalités nouvelles d'appréhender les fictions sur la Shoah. La singularité de chaque auteur est en partie liée à son parcours de rescapé ou d'héritier des camps nazis. Ils participent à un changement du paradigme des récits sur le Shoah :

Alors que l'on arrive à un nouvel âge de la mémoire, lié à un changement de génération et à la disparition des derniers témoins historiques, Kertész occupe une position exceptionnelle d'une ultime voix vivante, faisant état d'une lointaine expérience d'adolescent ; Sebald, écrivain de la génération de la « post-mémoire », marque un relais vers d'autres formes d'écriture et d'autres types de référence temporelle. Autour de ces deux figures, les catégories du « témoignage » et de la « littérature traumatique » entrent dans une nouvelle phase, montrant une présence vive du travail mémoriel à l'intérieur d'un espace qui semble saturé¹⁹¹.

Le leitmotiv de l'écriture de Kertész est le détachement, la distance dans la narration sur les horreurs. Alors qu'on finit par croire qu'écrire sur les camps, c'est étaler les crimes et les horreurs. Par ce fait, on attend du lecteur un attendrissement jusque dans son âme. D'ailleurs, Kertész s'évertuera à déconstruire ce penchant littéraire : « Je hais la peinture des horreurs¹⁹² » disait-il. Il répugne la projection de la crudité des blessures, des corps horrifiés sous le regard du lecteur. Pour y arriver, il fait un choix stylistique que d'aucuns ont qualifié de « détachement ». De ce moment, Kertész acquiert une autonomie par rapport à son art d'écrire. Il le dira : « Ce qui m'intéresse, c'est la distance. La langue est limitée et ses limites sont infranchissables. Il faut donc les briser de l'intérieur. J'admire les auteurs qui réussissent à

¹⁹¹ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.39.

¹⁹² Dans une interview accordée au journal *Le Monde*, Imre Kertész revient principalement sur deux choses : le moteur de ses œuvres et son esthétique. Il donne aussi des précisions sur ce qui le distingue des autres auteurs post-Shoah. <https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/06/09/imre-kertesz-briser-de-l-interieur-les-limites>, consulté le 4 janvier 2019.

travailler avec les moyens de la littérature pour dépasser les frontières du dicible¹⁹³ ». Il assure qu'il a été très influencé par Camus. Ainsi, poursuit-il,

Pour moi, le grand exemple de cette "distance" dont vous parlez, c'est *L'Etranger*. [...] En hongrois, *L'Etranger* était traduit par "L'Indifférent". Indifférent au sens de détaché - détaché du monde, détaché de lui-même. Mais aussi au sens d'affranchi, c'est-à-dire d'homme libre¹⁹⁴.

Dès lors, on perçoit l'importance des mots : distance, détachement, indifférence et liberté chez Kertész. Ce manque de distance, Kertész le reproche à la littérature post-Shoah. Il adresse de manière acerbe des reproches à Primo Levi :

Je ne le trouve pas assez radical. Il reste dans la tradition humaniste, celle-là même qui a été anéantie par l'expérience de la Shoah. J'ai dit plusieurs fois que Jean Améry (*par-delà Le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Actes Sud, 1995) était un "saint de l'holocauste". C'est un personnage extrême. Il est allé jusqu'au bout, sans rien dissimuler de lui-même, en sachant que tout cela ne pourrait se solder que par un suicide¹⁹⁵.

Avec Kertész, la faillite de l'humanisme et ses valeurs est un constat qu'il faut faire sans hésitation. C'est un préalable à une prise de distance nécessaire devant l'horreur que les camps nazis représentent. Ainsi, la prise en compte de la faillite de la tradition humaniste et le détachement sont le salut à l'entreprise littéraire post-Shoah. Pour autant, la plume de Kertész remue les plaies et les blessures, ce qui touche le lecteur au plus haut degré. Puisqu' « il est impossible d'écrire sans blesser, parce qu'on en transmet le poids sur les épaules du lecteur¹⁹⁶. » Mais, Kertész ne perd pas de vue le fait que son travail est avant tout littéraire. Car le plaisir du texte est une condition *sine qua non* de la littérature. C'est dire que par des détours, des dissimulations ou de la distance, il arrive à résoudre une équation paradoxale de ce que Gérard Genette appelle « parodie du sacrilège¹⁹⁷ ». Car, il reconnaît que le « roman qu'on est en train

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Dans la partie « Morts de rire », Genette montre les subtilités du langage comique pour nommer l'innommable et rire des blessures. Ce qui demande à avoir à l'idée le risque de glissement vers le « négationnisme » : « Mourir

d'écrire doit « plaire » au sens où le lecteur doit vouloir tourner la page. C'est un piège dans lequel on l'attire pour qu'il soit réceptif¹⁹⁸. »

Aussi le traumatisme littéraire se manifeste-t-il par le mélancolique et le tragique chez Kertész et Sebald. Leurs œuvres ont une part obsédante par rapport au tragique et au mélancolique. A ce titre, ils ont forgé des formes narratives comme un désir joyeux de mettre en récit des blessures les plus horribles. Ces œuvres « montrent aussi un recouplement du tragique et du mélancolique : un noyau tragique subsiste dans le difficile déploiement du tragique dans le temps peut donner lieu à une forme de mélancolie¹⁹⁹. » Il en résulte que Kertész et Sebald n'entrevoient aucun salut à leur poétique. En se définissant comme rescapé ou mieux un revenant des camps, Kertész n'accorde pas de crédit au salut, tout comme Sebald qui dira ne rien attendre de la consolation d'avoir perdu des parents dans les camps nazis. Leur « refus commun du « salut » (Kertész) [...] de consolation (Sebald)²⁰⁰ » réside du fait de l'absence de passerelles d'espoir à propos des hécatombes, ces sortes de trous noirs profonds ayant englouti leurs lignées. Pour Primo Levi, le fait que « Auschwitz ait pu exister devrait interdire à quiconque, de nos jours, de prononcer le mot Providence²⁰¹ ». On se rend vite compte que « la faille ouverte par la destruction passée est irréparable²⁰². »

A l'image de Sebald, Modiano n'est pas directement confronté à l'épineuse question du dicible/indicible concernant des horreurs subies par les victimes des camps nazis. Certes, tous deux assument l'héritage de la persécution, en témoignent leurs œuvres hantées par la mémoire. Quand on analyse la littérature post-traumatique, le cas de Modiano est interrogateur à plus d'un titre. D'abord, au début de sa carrière littéraire, notamment à la publication de *Place de*

à Auschwitz » ou encore « parodie du sacrilège ». C'est dire que « l'appréciation comique est donc esthétique au sens kantien, c'est à dire subjective en son principe... », Gérard Genette, *Figures V*, *op.cit.*, p.148.

¹⁹⁸ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, *op.cit.*, p.345.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.292.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.293.

²⁰¹ Primo Levi, *Si c'est l'homme*, *op.cit.*, p.211.

²⁰² Lucie Campos, *Fictions de l'après*, *op.cit.*, p.293.

l'étoile, on sent chez lui une volonté de rompre avec ce qu'il considère à la suite de Sartre²⁰³ et bien d'autres comme une conscience victimaire et de mise en paria. Son angle d'attaque le plus féroce, dans *Place de l'étoile*, a été de déconstruire l'image à la fois victimaire et innocente des Juifs véhiculée par la littérature post-Shoah. Ainsi, Paris et ses provinces sont sous le régime nazi tandis que Tel-Aviv est sous la coupe des extrémistes Juifs. Ce cadre romanesque dans *Place de l'Etoile* problématise le discours sur la persécution des Juifs. On a des doutes que Modiano ait poussé son entreprise scripturaire jusqu'au bout. Il se rend compte que son projet d'écriture dans *Place de l'Etoile* porte en lui-même ses propres contradictions. Son œuvre conçue pour être insensible à la Shoah se heurte au sensible provoqué par le mémorial de Serge Klarsfeld, ce qui le contraint à faire son *mea culpa* :

J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme Beate qui luttèrent depuis plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été reconnaissant à cet homme de nous avoir causé, à moi et à beaucoup d'autres, un des plus grands chocs de notre vie. Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas vraiment regarder en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. J'avais écrit trop jeune un premier livre où je rusais avec l'essentiel, en tâchant de répondre de manière désinvolte aux journalistes antisémites de l'Occupation, mais c'était comme pour se rassurer, faire le malin quand on a peur et que l'on parle très fort dans le noir. Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quel genre de malaise j'éprouvais²⁰⁴.

C'est aussi une évidence qu'on ne peut assigner à sa plume des vertus éthiques et morales si on refuse de nommer l'horreur que représente la Shoah. La création romanesque peut être contre-productive dès lors qu'elle affiche une volonté manifeste d'occulter l'horreur et les crimes. On tenterait de taxer son roman d'instrument instituant l'oubli comme mode. C'est dans son roman *Dora Bruder* qu'il montre la hantise liée à la rafle des enfants juifs. L'expérience de cette écriture n'est pas la même que celle des rescapés, devenus par la suite écrivains. Lucie Campos

²⁰³ Jean Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1946.

²⁰⁴ Modiano écrit dans *Libération*, le 2 novembre 1994, un article sur le combat mémoriel du couple Klarsfeld « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », [Le Réseau Modiano : Modiano "avec Klarsfeld, contre l'oubli" \(lereseaumodiano.blogspot.com\)](http://lereseaumodiano.blogspot.com), consulté le 28 février 2022.

inscrit l'écriture de ces rescapés dans ce qu'elle appelle la crise de la « conscience historique²⁰⁵ ». C'est dire que le traumatisme structure la poétique post-Shoah. La quête langoureuse et traumatique est révélatrice d'un malaise sociopolitique comme le reconnaît Modiano : « Votre Mémorial rend encore plus flagrant le mensonge qu'ont été les justifications de Vichy : ils ont dit qu'ils ne voulaient pas, sous prétexte humanitaire, séparer les enfants des parents, et de toutes façons, ils se doutaient bien, dès 1942, de quoi il s'agissait²⁰⁶. » Comme si son défaut d'appréciation dans son premier roman hantait son écriture, communiquant ainsi au lecteur la rage de son âme. Aussi le trauma devient-il un legs sinon une culture du désastre²⁰⁷ que les écrivains continuent d'assumer sous diverses formes artistiques.

De même, Claude Lanzmann, dans son film « Shoah », touche la conscience humaine par le motif de l'anéantissement des Juifs. Ce film marque les esprits non seulement à cause de la thématique qu'il traite mais aussi parce que « Claude Lanzmann a parfois été contraint d'utiliser un faux nom, des faux papiers et une caméra cachée pour interroger d'anciens nazis : "Shoah est, à beaucoup d'égards, une investigation policière, et même un western dans certaines parties²⁰⁸". » On voit que l'auteur assigne à son écriture filmographique le défi de briser des murs du silence ou de désinformation sur l'horreur. Ce n'est donc pas aisé pour des écrivains rescapés de transmettre l'indicible, l'horrible et la terreur dans de leur art. Il dit de son film « c'est un matériau totalement inaccommodable dans un autre registre. Les visages, les arbres, la nature. La Shoah est une incarnation²⁰⁹. » Ce que Claude Lanzmann dit, en substance, concerne le côté policier de son film dans lequel la dystopie joue à l'envi avec des enquêtes

²⁰⁵ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, *op.cit.*, p.389.

²⁰⁶ Cf. « Lettre de Patrick Modiano à Serge Klarsfeld » (mai 1978) consultée sur <http://www.tribunejuive.info>, consulté le 23 février 2019.

²⁰⁷ « La pensée du désastre, si elle n'éteint pas la pensée, nous rend insouciant à l'égard des suites que peut avoir pour notre vie cette pensée même, elle écarte toute idée d'échec et de réussite, elle remplace le silence ordinaire, celui auquel manque la parole, par un silence à part, à l'écart, où c'est l'autre qui s'annonce en se taisant. » Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p.27.

²⁰⁸ Voir l'article en ligne <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/shoah-de-claude-lanzmann>, consulté le 29 décembre 2018.

²⁰⁹ François Dosse et als (dir.), *Paul Ricœur : penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013, p.94.

haletantes auprès des bourreaux et des victimes. On retrouve ce même souffle policier dans la littérature de la Shoah. Kertész admet cette porosité entre les écrits sur l'Holocauste et le roman noir :

A propos d'Auschwitz, on ne peut écrire qu'un roman noir ou, sauf votre respect, un roman-feuilleton dont l'action commence à Auschwitz et dure jusqu'à nos jours. Je veux dire par là qu'il ne s'est rien passé depuis Auschwitz qui ait annulé Auschwitz, qui ait réfuté Auschwitz. Dans mes écrits, l'Holocauste n'a jamais pu apparaître au passé²¹⁰.

Le constat est clair qu'on ne peut pas écrire sur les crimes aussi horribles sans déboucher sur un roman noir. La noirceur est en partie liée au deuil, à l'environnement macabre dont le signe est d'abord la banalisation de ce que représente la vie. Ensuite, le mal semble élevé à l'enseigne du banal. *In fine*, l'art ou la littérature ne peut que mettre en fiction la crise éhontée de l'humanisme rationnel sur lequel les civilisations modernes sont assises. Toujours à propos d'une possible équation entre le roman sur la Shoah et le roman policier ou noir, on peut mettre *Dora Bruder* de Modiano et *Le Chercheur de traces* de Kertész sur un même axe. Chez Modiano, son narrateur-enquêteur traque les traces pour remonter le temps, dans le but de comprendre ce qui est réellement arrivé à Dora Bruder. Comme le reconnaît l'auteur, tout est dissimulé au sujet de la rafle et des déportations. L'enquêteur ne retrouve que des bribes, des traces sur cet acte funeste dont la traçabilité est sans cesse questionnée jusqu'à ce jour. De même, dans *Le Chercheur de traces*, Kertész fait plonger son personnage ou mieux son double dans le camp nazi :

Le personnage principal, appelé l'« envoyé », double fictif de Kertész lui-même, retourne sur les lieux du camp où il a été interné, investi d'une mission qui n'est jamais tout à fait précisée, mais qui prend la forme d'un récit d'apprentissage, présentant les étapes successives d'un devenir témoin²¹¹.

En arpentant ce chemin du désastre, de la perte et de la cruauté que sont les camps, cette fois-ci, l'auteur ou son double refait l'expérience non plus de la perte mais celle de la reconstruction.

²¹⁰ Texte de Kertész cité par Lucie Campos dans *Fictions de l'après*, op.cit., p.48.

²¹¹ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.283.

Car, il n'y va plus pour y mourir dans l'humiliation mais pour y renaître en dignité grâce à son témoignage au goût mélancolique.

La littérature post-traumatique est intimement liée à la mémoire de la Shoah. Elle s'illustre par le trauma des blessures criminelles orchestrées par les bourreaux des camps nazis. Cet héritage catastrophique pris en charge par les arts en général et la littérature en particulier a produit ses lettres de noblesse. Malgré les doutes indexés par Adorno sur la capacité d'une poésie post-Shoah à faire écho de sa poéticité, tant de chefs-d'œuvre continuent par ruisseler l'esprit des lecteurs au fil des ans. Mais cette littérature, dont le discours est axé sur des crimes de masse et des horreurs les plus insupportables, a réussi à mettre, dans les récits, des réseaux, des paramètres de distance, de détachement et de l'indifférence dans le but d'élever la poéticité sur les faits criminels réellement passés. A bien des égards, Kertész, Sebald, Modiano et Schwarz-Bart ont tenu à ne pas occulter la littérarité de leurs écrits. Ils créent ainsi le plaisir textuel malgré leur épanchement sur le tragique, le mélancolique, l'humour noir et la hantise de la mémoire. La singularité de l'entreprise littéraire de Primo Levi, comparativement aux autres, est l'aspect pathologique que porte son écriture : « La mémoire, en ce sens particulier, est caractérisée d'emblée comme affection (pathos), ce qui la distingue précisément du rappel²¹². » En conséquence, les blessures béantes et les horreurs non distanciées par l'écriture de Primo Levi continuent à obstruer le plaisir du texte ou à se poser en obstacle à tout détachement nécessaire. De là, l'écriture devient porteuse du trauma, et est traumatisante à cause d'espoir naïf qu'on lui porte, celui de soigner en montrant des horreurs. Aussi l'analyse de la littérature de la Shoah révèle-t-elle sa fibre policière. Ainsi, les récits sur la Shoah s'apparentent parfois aux romans noirs. Ils ont en commun le deuil, le macabre et l'espace dystopique : le deuil qui s'abat avec violence sur des corps vivants. Etant donné que certains récits font référence aux faits qui se déroulent dans les camps, les rescapés sont comme des enquêteurs qui se

²¹² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.18.

remémorent des scènes des camps. C'est ce que Claude Lanzmann a tenté de faire dans son film. Si la littérature policière situe généralement les crimes sur l'axe des faits divers, la littérature de la Shoah, pour sa part, renvoie le lecteur à des faits historiques qui continuent de hanter l'esprit des contemporains. Tout compte fait, faire l'expérience des camps, c'est faire l'expérience de la dépossession de l'acte d'écrire. Le désir d'écrire dans les camps est vital pour celui qui est hanté par l'horrible expérience. Et comme tout ce qui est vital est combattu avec véhémence, écrire est non seulement subversif mais considéré comme un acte criminel. C'est pourquoi le jugement qu'on porte sur les écrits des rescapés doit prendre en compte leur caractère vital et énergisant. En exprimant sa lassitude d'entendre des cris stridents et aigus des âmes étouffées et horrifiées, revenantes des camps, la critique serait en train de réprimer la parole des victimes. Cela érigerait des nouveaux camps symboliques, étouffant ainsi des chants d'horreur qui rappellent aux contemporains la vallée de la mort d'où ils sont sortis. Les œuvres sur la Shoah se rapprochent des romans noirs. Il y a aussi l'esthétique de Kertész qu'on retrouve chez Kossi Efoui et Edem Awumey. Leurs œuvres sont empreintes de la mémoire blessée et meurtrie avec une ombre carcérale que l'histoire de leur pays d'origine pourrait éclairer.

1.3 L'hétérogénéité du polar en Afrique à l'aune du discours postmoderne

Dès lors qu'on parle de la littérature policière en Afrique, les interférences entre fiction et réalité sont constantes et complexes avec les réalités sociopolitiques : « des systèmes tyranniques ne peuvent en aucun cas donner lieu à un roman policier, car la loi n'y est pas une norme, mais une illusion²¹³ ». Selon Pius Ngandu Nkashama, l'inexistence de l'Etat de droit en Afrique élude d'emblée l'idée du roman policier. De façon tacite, une comparaison est faite entre le roman policier européen et le roman policier africain. Sa position quoique radicale,

²¹³ Pius Ngandu Nkashama cité dans *Le Polar africain, op.cit.*, p.33-34.

permet de remettre la littérature policière dans une position de filiation par rapport au genre policier occidental. Mongo Beti, parlant de ses romans à fibre policière, concède cette réalité : « comme il n’y a pas de police chez nous, enfin je veux dire pas de police au sens plein du terme, une police civilisée, quoi, je savais que je ne peux pas faire un roman policier. Donc j’ai fait un roman sur le crime, une histoire d’angoisse²¹⁴ ». Face à des tâtonnements, il y a des résistances pour aboutir à un roman policier africain comparable à celui de l’Occident. Un choix médian est envisagé : un roman policier à l’africaine. C’est pourquoi la plupart des auteurs du roman policier ne mettent pas en scène des détectives, des enquêteurs avec des méthodes avancées, du savant déchiffrement des indices ou une mise à contribution de la médecine légale, de la police scientifique et judiciaire. Aussi ces auteurs sont-ils loin de proposer à la manière de Conan Doyle : « connaissances, observations et raisonnement vont occuper une place centrale dans ces récits²¹⁵. » L’Afrique a hérité de l’Europe son organisation institutionnelle, juridique et politique, elle est donc une image fragmentée de celle-ci. Si sur le registre institutionnel de la société africaine, il y a énormément de décalage, il est sans conteste qu’on retrouve le même décalage entre la littérature policière occidentale et la littérature policière d’Afrique. Cette situation, loin de mettre en doute sur la pertinence de l’écriture policière en Afrique, doit plutôt inciter à porter un regard nouveau sur cette littérature. Et ce constat pose le problème de l’équation entre deux tendances : les uns postulent qu’ils écrivent par souci de mettre à l’index une situation sociopolitique. Ils ont donc à cœur la contingence politique. Et chaque auteur peut dire clairement comme Jean-Patrick Manchette pourquoi il écrit le roman policier : « j’ai publié à la série noire par choix. On peut appeler ce choix une nécessité : l’écriture à prétention artistique me semble une abjection²¹⁶ », et les autres ont un épanchement pour un travail artistique dans la fiction policière. Généralement, en comparant la littérature

²¹⁴ *Ibid.*, p.97

²¹⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier, op.cit.*, p.21.

²¹⁶ Bernard de Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.33.

policrière américaine et européenne, on se rend compte que celle de la France est plus portée par une sorte d'esthétisme²¹⁷ alors que la prégnance sociopolitique est nettement évidente dans la littérature policière étatsunienne. La littérature policière africaine étant dans une relation de filiation, il n'est pas étonnant de retrouver les deux tendances sous la plume des auteurs africains. Au lieu de vouloir scinder le roman policier africain par rapport aux deux tendances, et l'évaluer selon les mêmes critères que le roman policier occidental, il vaudrait mieux envisager l'étude du roman policier africain par rapport à la socio-poétique. Ce qui le replace dans son ancrage sociologique et culturel. Mais on peut remarquer que la transgression narrative est un enjeu postmoderne plus qu'une référence au genre policier.

De ce fait, porté par la conviction que le sens de l'histoire est redevable uniquement des systèmes d'intelligibilité qui l'interprètent, le discours postmoderne est foncièrement incrédule : devant les métarécits et les visions totalisantes, il doute, interroge, toujours sceptique à l'endroit des autorités légitimantes²¹⁸.

Il apparaît donc que l'hétérogénéité du discours postmoderne s'inscrit aussi dans les nouvelles formes d'écriture inaugurées au tournant des années 1970 par certaines œuvres à l'instar de *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem et *Les soleils des indépendances*²¹⁹ d'Ahmadou Kourouma. Les entorses esthétiques que ces auteurs portent aux canons littéraires seront, sans cesse, renouvelées par des romans policiers africains. L'autorité des canons est aussi remise en cause, et « aucun système de valorisation ne gouverne²²⁰ » ce discours postmoderne émergent.

1.3.1 Les récits fondateurs : *La Termitière* et *Les aventures d'Agbezuge*

²¹⁷ Dans une interview accordée à *La Croisée des Plumes*, Kangni Alem déclare : « [...] j'avoue quand même une préférence pour les auteurs américains, je les trouve souvent plus concernés par les questions sociales, et moins portés à des postures stylistiques à la française, le beau style sans contenu humain me fatigue vite », <http://www.lacroiseedesplumes.com/kangni-alem-interview/>, consulté le 23 mai 2017.

²¹⁸F. Fortier, « Archéologie d'une postmodernité », Tangence, (1993) (39), p.30, <https://doi.org/10.7202/025750ar>, consulté le 07 décembre 2021.

²¹⁹ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

²²⁰ Adama Coulibaly et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.153.

Dans son étude sur *La Termitière*²²¹ de Daniel Gillès, Pierre Halen²²² a montré, grâce à une « lecture policière », la singularité de ce roman plein d'énigmes. Même si l'auteur n'est pas africain, les scènes et les péripéties s'enchaînent dans un Congo encore sous le joug colonial. Dans ce roman, le récit amoureux est doublé de celui du meurtre de deux jeunes travailleurs dans une « mine d'or ». Après des suspicions sur des Blancs, notamment sur Blommard qui les avait congédiés pour vol, on en conclut, dans un premier temps, qu'ils ont été dévorés par un léopard. Mais la disparition surprenante de leur maman inquiète, et remet en cause la conclusion de l'enquête. Finalement, Kisimba et Makembo sont suspectés d'avoir procédé au crime rituel :

Toujours en recourant à la manière forte, Blommard continue de se substituer à l'autorité judiciaire légale ; il fait arrêter Makembo et Kisimba, obtient leurs aveux ainsi que tous les détails sur les faits, qui ne se limitent pas à l'assassinat mais comportent aussi des actes d'anthropophagie²²³.

On peut interroger l'identité des coupables afin d'aller plus loin dans l'analyse idéologique que porte ce roman. L'un est un chef de village et l'autre est un féticheur. Au-delà des énigmes et leurs rebondissements, on y voit une mise en index des pratiques jugées rétrogrades dans une société qui s'occidentalise. Aussi en dehors du mal qui est mis à nu, c'est la chute de la science occulte et ses pratiques devant des observations, des raisonnements et de la science déductive d'un expatrié. Celui qui entreprend l'enquête est pourtant dépourvu de tout pouvoir régalien alors qu'il mène des enquêtes policières. Par ailleurs, ce fait consacre le rôle du détective privé dans une société coloniale. L'autre versant de ce texte est son antériorité par rapport aux textes jusque-là reconnus comme relevant du roman policier en Afrique. Que ce roman ne soit pas reconnu à sa publication comme un roman policier, n'enlève rien au fait qu'il porte un marquage

²²¹ « La Termitière, roman édité par Gallimard dans sa collection blanche, relève du genre réaliste ; ce n'est pas un « policier » au sens propre, et il n'a rien de paralittéraire, mais il déploie cependant un récit d'enquête criminelle, et à ce titre il pose la question de la vérité. », *Polar africain, op.cit.*, p.66.

²²² Pierre Halen, « Des énigmes criminelles dans le contexte de l'ère coloniale finissante : une lecture policière de *La Termitière* de Daniel Gillès », in *Le Polar africain, op.cit.*, p.61-79.

²²³ *Ibid.*, p.69.

accru du genre : un fait²²⁴ répréhensible est commis, il y a eu des enquêtes, des suspects sont reconnus coupables, ceux-ci sont punis. Un autre roman antérieur à *La Termitière*, mais, cette fois-ci, écrit en ewe en 1949 et traduit ensuite en français, *Amegbetoa ou les aventures d'Agbezuge*²²⁵ peut être perçu comme un des textes pionniers du roman noir en Afrique. Ce roman joue à outrance sur des péripéties, des rebondissements et l'accumulation des faits criminels. De surcroît, le fil romanesque est ponctué par des meurtres. Dans le déroulement diégétique autour d'Agbezuge, personnage central, plusieurs énigmes sont déclenchées par des meurtres. Le protagoniste est un enfant abandonné dans une forêt quand ses parents fuyaient des ennemis ashantis. Recueilli par des brigands, il est vendu à un premier maître, ce dernier le revend à un riche homme, Hoto Desu, pour s'acquitter des dédommagements après avoir été reconnu coupable d'un meurtre. Ayant eu connaissance des malheurs passés d'Agbezuge, Hoto Desu le traite avec bienveillance. Mais le refus d'Agbezuge de coucher avec la femme de son maître en son absence déclenche la colère de cette dernière. La dame l'accuse d'abus sexuel. C'est en ce moment du récit qu'émerge, en filigrane, l'image d'une Phèdre, mettant son beau-fils dans les rets de la perfidie. Ce qui se solde par une fin funeste. Ainsi, Agbezuge finit par l'étrangler à l'aide de son ami Agobaya, et la victime est enterrée nuitamment. Plusieurs enquêtes après le retour de son maître sont infructueuses. Avant de mourir, Hoto Desu lui a légué tous ses biens. C'est à cause de ce legs que Hotsonyame tue son propre fils et accuse Agbezuge de meurtre. Tous ses biens confisqués, Agbezuge prend le chemin d'errance jusqu'à son retour fortuit dans la maison de ses parents. En outre, la collecte de crimes dans ce roman le rapproche du *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Concernant *Amegbetoa ou les aventures d'Agbezuge*, on ne peut pas, à proprement, parler d'un roman policier mais il fonctionne comme

²²⁴ « On devine que ce rituel comprend le meurtre de deux jeunes gens choisis pour leur force vitale. », *Le Polar africain*, *op.cit.*, p.69.

²²⁵ Sam Obianim, *Amegbetoa alo Agbezuge fe nutinya [Amegbetoa ou les aventures d'Agbezuge]*, Ho, E.P. Church Press, 1949.

un roman feuilleton et d'énigmes. D'ailleurs, la fibre policière de ce roman a une part liée aux enquêtes sur des meurtres dissimulés. Mais ce ne sont pas des enquêtes au sens plein du terme selon les méthodes d'enquêtes policières. Le roman est agencé sur des crimes et c'est le protagoniste qui est voué aux gémonies comme un bouc émissaire.

L'antériorité de ces récits criminels n'implique pas le fait que leurs auteurs aient une conscience claire qu'ils écrivent des récits policiers ou des récits paralittéraires. Le meurtre, dans ces récits, est un événement. Si dans la *Termitière*, il y a un investissement dans les investigations pour éclairer les zones d'ombre, et faire manifester la vérité, dans *Les aventures d'Agbezuge*, le mal qui s'abat sur le protagoniste déborde toutes les formes d'investigations. L'accumulation des meurtres en fait plutôt un sujet hautement métaphysique, et interroge la problématique d'un destin funeste.

1.3.2 Les discours de la marge

Le genre policier autonome et massifié en Afrique est bien récent. Les travaux critiques sur le genre retiennent principalement trois décennies successives [70, 80, 90] pour son apparition et sa maturation esthétique. La temporalité de cette émergence en fait un renouvellement littéraire imbriqué dans ce qu'on a désigné comme le renouvellement des écritures francophones d'Afrique. De ce fait, les récits policiers et les travaux critiques révèlent qu'il s'agit d'un fait littéraire récent dans la littérature francophone d'Afrique :

Quant au roman policier africain, il a débuté, selon Lylian Kesteloot, dans les années 70, avant de s'épanouir au cours des années 80 et 90 avec des auteurs sénégalais tels que Modibo Kéita et Assé Gueye, les Camerounais Jean Pierre Dikolo et Simon Njami, ainsi que le Congolais Jean-Pierre Makouta Mboutou et beaucoup d'autres²²⁶.

Ce phénomène nouveau inscrit à la marge littéraire requiert toute l'attention de la critique par rapport à sa poétique et à son idéologie. De façon paradoxale, son ancrage poétique et

²²⁶ Ferreira-Meyers Karen, « Le roman policier africain et les arts de l'oralité en Afrique : deux mondes parallèles ? », in *Le Polar africain*, *op.cit.*, p.218.

idéologique n'en fait pas une tendance réellement nouvelle par rapport au changement paradigmatique opéré par Yambo Ouologuem et Kourouma. Certes, avec les enquêtes sur les meurtres, on s'interroge sur la mort, le mal et la justice. Selon Yves Tadié, le roman policier est un symptôme de notre modernité. A cet égard, on peut s'interroger sur les récits criminels à l'aune de l'esthétique postmoderne.

On l'aura compris : derrière la violence et la crudité des mots, derrière le langage volontairement corporel, vulgaire, obscène, se dissimule une violente satire de la société où les valeurs sont sens dessus dessous, un monde où les mots orduriers sont des plus banals, tant la perversion a franchi depuis longtemps les limites du tolérable²²⁷.

Tout texte peut être en partie lu comme un reflet de la société de son auteur, il est important d'analyser le roman policier d'Afrique à l'aune du parcours tant historique que poétique.

Ainsi, la littérature étant une vitrine de construction des images, le mouvement de la Négritude s'est construit dans l'optique de briser les idées reçues et des images barbares conçues sur l'Afrique par les Occidentaux. Contre l'image ténébreuse à laquelle on associe l'Afrique, Césaire, Senghor, entre autres, ont opposé une vision édénique du continent noir. On s'évertue alors à démolir des citadelles discursives et picturales, et ainsi s'attaquer à des pratiques honteuses : de l'esclavage à la colonisation en passant par les zoos humains. C'est ce qui semble justifier l'omerta sur les histoires abjectes dans la production littéraire d'Afrique. Des revues et des maisons d'édition sont mises à contribution à l'instar de *Présence Africaine* d'Alioune Diop pour redorer le blason du continent. Pour voir des fictions sur les véritables plaies du continent, il faut attendre la fin des années 1960. Désormais, des nouveaux dirigeants sont rentrés dans leur confort, tels des nouveaux maîtres. Cette époque est marquée par une déception grandissante, l'esprit de désenchantement inhibe des attentes des jours glorieux des indépendances. Ainsi, une écriture subversive par rapport aux canons littéraires de la Négritude fraye son chemin : *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma et *Le Devoir*

²²⁷ Adama Coulibaly et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain*, op.cit., p.78.

de violence (1968) de Yambo Ouologuem ont paru. Ces deux romans provoquent des remous sur plusieurs registres : démythification de l’Afrique édénique, ce royaume de l’enfance que chantait Senghor ; remise en cause des nouveaux pouvoirs ; refus de suivre des canons littéraires venus de Paris. Il a fallu considérer que le monde africain puisse aussi voir ses propres tares et vices, et les dénoncer. En ce sens, Ahmadou Kourouma et Yambo Ouologuem sont des briseurs de tabous à la fois esthétiques et thématiques. Même si, en la matière, ils ne sont pas les tout premiers écrivains à briser les tabous, ils ont eu l’audience d’une critique occidentale qui entrevoyait un changement des paradigmes dans les lettres francophones d’Afrique. On passe de l’axe de magnificat à celui de la répugnance. Cette entreprise esthétique est consacrée par Sony Labou Tansi dont le théâtre et le roman sont une osmose dans laquelle baigne une société à la dérive. L’une des facettes du renouvellement de la poétique francophone est l’émergence des récits policiers. Ce qu’on a appelé le « renouvellement de l’écriture ²²⁸» dans la littérature francophone fait donc exploser durablement et de façon prodigieuse une écriture jusque-là calquée sur le canon littéraire français. Dans cette optique, des marges de la marge que représente la littérature policière francophone d’Afrique sont scrutées à l’envi.

Mais on constate que le genre policier s’impose en Afrique pour des raisons sociopolitiques des sociétés. Puisque le roman policier francophone est porteur d’une

écriture spécifique du social, ayant pour composante directe le langage, le fait social, la violence et la mémoire individuelle et collective, exprime l’activité esthétique d’une tradition scripturale, par opposition à une tradition précédente, contribue à un renouvellement esthétique par une lecture particulière de l’espace sociopolitique²²⁹.

²²⁸ Selon Abdourahman Waberi, « le trait le plus saillant de cette nouvelle génération c’est, d’une part, la rupture avec la négritude (exaltation du passé africain, célébration d’une essence nègre, commerce intellectuel et sentimental avec les Noirs des Amériques, etc.) et, d’autre part, la dénonciation des régimes autoritaires issus de la décolonisation. », « Les enfants de la postcolonie » précédé d’une note liminaire », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l’Afrique aujourd’hui*, op.cit., p.155.

²²⁹ Sylvère Mbondobari, « Le peuple dans le roman policier francophone : discours et l’inter discours », Université Omar Bongo, Libreville, <https://www.erudit.org/fr/revues/rum/2011-v42-n1-2-rum01069/1021300ar/>, consulté le 23 mai 2017.

De ce fait, le roman policier participe au renouvellement de l'art romanesque qu'on peut classer dans deux catégories²³⁰ : celle qui fait une représentation plus ou moins fiable de la réalité et celle qui reproduit les rêves et les aspirations du continent africain. De plus en plus, la somme de ces catégories se retrouve parfois dans un même roman. En témoignent les romans de Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et en blanc* montrant une société postcoloniale au bord du gouffre où « rien ne rime jamais à rien²³¹ ».

1.3.3 La porosité du genre ou déstabilisation du genre en Afrique

Etant donné que l'émergence du genre policier intervient dans le cadre du renouvellement des écritures, il ne peut que porter le souffle nouveau qui caractérise la production littéraire dans sa globalité. Pour cela, le roman policier africain se retrouve dans une tension entre le roman classique et le roman policier formel. C'est la question d'autonomie formelle du genre qu'on doit établir. Yves Reuter a dégagé quelques critères sur l'autonomie du genre policier :

Mais un genre n'existe vraiment que par la connaissance de son existence. Celle-ci peut être textuelle : la mise en place d'un intertexte du roman policier signalé par la répétition de certains éléments, les variations (autour de la chambre close), les allusions à d'autres livres... Tout cela se constitue dès le début du XX^e siècle²³².

L'analyse du roman policier passe par sa propre conscience générique afin de voir l'autonomie du genre policier par rapport à d'autres genres. Mais la littérature policière d'Afrique peut surprendre plus d'un. Dans la mesure où la conscience du genre revient avec insistance dans ces fictions policières alors que certains auteurs africains postulent qu'écrire un roman policier rationnel est impossible : « Des petits malfrats ont visité ma taule en mon absence. Nettoyage

²³⁰ Ferreira-Meyers Karen, « Le polar africain. Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir », *Afrique contemporaine*, [E:\ http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm](http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm) - [no12http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm#no12](http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm#no12), consulté le 28 janvier 2019.

²³¹ Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op.cit.*, p.11.

²³² Yves Reuter, *Le Roman Policier*, *op.cit.*, p.13.

par le vide. Ratiboisé, comme dirait Chester Himes s'il était encore de ce monde²³³. » On peut remarquer que *Trop de soleil tue l'amour* s'inscrit dans la lignée de Chester Himes :

Par la suite, *Trop de soleil tue l'amour* n'est que l'une des « réponses fictionnalisées », selon l'expression de Paul Ricœur, qui prend la suite de l'essai susmentionné ; bien que Mongo Béti emprunte divers procédés littéraires à Chester Himes et même à Peter Cheyney, ce sont là des moyens au service d'une fin qui reste d'éclairer l'histoire contemporaine²³⁴.

Certes, l'auteur reconnaît qu'il n'est pas apte à écrire un roman policier parce que la société autour de laquelle son œuvre est construite n'est pas policée, et pourtant, il ruse avec le style policier. Aussi peut-on voir que son œuvre est redevable à la littérature étatsunienne où les faits socio-historiques truffent la poétique. Mongo Béti assume sa vision littéraire, ce qui se traduit par une cohérence stylistique. Dans *Trop soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et en blanc*, ce sont les mêmes personnages. C'est ainsi qu'Eddie se mue en détective privé, laissant tomber l'avocat qu'il était dans *Trop de soleil tue l'amour*. Le discours politique doublé des enquêtes vise à scruter les bas-fonds d'une société câblée par des réseaux totalitaires. Chaque roman est un écho pour l'autre. Une requête politique dans le premier se réalise dans le second : « Plaise à Dieu que Kabila réussisse à chasser Mobutu. Nous prendrions peut-être exemple sur lui pour continuer la chasse aux tyrans²³⁵. » Dans *Branle-bas en noir et blanc*, le travail artistique de l'écrivain prend le pas sur la visée politique qui sous-tend la requête dans *Trop de Soleil tue l'amour* : « Eddie et Georges sont convenus hier ou peut-être il y a quelques jours d'entamer leur enquête tout à l'heure, en mettant à profit une fête qui se donne en hommage à Kabila qui vient d'entrer à Kinshasa, d'où le maréchal Sese Seko a fui il y a trois jours²³⁶. » Le fait que le coup d'Etat leur sert seulement à mener des enquêtes, montre que la rédemption n'est pas acquise par ce coup d'Etat tant souhaité. L'étrangeté de cette intratextualité montre que ces personnages se donnent à un jeu carnavalesque. Malgré quelques éléments qui rentrent dans les

²³³ Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour*, op.cit., p.10.

²³⁴ Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le polar africain*, op.cit., p.147.

²³⁵ Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour*, op.cit., p.71.

²³⁶ Mongo Béti, *Branle-bas en noir et en blanc*, Paris, Julliard, 2000.

critères d'autonomie générique tels que dégagés par Yves Reuter à travers la conscience assumée du genre, récurrence textuelle, il est difficile de mettre ces œuvres dans la littérature policière pleinement car les meurtres, les disparitions et les enquêtes pour élucider ces faits ne suffisent pas à les inscrire dans le genre policier. L'autre fait important est que ces deux romans sont publiés chez Julliard avec une couverture blanche si bien qu'on peut les lire comme de simples œuvres romanesques.

Archer Bassari de Modibo Sounkalo Keita publié en 1984 chez Karthala est considéré comme un roman pivot des zones grises du genre policier. Et pourtant, ni l'auteur ni l'éditeur n'a, de façon claire, rien laissé dans le texte pour accréditer qu'il s'agit d'un roman policier *stricto sensu*. Il y a quelques raisons qui sous-tendent la place paradoxale que ce roman occupe dans la littérature policière francophone d'Afrique. Primo, le genre policier jusqu'à la fin des années 1970 n'était pas un genre pratiqué dans une autonomie formelle par des auteurs africains. Ce qui fait qu'une conscience claire d'une écriture policière semble difficile à établir malgré les éléments policiers investis dans le roman. Secundo, l'éditeur Karthala, en publiant ce roman n'aurait pas mesuré que le capital formel prendrait le pas sur le contenu. D'ailleurs, c'est le délabrement moral d'une société assujettie à la violence structurelle qui est mis en évidence. Tertio, la critique littéraire et le lectorat ont reçu le texte de Modibo Sounkalo Keita comme un roman policier. De ce fait, ils l'ont mis en parallèle aux romans noirs et policiers. Il est à noter que la réédition de ce roman en 2000 puis 2009 chez le même éditeur, Karthala, n'a pas pris en considération la réception de la critique et de celle du lectorat. Loin d'éluder, de manière tranchée, l'empreinte évidente du genre policier que porte ce roman, *L'Archer Bassari* reste ouvert en tant que roman. En même temps, il résiste à prendre le chemin de la marge tout en faisant sauter les cloisons entre le roman classique et le roman policier.

1.3.4 Les romans des auteurs africains dans des collections policières et noires

Plusieurs romans des auteurs d'Afrique francophone sont rentrés, de façon formelle, dans la littérature policière. Dans ces rangs, figurent Moussa Konaté, Bolya Baenga et Achille Ngoye. Ces auteurs, chargés des marges plurielles, ont conquis des collections spécialisées du genre policier et du roman noir à l'instar de Fayard noir et Seuil policier. C'est dire qu'ils viennent d'un monde marginal qu'est l'Afrique et font entrer leurs œuvres aussi dans une marge littéraire, la paralittérature. *L'Empreinte du renard* et *La Malédiction du lamantin* sont présentés ainsi par le critique. Daniel Delas :

Moussa Konaté « L'intrigue de *L'Empreinte du renard* (Seuil policier, 2006) puis celle de *La Malédiction du lamantin* (Fayard noir, 2008) entraînent le lecteur en pays dogon puis chez les Bozos, au fil d'un récit simple (...), toujours souriant, qui rend bien compte, de manière plaisante mais sérieuse, du conflit entre croyances traditionnelles et mentalité moderne²³⁷.

Cela montre que la conscience auctoriale est en phase avec la ligne thématique des éditions Fayard noir et Seuil policier. Pourtant, des questions subsistent à propos du roman policier africain par rapport au genre policier occidental. De toute évidence, le décor dans ces romans est marqué par l'étroite conjonction de l'irrationnel et du rationnel. Loin de mettre le conflit binaire tradition et modernité, ces romans projettent à la conscience des contemporains une société fragmentée profondément.

Aussi *No Woman no cry* paru chez L'Harmattan, collections Polars Noirs, du sénégalais Asseye Gueye trouve-t-il sa place dans le genre policier à part entière. Dès l'incipit, on voit se décliner peu à peu l'identité du narrateur auréolé de tout ce qu'il connaît des investigations et des coups-bas :

Et là, je parle en connaissance de cause, car, toujours pour appeler un chat un chat, je suis un espion professionnel depuis 1942 alors que j'intégrais à dix-

²³⁷ Daniel Delas, « Le polar africain. Pour cartographier un continent », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain*, op.cit., p.21.

huit ans les rangs des Forces Françaises Libres sous l'ombre du képi du Général de Gaulle. Il faut croire que je suis né pour faire ce métier²³⁸.

Ce roman policier est truffé de références historiques et des grandes révolutions ayant cours dans le monde. Le récit mêle le lecteur dans les entrelacs des services de renseignements, de la vie du narrateur. Par une marge générique, Asseye Gueye se sert des figures marginales, dont le désir est de renverser les forces qui ostracisent le cours de leur vie, mettant le monde noir à l'arrière-plan du monde.

Parlant de Bolya Baenga (RD-Congo) et d'Achille Ngoye (RD-Congo), Sylvère Mbondobari estime que ces auteurs « mettent ainsi en scène une thématique typique de la littérature africaine de ces dernières décennies en même temps qu'ils introduisent une rupture dans les formes de représentations²³⁹. » Ainsi, Bolya Baenga, de son côté, place le cadre spatial de *La Polyandre*²⁴⁰ et *Les cocus posthumes*²⁴¹ à Paris. Les personnages qui y évoluent, sont dans des bas-fonds, des lieux insalubres, dans une atmosphère chargée de drogues ainsi que des trafics de tous genres dont le corps humain. Ces personnages sont aussi englués dans des politiques d'immigration des plus éhontées : « Tous les Africains assassinés étaient inconnus des ordinateurs de la police. Ils étaient tous des clandestins : des sans-papiers²⁴² ». Les titres montrent que Bolya fait voir le désir ardent des personnages de renverser les systèmes de valeurs sur lesquels s'est bâtie la société pour s'attaquer aux tabous sexuels. De plus, son inspecteur Robert Nègre devient familier au fil des deux récits tout comme la place Aligre. Ces récurrences fécondent durablement l'esprit du lectorat :

Le roman *La Polyandre* de Bolya Baenga est centré sur une mise en scène de l'altérité constituée par le rite de la polyandrie, et sur le mystère lié à ce rite. Tout autour de cette thématique, qui donne lieu à de longs développements anthropologiques, historiques et sociologiques, s'articule l'enquête policière

²³⁸ Asseye Gueye, *No Woman no cry*, Paris, L'Harmattan, Coll. Polars Noirs, 1986 (1990), p.7.

²³⁹ Sylvère Mbondobari, « Les lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.159.

²⁴⁰ Bolya Baenga, *La Polyandre*, Paris, Serpent à Plumes, Coll. Serpent Noir, 1998.

²⁴¹ Bolya Baenga, *Les cocus posthumes*, Paris, Serpent à Plumes, Coll. Serpent Noir, 2001.

²⁴² Bolya Baenga, *La Polyandre, op.cit.*, p.87.

de l'inspecteur Robert Nègre : le recouplement des indices, la confrontation des résultats des laboratoires, les interrogatoires, etc²⁴³.

En faisant le choix de peindre un Paris en gris et en noir, l'auteur ne fait que traduire des réalités en fiction mais aussi touche le cœur des relations asymétriques entre l'Afrique et la France. Car, « profondément politique, Bolya s'est emparé du polar pour décrire la réalité politique de la France et des relations avec l'Afrique²⁴⁴. »

Aussi Bolya situe-t-il avec *La Profanation des vagins*²⁴⁵ la noirceur et la grisaille au cœur de l'Afrique équatoriale. Le titre suffit à lui-seul pour ouvrir les yeux du lectorat sur la lancinante thématique qui captive l'attention de l'auteur. Ce n'est pas seulement le corps humain qui est mis en jeu, c'est celui de la femme. Le binaire qui constitue ce titre peut être décliné comme : profanateurs et femmes. C'est donc une guerre tant agressive et éhontée qui assiège le corps des femmes comme de véritables champs de bataille. Ce ne sont pas de simples violences sexuelles. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le mot « profanation » a tout son sens. Car la sacralité de la femme est renversée, profanée et sa vie anéantie. C'est la destruction de ce qui féconde la vie et en fait éclore. L'auteur s'attaque à la fois à la violence aussi bien dans l'espace parisien que dans son Congo natal. Ce faisant, il brise les frontières des imaginaires, la violence sous toutes ses formes inhibe, de façon insidieuse, des espaces éloignés les uns des autres. De ce fait, on a affaire à une sorte d'ombre ténébreuse et malheureuse qui plane sur les corps et les sociétés. *La Profanation des vagins* s'ancre dans le sexe débridé et violent. Par ailleurs, ce roman répond à « un des traits des plus remarquables des nouvelles écritures romanesques africaines est, sans conteste, cette tendance excessive, comme dans le Nouveau roman et le roman postmoderne, à la transgression des tabous et des interdits²⁴⁶. » La

²⁴³ Sylvère Mbondobari, « Les lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.160.

²⁴⁴ Voir article consulté sur <http://africultures.com/lesprit-libre-de-bolya-baenga-9636/#prettyPhoto/0/>, le 9 février 2019.

²⁴⁵ Bolya Baenga, *La Profanation des vagins*, Paris, Editions du Rocher, 2005.

²⁴⁶ Adama Coulibaly et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.70.

noirceur mâtinée dans l'art du carnaval rend la narration non seulement transgressive mais aussi jouissive.

Comme Bolya Beanga, Achille Ngoye met sa plume dans les eaux troubles : l'immigration, la prostitution et les tabous. En ce sens, la préoccupation de ses œuvres est de rendre visibles les problèmes liés à l'exil des Africains en France. En surfant sur la marginalisation plurielle tant thématique, générique que du territoire natal, Achille Ngoye met en scène la misère des marginaux leur rendant ainsi la visibilité tant réprimée par les logiques pudiques. Aussi des maux qui meublent la vie clandestine des immigrés illégaux sont-ils analysés par Sylvère Mbondobari :

*Ballet noir à Château-Rouge*²⁴⁷ d'Achille Ngoye aborde les mêmes aspects à partir de l'enquête du détective privé Kalogun, du « Groupe panafricain d'action et d'assistance » (GROPACAS). Le roman suit l'itinéraire de Djei, un « sans papier » africain, qui nous mène au cœur des réseaux mafieux. [...] Ce roman traite, en plus de l'épineuse question du trafic de cartes de séjour en France, des thèmes d'actualité telle que la fuite des cerveaux, ou encore la régularisation des immigrés clandestins²⁴⁸.

Au-delà de la vie clandestine, l'« individualisation » devient une expérience douloureuse chez les immigrés. Elle est l'une des caractéristiques du sujet postmoderne selon Lipovetsky. Le sujet d'exil que représente l'immigré en fait un individu détaché d'une masse culturelle et humaine.

L'ère du vide donne deux raisons de l'indifférence sociale : l'une découle de la longue liste des catastrophes naturelles ou provoquées face auxquelles un sentiment de déjà vu plane (peut-être du fait de la trop longue séduction qui tétanise l'émotion) et une autre « désertion de masse transformant le corps social en corps exsangue, en organisme désaffecté » parce que les valeurs sont devenues vides de leur substance²⁴⁹.

Des raisons profondes qui occasionnent la désertion des clandestins vers d'autres horizons montrent que ceux-ci cherchent des moyens pour s'accrocher aux pavés de l'exil pourtant douloureux. La marginalité outrancière dans laquelle sont cantonnés ces individus à cause de

²⁴⁷ Achille Ngoye, *Ballet noir à Château-Rouge*, Paris, Gallimard, Série Noire, 2001.

²⁴⁸ Sylvère Mbondobari, « Les lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain*, op.cit., p.160.

²⁴⁹ Adama Coulibaly et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain*, op.cit., p.213.

leur origine et statut social est un parallèle avec le genre littéraire des récits. C'est pourquoi on peut mettre un parallèle à la fois avec la forme générique, la thématique, l'origine de l'auteur, de même que la littérature à laquelle on le rattache à Paris, sa haute culture et sa littérature. Comme les personnages cherchent à s'insérer dans la vie parisienne, Achille Ngoye a cherché à investir les collections fermées du genre policier. Ainsi, son premier roman policier *Kin-la-Joie, Kin-la-Folie*²⁵⁰ est publié chez L'Harmattan, dans la collection « Encres noires ». Ce roman met en scène la folie des jeunes voulant renverser le régime en place. Le titre est évocateur, le cadre spatial se situe à Kinshasa. Dans ce roman, l'accent est mis sur la folie d'une jeunesse qui veut investir un pouvoir politique en crise. Derrière cette folie apparente, se trouve, en réalité, la souffrance d'un peuple qui peine à sortir de la misère et de la souffrance existentielle. Le projet d'une prise de pouvoir n'est pas tant la folie mais plutôt une mise en scène des sujets schizophrènes que la société postcoloniale et postmoderne a construite. Si le titre du roman insiste sur la folie des jeunes, c'est aussi à cause d'un décalage entre ce qu'ils projettent et les possibilités de sa réalisation. Car, rappelle Adama Coulibaly, « le sujet schizophrène est déconnecté de la réalité, dans une sorte de bulle, semblant discuter avec un univers invisible²⁵¹. »

L'art postmoderne transpire (dans sa textualité et ses autres formes) cet état dans la fragmentation, les syncopes, les discontinuités de toutes sortes. Aussi si la traduction (version Florence Nevoltry) donne le terme d'*intensité*, il semble que Jameson en dirigeant le regard vers les sens convoqués dans l'expérience du sujet postmoderne incline à préférer la notion de sensorialité. Il s'agit d'une intensité des sens... Il y a bien un style culturel schizophrénique détaché de tout sentiment morbide et qui « s'ouvre à des intensités plus joyeuses, précisément de cette euphorie (qui a supplanté) ces anciens affects de l'angoisse et de l'aliénation²⁵²[...] ».

Le titre carnavalesque suggère que la folie ou la schizophrénie ne sont que la conséquence du manque de la politique du soin dont a besoin la jeunesse. Au lieu d'une vie épanouie, les jeunes font l'expérience de la souffrance et des besoins primaires. Si les jeunes ont un transport

²⁵⁰ Achille Ngoye, *Kin-la-Joie, Kin-la-Folie*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1993.

²⁵¹ Adama Coulibaly et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain*, op.cit., p.216.

²⁵² *Ibid.*, p.216.

sensoriel à renverser les ordres politiques, c'est parce qu'ils ont compris que ceux qui incarnent le pouvoir politique sont dénués du sens du bien-être de la population. Dans ce biopouvoir mortifère, le personnage « est comme agi, posant des actes, tenant des propos sans aucune cohérence²⁵³. »

Des œuvres qui ont permis à Achille Ngoye d'être dans la collection « Série Noire » de Gallimard²⁵⁴ et en même temps dans « Serpent Noir²⁵⁵ » sont *Agence Black-Bafoussa* (1996), *Sorcellerie à bout portant* (1998) et *Ballet noir à Château-Rouge* (2001). Aussi Achille trouve-t-il sa page dans le *Dictionnaire des littératures policières* de Claude Mesplède :

Premier romancier africain publié dans la « *Série Noire », Ngoye a savamment agencé son intrigue. Le milieu de l'immigration est décrit avec humour et les personnages sont d'une étonnante authenticité. L'écriture de ce roman n'est pas en reste, truffée d'expressions venues du nouveau langage de la rue. Avec la même verve, *Sorcellerie à bout portant* (1998) raconte le retour de Kizito Sakayousa au Zaïre, où il enquête sur la mort de son frère, commandant en second de la garde présidentielle²⁵⁶.

En dehors de la récurrente thématique réunissant le délabrement moral, l'occultisme, les sociétés secrètes, les crimes crapuleux, la corruption en tous genres, Achille Ngoye inscrit son œuvre dans une tradition littéraire. Son œuvre policière est fécondée par l'esprit magico-mystique du roman d'Afrique subsaharienne. Il répond ainsi à ce que Yves Reuter pense qu'« un genre n'existe vraiment que par la conscience de son existence. Celle-ci peut être textuelle²⁵⁷ [...] ». Parmi des auteurs dont les œuvres sont publiées dans des collections au genre policier et noir, Achille Ngoye et Bolya Beanga ont fait entendre leurs cris d'horreur :

Ils pratiquent un nouveau type d'écriture romanesque, à la lisière du sérieux et du désinvolte, du comique, du dramatique et de l'ubuesque, dans un genre

²⁵³ *Ibid.*, p.216.

²⁵⁴ Voir le prestige de cette collection selon Yves Reuter : « A côté de collections « historiques » comme « Un éléphant » aux Presses de la Cité ou comme celles du « Fleuve noir », la référence française du genre demeure la « Série noire » chez Gallimard (et, plus récemment, « Rivages/Noir » chez Payot & Rivages), Yves Reuter, *Le Roman policier*, *op.cit.*, p.84.

²⁵⁵ Achille Ngoye publie deux romans chez Serpent à Plumes dans la collection Serpent Noir : *Big Balé* (2001) ; *Yaba Terminus* (1999).

²⁵⁶ Claude Mesplède (dir.), *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Joseph K., 2007 (nouvelle édition), p.423.

²⁵⁷ Yves Reuter, *Le Roman policier*, *op.cit.*, p.13-14.

réinventé où l’Afrique côtoie l’Europe, où le fantastique contamine le réel, où la norme est en permanence mise à l’épreuve²⁵⁸.

Des cris stridents qui font écho dans son œuvre. Cela vise à faire voir que la souffrance et les violences liées à l’immigration contemporaine en Occident tout comme le fait que les corps des femmes deviennent des champs de bataille en période de conflit en Afrique. Ces thématiques aussi brûlantes les unes que les autres rentrent en symbiose avec la forme policière choisie.

Même s’il apparaît que ces auteurs ont une conscience claire de la forme policière de leurs œuvres, la critique émet des réserves sur l’accomplissement total du genre policier. Ce n’est pas vraiment une nouveauté dans le domaine comme l’a souligné Daniel Delas :

Puisque ces polars sont en général publiés dans les mêmes collections « littéraires » qui ont accueilli leurs autres productions, il n’est possible d’identifier clairement leur statut d’auteur de polar qu’en appliquant les critères formels du genre : un meurtre inexpliqué, une enquête faisant intervenir un policier ou un détective privé et la résolution du mystère, le tout (critère propre au polar) sur fond d’analyse de la société africaine contemporaine²⁵⁹.

Tout comme Mongo Beti, Théo Ananissoh, Alain Mabanckou, Kangni Alem, Florent Couao-Zotti, entre autres, se retrouvent dans le profil identifié par Daniel Delas. Ainsi *African psycho* (2006) de Mabanckou, *Lisahohé* (Gallimard, Continents noirs, 2005) ; *Un reptile par habitant* (Gallimard, Continents noirs, 2007) et *Ténèbres à midi* (Gallimard, Continents noirs, 2010) d’Ananissoh, *La Légende de l’assassin* (J-C Lattès, 2015) et *Cola cola jazz* (Editions Dapper, 2002) de Kangni Alem ainsi que *Si la cour du mouton est sale, ce n’est pas au porc de le dire* (Serpent à plumes, 2010) de Couao-Zotti rudent avec le genre policier et le déconstruisent.

Selon Thorsten Schuller, Théo Ananissoh (*Un reptile par habitant*) et Alain Mabanckou (*African Psycho*) jouent avec les marqueurs et les stéréotypes du roman policier mais ne l’accomplissent pas pour autant. Chez Mabanckou, le début de l’enquête coïncide avec la fin du roman. Et l’énigme n’est pas non plus résolue au sujet de la victime et du coupable dans le

²⁵⁸ Sylvère Mbondobari, « Les lieux de l’immigration dans le roman policier africain postcolonial », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.159.

²⁵⁹ Daniel Delas, « Le polar africain. Pour cartographier un continent », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.28.

roman d'Ananissoh. Ce qui fait entrer l'assassinat dans la sphère symbolique pour ne signifier qu'une tentative d'éradication de la corruption du monde politique. Par ailleurs, le travail littéraire des auteurs d'origine africaine ne s'exerce pas en vase clos :

Cette émergence se situe en effet au moment où le genre du « roman policier » a commencé à se diversifier en Europe et aux Etats-Unis, attirant des auteurs dont la renommée était déjà bien établie en dehors du genre. Le même phénomène se produit en Afrique, illustré par l'intérêt que certains écrivains déjà reconnus, tels que Mongo Beti, Alain Mabanckou, ou encore Théo Ananissoh ont témoigné et témoignent encore au monde du « roman noir²⁶⁰ ».

En dehors de ces deux auteurs, d'autres « ont recours, il est vrai, aux stéréotypes thématiques et narratifs des romans policiers européens et nord-américains et de leurs sous-genres, mais on assiste aussi à l'appropriation du genre²⁶¹. » Et comme Umberto Eco et Patrick Modiano, des auteurs africains tournent le « dos aux règles du roman policier²⁶² » tout en respectant « quelques principes²⁶³ » du roman policier.

Au-delà de l'espace francophone d'Afrique, le genre policier fait son aventure dans toutes les constructions des imaginaires littéraires de la diversité linguistique d'Afrique. Dans son analyse, Daniel Delas leur consacre l'appellation de « polars d'auteurs africains traduits en français²⁶⁴ »

Artur Pestana dos Santos, dit Pepetela, inscrit son roman *Jaime Bunda agent secret*²⁶⁵ dans une veine strictement policière. Même si, originellement, ce roman est écrit en portugais, force est de constater que la récurrence thématique avec un arrière-plan chaotique d'un Angola sous tension conflictuelle saute aux yeux. On a affaire à un cadre post-conflictuel et traumatique où la violence et la sorcellerie participent à la dystopie du roman :

Pepetela livre ici un tableau sans nuance de son pays. Au gré de l'enquête de Bunda, il nous plonge dans le quotidien angolais avec ironie, dénonçant les

²⁶⁰ Sylvère Mbondobari, « Polars d'Afrique noire francophone : influences et confluences », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.43-44.

²⁶¹ *Ibid.*, p.180.

²⁶² Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p.285.

²⁶³ *Ibid.*, p.285.

²⁶⁴ Daniel Delas, « Le polar africain. Pour cartographier un continent », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.23.

²⁶⁵ Artur Pestana dos Santos (Pepetela), *Jaime Bunda agent secret*, Paris, Buchet-Chastel, 2005.

trafics et les autorités corrompues de Luanda. Dépeignant le triste tableau d'un pays encore traumatisé par la lutte pour l'indépendance et le conflit inter-ethnique consécutif. Un pays tiraillé entre modernité et archaïsme où la sorcellerie aide à résoudre les problèmes des nantis et les enquêtes policières... Si le genre littéraire et son héros semblent n'être que des prétextes, Pepetela a néanmoins réussi à créer un personnage susceptible d'éclipser son homologue privé ougandais, Precious Ramotswe, imaginée par Alexander McCall Smith²⁶⁶.

Avec Pepetela, on remarque que le fond thématique et la forme policière sont similaires aux romans policiers d'auteurs francophones d'Afrique. La déconfiture d'une société hantée par les conflits fait corps avec l'esthétique policière. La dystopie, le trauma et la violence participent à la stratification d'une esthétique qu'on ne peut pas réduire seulement au genre policier. En conséquence, tous les ingrédients du récit postmoderne sont également au cœur de ce roman. La verve magico-mystique du récit intègre une narrativité désarticulée par à la fois l'impureté d'un régime narratif et des topoï disparates. Comme le rappelle Fortier,

La facture postmoderne réside dans l'exploitation d'une structure d'indécision qui sature tous les pans du texte, indécision qui tient à la perversion systématique du statut des actants de la narration, à la dé-réalisation subtile de l'espace diégétique et au questionnement explicite de l'enjeu de la fiction²⁶⁷.

L'indécision de la narrativité dans le roman de Pepetela interroge deux réalités : politique et poétique. Au travers de ce récit, ce sont les deux réalités qui élèvent l'enjeu de la fiction à des dimensions esthétiques et philosophiques.

L'intérêt d'une étude sur certains récits d'auteurs du Ghana est lié au fait que ces auteurs ont le même ancrage socio-culturel que des auteurs togolais. La poétique policière et l'ancrage socio-culturel seront donc scrutés. Dans *Epouses et assassins*²⁶⁸, Kwei Quartey « nous entraîne dans un village de brousse pour élucider le meurtre d'une jeune étudiante engagée dans un programme de lutte contre le sida, meurtre qui s'avèrera lié aux machinations du ténébreux

²⁶⁶ Brève présentation de *Jaime Bunda agent secret* <http://africultures.com/jaime-bunda-4246/>, consulté le 13 février 2019.

²⁶⁷ Fortier, F. (1993), « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, (39), p.26-27, <https://doi.org/10.7202/025750ar>, 07/12/2021.

²⁶⁸ Kwei Quartey, *Epouses et assassins*, Paris, Payot suspense, 2009.

sorcier Acheampong²⁶⁹ ». Il s'agit pour l'inspecteur Dawson de mener une enquête alors qu'il cultive lui-même le secret de la disparition de sa propre mère dans le petit village de Ketanu. D'ailleurs, la non-élucidation de la disparition de sa mère il y a 23 ans, remet son enquête sur un corps présent, celui de l'étudiante et sur un corps fossile, celui de sa mère (*in absentia*) qui lui rappelle des souvenirs douloureux. Certes, l'autopsie est pratiquée sur le corps par un médecin légiste mais le récit est plongé dans un ancrage traditionnel et culturel. Des clins d'œil faits au respect des dieux de forêt souillés par le corps de Gladys en sont une belle illustration. Aussi *Notre quelque part*²⁷⁰ de Nii Ayikwei Parkes tisse-t-il des liens avec le roman de Kwei Quartez. Ainsi, Kayo est un médecin légiste chargé de mener des enquêtes sur les restes humains découverts dans la case de Kofi Ata, un homme peu fréquentable dans un village isolé dans la forêt. Pour mener à bien sa mission, Kayo sympathise avec Yao Poku, un vieux chasseur, amoureux du vin de palme. C'est autour du pot de vin de palme que Yao Poku révèle au médecin légiste des légendes et des toiles de superstitions qui voilent le village. Les deux romans sont teints des bribes d'exotismes. De vieux clichés surgissent alors sur l'affrontement de deux mondes : l'ancien et le nouveau. Au sujet d'*Epouses et assassins*, le profil de la victime, étudiante en médecine, montre que la prise en charge des malades du Sida par la médecine occidentale se heurte à des pratiques tradi-thérapeutiques du terroir. Même si l'enquête peine à aboutir dans *Notre quelque part*, l'arrière-plan de ce roman fait penser à celui de *L'ivrogne dans la brousse*²⁷¹ d'Amos Tutuola. Outre la forme policière de ces romans, leurs teneurs dystopiques auréolées de superstitions sont des éléments importants pouvant conclure sur l'accomplissement du genre policier ou non. Aussi la dimension socio-culturelle des deux romans les rapproche-t-elle des récits criminels des auteurs togolais. Ce qui n'est pas fortuit car leur cadre spatial se situe dans une même aire géoculturelle. On le remarque chez Kangni Alem

²⁶⁹ Daniel Delas, « Le polar africain. Pour cartographier un continent », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain*, op.cit., p.23.

²⁷⁰ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, Paris, Zulma, 2014 (traduit de l'anglais).

²⁷¹ Amos Tutuola, *L'ivrogne dans la brousse*, Paris, Gallimard, 1957 (traduit de l'anglais).

notamment dans *La Légende de l'assassin* et *Cola cola jazz* où le territoire fictionnel absorbe sans cesse les frontières du Bénin, du Ghana et celles du Togo. Les sacrifices humains et les trafics d'organes humains y sont légion.

Les fictions policières et l'apartheid

Comme l'œuvre de J.M. Coetzee²⁷² est marquée profondément par le fiel nocif de l'apartheid, la conscience historique des violences dévastatrices ruisselle aussi les fictions policières sud-africaines. De ce fait, la violence du régime ségrégationniste inhibe la plume des auteurs sud-africains du roman policier. Les récits policiers sud-africains ne peuvent pas être étudiés sans tenir compte du discours global sur l'apartheid. Il semble donc que les récits paralittéraires soient un continuum des récits d'autorité auctoriale, à l'instar de Coetzee et Gordimer. C'est alors que les récits sud-africains ont la particularité de s'inscrire à la fois dans un discours postmoderne et post-apartheid.

Par cet effet de « survie » particulière de l'histoire, et la continuité paradoxale ainsi ménagée entre l'avant et l'après, la politique post-apartheid ravivait le caractère problématique du suspens historique : rappelant le caractère artificiel et philosophiquement vulnérable d'un tel « après », elle approfondissait durablement le questionnement éthique et politique entourant l'ensemble des « postérités » postcoloniales²⁷³.

Le système apartheid est une « aporie politique » que la littérature interroge de diverses manières. En dehors de l'aspect générique des récits policiers, ils représentent une « passerelle » et « étude sociologique d'un milieu, analyse idéologique des modèles d'existence de la conscience historique d'une communauté, portrait psychopathologique d'une société aliénée²⁷⁴. » Ainsi, un terreau raciste structure l'œuvre de James McClure. Même si *Le cochon qui fume*²⁷⁵ (1971) et *Le flic à la chenille*²⁷⁶ (1972) « ne sont encore de vrais polars²⁷⁷ », le fond

²⁷² J.M. Coetzee naît au Cap (Afrique du Sud) en 1940, et est Prix Nobel de littérature en 2003.

²⁷³ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.81.

²⁷⁴ André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1993, p.104-105.

²⁷⁵ James McClure, *Cochon qui fume*, trad. de Didier Laudauer, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1995.

²⁷⁶ James McClure, *Le flic à la chenille*, trad. de Daniel Lemoine, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1996.

²⁷⁷ Daniel Delas, « Le polar africain. Pour cartographier un continent », in Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain*, op.cit., p.25.

romanesque de ces œuvres est tapissé d'un « climat violemment raciste de l'époque²⁷⁸. » L'équipe d'enquêteurs formée par Tromp Kramer, un afrikaner, et Mickey Zondi, un bantou, montre la symbolique de ce duo blanc et noir alors que la scission raciale empêche toute forme d'altérité. C'est une méconnaissance de l'autre qui entraîne des graves incompréhensions, provoquant ainsi des vieux préjugés. Cette veine raciale est aussi visitée par Wessel Ebersohn dans l'ensemble de son œuvre : *La Nuit divisée* (1979) et *Coin perdu pour mourir* (1981) (Traduit en 1989). Le plus captivant de sa plume est le personnage de Yudel Gordon qui fait l'expérience des méandres des violences raciales. Au-delà des enquêtes que mène le psychiatre sur les meurtres, il s'agit de voir comment le racisme tisse des liens intrinsèques avec des pathologies psychiques. C'est pourquoi Yudel Gordon tente, tant bien que mal, de faire une cure pathologique de la haine raciale en Afrique du Sud sous le régime apartheid. On peut résumer son œuvre comme « une description sans illusion du combat de quelques justes qui ont refusé d'être complices et de se taire²⁷⁹. »

Louis-Ferdinand Desprez « écrit en français, la langue de ses ancêtres huguenots²⁸⁰ ». Il met dans ses romans la prouesse de l'enquêteur Zondi dont la maîtrise de tous les recoins de la société. D'abord, *La Mémoire courte*²⁸¹ plonge le lecteur dans les bas-fonds d'une société post-apartheid. Des corps noirs mutilés comme si le meurtrier signait son acte cruel. Ensuite, *Le Noir qui marche à pied*²⁸² met en scène Zondi, un enquêteur hors pair qui doit traquer des kidnappeurs des enfants. Alors qu'aucune piste n'est envisageable mais il doit utiliser à la fois ses compétences d'agent de renseignement et sa propre connaissance des quartiers miséreux de Pretoria. Comme Louis-Ferdinand Desprez « a accompagné le combat de l'ANC contre

²⁷⁸ *Ibid.*, p.25.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.25.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.25.

²⁸¹ Louis-Ferdinand Desprez, *La Mémoire courte*, Paris, Points, coll. « Rayon noir », 2006.

²⁸² Louis-Ferdinand Desprez, *Le Noir qui marche à pied*, [Phébus, 2008] Paris, Points, coll. « Policiers », 2009.

l'apartheid. Son héros Zondi, Zoulou est issu des townships²⁸³ », l'ombre de son militantisme au rang de l'ANC transparait dans son œuvre.

Par ailleurs, les romans de Deon Meyer « sont d'abord écrits en afrikaans, avant d'être traduits en anglais²⁸⁴ ». A travers *Jusqu'au dernier* (2002), « Deon Meyer dépeint le visage de l'Afrique du Sud contemporaine, marquée par les tensions politiques et le racisme toujours présent²⁸⁵. » En outre, « La qualité de ce roman tient également à la grande authenticité du personnage de Mat Joubert dont la douleur et le mal de vivre imprègnent le récit²⁸⁶. » Avec *Les soldats de l'aube* (2003), Deon Meyer « campe avec réalisme un personnage attachant, rongé par le passé dont il ne se délivrera qu'en témoignant de sa propre vie²⁸⁷. » L'auteur sait allier avec finesse les histoires de crimes et « la période douloureuse de l'apartheid²⁸⁸ » dont « une quête d'amour et de rédemption²⁸⁹ » guide l'œil de Zet dans « Cette double vocation » qui « donne au roman une puissance et un lyrisme dignes des plus grandes œuvres littéraires²⁹⁰. » La qualité des romans policiers de Deon Meyer tient au travail de création qu'il fait subir à ses romans. Ce qui fait que ses romans sont publiés au Seuil dans la collection « Policiers ». La place que cet auteur occupe dans le *Dictionnaire des littératures policières* montre que toute son œuvre littéraire répond à une « double vocation » qui « donne au roman une puissance et un lyrisme dignes des plus grandes œuvres littéraires²⁹¹. » En somme, le Grand Prix de la littérature policière qu'il a reçu pour *Les soldats de l'aube* (2003) est un mérite, eu égard à sa production littéraire postérieure. Mais ce prix est devenu un stimulus pour l'écriture de *L'âme du chasseur* (2005), du *Pic du diable* (2007) ; du *Lemmer l'invisible* (2009) ; de *13 heures*

²⁸³ Claude Mesplède (dir.), *Dictionnaire des littératures policières*, op.cit., p.360.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.360.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.360.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.360.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.360.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.360.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.360.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.360.

²⁹¹ *Ibid.*, p.360.

(2010) ; d'*A la trace* (2012) et de *7 jours* (2013). Il est naturel que tous ses romans policiers soient empreints d'une même exigence stylistique que celui qui est primé.

La poétique des récits policiers sud-africains répond à des enjeux historiques et politiques. A bien des égards, l'exigence esthétique n'est pas négligée. Ce qui permet à plusieurs auteurs d'apparaître dans le *Dictionnaire des littératures policières* de Claude Mesplède. Les blessures historiques liées à la ségrégation raciale continuent de structurer des récits à mi-chemin entre le discours postmoderne, postcolonial et post-apartheid. Car, « en contrepartie de cette aporie politique, la littérature poursuit son travail d'interrogation sur cette postérité problématique²⁹² ».

D'abord, le roman policier africain est dans une relation filiale par rapport à la littérature policière occidentale. Cette apparente évidence ne fait pas perdre de vue le fait que le genre policier en Afrique est plus l'émanation du discours postmoderne. De ces récits, on retrouve certes, quelques choix stylistiques policiers, mais ils relèvent plus de la recherche poétique d'un nouveau souffle dans les récits pour renouveler le discours littéraire. Ainsi, Mongo Béti, Modibo Soukalo Kéita, Alain Mabanckou, entre autres, rentrent dans la catégorie informelle du genre policier, comme si une nouvelle énergie était nécessaire à l'écriture romanesque. Ensuite, une véritable écriture policière est apparue dans la littérature francophone d'Afrique. Ces œuvres sont publiées dans des collections et séries « Noirs et Policiers » : Moussa Konaté, Boyla Baenga, Asseye Gueye et Achille Ngoye dont la poétique creuse des bas-fonds, des problèmes liés à l'immigration, des tabous et de la violence. L'espace de leur fiction se partage entre les centres urbains d'Afrique, des rivages du Congo et ceux de la Seine. Ils portent avec fierté leur triple marge : celle de leurs œuvres policières, de la littérature francophone d'Afrique et de leur origine africaine. D'autres auteurs, dont les œuvres sont traduites en français,

²⁹² Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.81.

participent aussi la massification du genre policier en Afrique. Du roman de Pepetela à ceux de Kwei Quartey et Nii Ayikwei Parkes, une autre dimension du roman policier africain est scrutée à l'envi. Il s'agit de résoudre l'énigme des enquêtes dans un environnement superstitieux. Enfin, des auteurs sud-africains du roman policier continuent par remuer les plaies de leur histoire douloureuse. Des énigmes que posent les enquêtes policières dans ces romans ne sont dénouables qu'à travers l'ombre sombre et ténébreuse de l'apartheid et de la violence raciale. En ce qui concerne l'édition et la médiation du genre policier en Afrique, on constate que le genre policier africain est en grande partie dépendant des éditions parisiennes. Comme si cette marge générique ne pouvait pas faire éclore sans passer par la haute sphère éditoriale française et parisienne. Ce qui rapproche ces récits du corpus constitue le crime doublé de la dystopie. Les enquêtes dans la plupart des œuvres du corpus n'aboutissent à rien. Des œuvres ont une part fortement liée au genre policier : *Lisahohé, Un reptile par habitant* de Théo Ananissoh, *La Légende de l'assassin* et *Cola cola jazz* de Kangni Alem. Leur particularité est le fait qu'elles éclairent « l'histoire du temps présent²⁹³ » de leur pays d'origine. C'est tout de même surprenant que le premier festival²⁹⁴ consacré au genre policier sur le continent africain se soit tenu en 2000 à Dakar. On peut expliquer cette situation par le fait que la médiation des fictions policières n'entre pas pleinement dans la tradition culturelle en Afrique.

1.4 « Ecrire par devoir de mémoire après le génocide des Tutsis »

L'anomie, l'expérience des régimes totalitaires et des tensions liées au vent de la démocratie des années 1990 constituent l'environnement sociopolitique dans lequel s'est produit ce qui est convenu d'appeler « un désastre » ou « massacre » : le génocide des Tutsis au Rwanda. Afin d'étudier la phraséologie qui entoure l'idée de génocide ou de massacre dans

²⁹³ Bernard de Meyer et al. (dir.), *Le Polar africain, op.cit.*, p.153.

²⁹⁴ Le festival « Polar à Dakar » « le premier du genre en Afrique, a attiré les fans de romans noirs de la capitale sénégalaise du 20 au 26 février 2000. Retour sur une initiative réussie, à qui l'on souhaite de faire des petits », <https://www.afrik.com/le-polar-s-encre-en-afrique-1ere-partie-sueurs-froides-a-dakar>, consulté le 6 février 2019.

le fait littéraire, il convient de passer ces termes par la matrice définitionnelle. Ainsi, le génocide (genos+cide) sous-tend l'idée d'une épuration ethnique. Ce terme rentre dans les vocables depuis l'épuration ethnique des Juifs lors de la seconde Guerre mondiale. Tandis que le massacre « renvoie à l'abattage des bêtes, au geste machinal du boucher. Dans massacre, il y a massue, mot gaulois, bien primitif, arme simple qui ne fait que prolonger la face individuelle, qui n'a que la violence du bras et qui laisse à celui qui brandit sa totale solitude²⁹⁵. » Ainsi, quatre caractéristiques du massacre sont souvent évoquées. Premièrement, le massacre est une brutale rupture dans l'histoire événementielle. Non seulement, il « rompt l'espoir, bloque l'avenir, met fin en tout cas à temps de paix²⁹⁶ », mais le massacre, l'extrême violence, les atrocités et le chaos sont marqueurs des esprits. Concernant l'histoire rwandaise, on peut se référer à plusieurs moments de rupture : « Il arrivait que, laissé par les nécessités de l'oubli, un adulte évoquât ce qui s'était passé avant : la saignée de 1959, celle de 1964, celle de 1972, etc... pour parler comme l'oncle Sentama²⁹⁷ ». Aussi ces trois événements passés sont-ils des signes annonciateurs de la véritable rupture sanglante de 1994. Alors que personne n'a su prévenir ce désastre. Deuxièmement, toute tentative d'explication du massacre se heurte aux énigmes : « La seconde caractéristique du massacre tient à sa dimension énigmatique. Qu'il résulte d'un complot ou qu'il prenne une forme spontanée, on analyse difficilement²⁹⁸. » Dans le cadre du génocide rwandais, aucune explication claire et lucide n'émerge. De surcroît, on indexe toujours des responsabilités des uns et des autres ainsi que des mobiles historiques. Le fait de ne pas trouver des mobiles clairs ayant conduit au génocide montre que ces non-dits aussi énigmatiques servent de protection devant la honte du désastre que ressentent des acteurs clés du pays au moment des faits.

Troisièmement, un massacre revêt une folie meurtrière, une fatalité, une perte de la

²⁹⁵ Gérard Nauroy (dir.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, Berne, Peter Lang, 2004.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.125.

²⁹⁷ Tierno Monémbo, *L'Ainé des orphelins*, *op.cit.*, p.119.

²⁹⁸ Gérard Nauroy (dir.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, *op.cit.*, p.125.

raison. Le seul moteur de l'action est l'éros qui s'invite dans le crime jusqu'à l'accomplissement du funeste sinistre : « Un massacre – c'est-là sa troisième caractéristique comporte aussi une dimension hystérique, qui se révèle après coup. Au début, les initiateurs se réjouissent d'avoir suscité une sorte de libération sacrificielle²⁹⁹ ». Le plus haut degré de cette hystérie meurtrière est le sadisme dont ont fait preuve des protagonistes dans le récit de Boubacar Boris Diop : « Ils disaient que ça allait être la fête pour les miliciens. Mon sang s'est glacé. Les miliciens Interahamwe. Ces types qui n'ont qu'une seule raison de vivre : tuer des Tutsis. Quelqu'un a déclaré qu'il avait vu la boule de feu tomber du ciel³⁰⁰. » Une société ayant fait l'expérience du génocide, « le temps en fait un mythe, lui donne une valeur fondatrice, explicative, référentielle. Une fois désincarné, l'élément devient un symbole, avec ce que cela suppose de prétention babillarde et de l'insensibilité³⁰¹ ». On fait référence à l'événement malheureux pour consolider le tissu social. Sur tout décombre génocidaire, s'érige une digue symbolique qui sert à empêcher la société de sombrer à nouveau dans le chaos.

Etant donné que notre étude se penche essentiellement sur l'écriture post-génocide des Tutsis rwandais, nous allons nous atteler à mettre au goût du jour la confrontation poétique qui s'établit entre les écrivains et l'horreur car « confrontés à la violence collective et fanatique, les écrivains, qui la dénoncent – rares sont ceux qui tentent de la justifier –, ont trouvé dans l'écriture les moyens stylistiques d'exprimer leur indignation, l'horreur ressentie face au massacre³⁰². » Il est évident que face à l'indignation, l'écrivain se fait le devoir d'écrire sur ce qu'il considère comme un des crimes les plus odieux et barbares. Dans cette optique, des écritures sur le génocide des Tutsis au Rwanda mettent la question de la mémoire au-devant de la scène. C'est dans la logique des commémorations qu'un appel à « écrire par devoir de

²⁹⁹ *Ibid.*, p.126.

³⁰⁰ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, *op.cit.*, p.15.

³⁰¹ Gérard Nauroy (dir.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, *op.cit.*, p.127.

³⁰² *Ibid.*, (Cf. Introduction).

mémoire³⁰³ » a été lancé. Certains écrivains ont répondu clairement à cet appel : Boubacar Boris Diop avec *Murambi, le livre des ossements*, Tierno Monémbo avec *L'Aîné des orphelins*, entre autres, pour rompre le silence des Africains. Aussi cet appel n'arrête-t-il pas de susciter des controverses. Par ailleurs, « écrire par devoir de mémoire » dans le contexte rwandais ou africain n'échappe pas aux mêmes critiques faites à l'endroit de la littérature post-shoah.

1.4.1 Les controverses autour de « écrire par devoir de mémoire »

Le premier reproche qu'on peut formuler envers ce mouvement est son opportunisme. On sait que le titre de ce projet est redevable à Primo Levi, notamment à propos du « Devoir de mémoire ³⁰⁴ ». Et le non-détachement, la non-distance, l'attachement obsessionnel à l'humanisme déchu sont des marques de toute l'œuvre de Primo Levi sur la Shoah. Il y a donc un risque de voir ces marques scripturaires se déporter dans le projet africain. Ainsi, l'appel à « écrire par devoir de mémoire », malgré les bonnes intentions qu'il postule, est lourd d'équivoques. Il y a une « mainmise sur la mémoire »³⁰⁵. En outre, ce qui est perçu comme une injonction à ne pas oublier peut faire entorse à une prise de recul nécessaire devant ce qu'on peut appeler une mémoire chaude. Il s'ensuit que le fait prend le pas sur la poétique. Ontologiquement, le passé douloureux, remémoré imposerait un diktat au futur : « Etonnons-nous d'abord du paradoxe grammatical que constitue l'injonction à se souvenir. Comment est-il possible de dire « tu te souviendras », donc tu déclineras au futur cette mémoire qui se donne

³⁰³ En juillet 1998, sous l'impulsion du festival Littérature négro-africaine Fest' Africa (Lille), et grâce à la production de la Fondation de France dans le programme « Initiative d'artiste », et à la disponibilité des autorités politiques rwandaises, un groupe d'écrivains africains se sont donné rendez-vous au Rwanda pour une résidence d'écriture portant sur la mémoire du génocide. L'objectif des écrivains engagés dans cette initiative « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » est à la fois témoigner de leur solidarité morale envers le peuple rwandais et de rompre le silence des Africains.

³⁰⁴ « Devoir de mémoire » de Primo Levi est un ensemble d'entretiens dans le cadre du cinquantième anniversaire de la libération d'Auschwitz.

³⁰⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.104.

comme la gardienne du passé³⁰⁶ ? » L'autre versant des controverses est l'équation entre l'Histoire et les logiques mémorielles :

Or c'est en ce point de friction que le devoir de mémoire s'avère particulièrement lourd d'équivoque. L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la mémoire à court-circuiter le travail de l'histoire [...] La tentation est alors grande de transformer ce plaidoyer en une revendication de la mémoire contre l'histoire³⁰⁷.

Il est sans conteste que la mémoire coloniale surgit du fait des difficultés historiques qui ont jalonné le vivre-ensemble entre Tutsis et Hutus au Rwanda. Des écrivains engagés dans « écrire par devoir de mémoire » ont eu à cœur de creuser un pan entier de l'Histoire du Rwanda empreinte des rivalités ethniques, entretenues par des colons blancs comme l'écho résonne du *Cœur tambour* de Scholastique Mukasonga :

Vous autres, à la Jamaïque, vous voulez être Ethiopiens, nous autres, les Tutsi, les Blancs ont décidé pour nous que nous étions Ethiopiens, certains les ont crus et ce fut pour notre malheur : parce qu'on nous a déclarés Ethiopiens, nos frères, des Rwandais comme nous, nous ont massacrés, et les rescapés errent de par ce monde, bannis de leur patrie. Mon chant est celui de l'exil. Ne le comprenez-vous pas ? Je sais qu'un jour nous reviendrons chez nous, au Rwanda [...]³⁰⁸

Rappelons que Scholastique Mukasonga est une rescapée du génocide des Tutsis rwandais. Dans le *Cœur tambour*, le personnage principal fait allusion au génocide. Le style allusif aux faits criminels dans son art romanesque est surprenant au regard de l'histoire douloureuse de son pays. Certes, son écriture est détachée de la crudité des faits, mais l'ironie mordante et l'humour noir montrent que Scholastique Mukasonga a conscience que la poéticité romanesque doit s'élever au-dessus du factuel.

La mine souterraine et les controverses qui sous-tendent l'appel à « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » ne peuvent être élucidées qu'en étudiant certains récits phares de ce mouvement littéraire. Du projet d'écriture de *Murambi, le livre des ossements*, Boubacar Boris

³⁰⁶ *Ibid.*, p.106.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.106.

³⁰⁸ Scholastique Mukasonga, *Cœur tambour*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2016, p.54-55.

Diop confie : « J'ai ainsi découvert, entre autres choses, que la France avait été au cœur de ce génocide. Elle l'a fait pour défendre non pas des intérêts économiques immédiats, mais au nom de ce que Védrine appellera « l'engagement global de sécurité³⁰⁹ » de la France. On voit que la fiction est court-circuitée par des mobiles politiques et historiques. Aussi le rôle qu'aurait joué la France dans cette histoire sombre et funeste du Rwanda est-il pointé du doigt par Scholastique Mukasonga : « Les Français sont tous menteurs, ils disent : ‘Pov nèg’, vous êtes nos égaux donc vous êtes libres ‘ et ils vous envoient le général Richepanse pour vous remettre dans les chaînes³¹⁰. » Le fait que l'auteure parle drôlement de la France est de nature à ne pas en faire une fixation dans son œuvre contrairement à Boubacar Boris Diop. Est-ce un oubli de la frontière entre faits et fictions chez Boubacar Boris Diop ? Il est évident que l'auteur le fait à dessein au regard du travail littéraire antérieur à *Murambi, le livre des ossements*. Boubacar Boris Diop insiste sur le fait que le génocide s'est passé dans l'indifférence. De ce sentiment, l'auteur rompt les fils de la distance, de l'indifférence comme si sa poétique projetait de heurter la sensibilité des lecteurs afin de les faire sortir de leur zone du confort :

La Coupe du monde de football allait bientôt débiter aux Etats-Unis. Rien d'autre n'intéressait la planète. Et de toute la façon, quoi qu'il arrive au Rwanda, ce serait toujours pour les gens de la même vieille histoire de nègres en train de se taper dessus. Les Africains eux-mêmes diraient, à la mi-temps de chaque match : « Ils nous font honte, ils devraient arrêter de s'entre-tuer comme ça³¹¹[...] ».

Comparativement à Boubacar Boris Diop, le style de Tierno Monénembo tranche avec celui d'autres écrivains. De *L'Aîné des orphelins* émerge une lumière joyeuse, ce qui contraste avec l'histoire malheureuse d'une vie de rescapés. Plusieurs moments clés du récit autour de Faustin, le personnage principal du roman, sont significatifs pour comprendre le moteur fictionnel de Tierno Monénembo. Tout est conçu dans ce roman pour que l'on ne puisse connaître la trame

³⁰⁹ Fatoumata Seck, « Mettre sa langue à la première place : entretien avec Boubacar Boris Diop », in Rémi Tchokothe (dir.), *Qui a peur de la littérature wolof ? op.cit.*, p.93.

³¹⁰ Scholastique Mukasonga, *Cœur tambour, op.cit.*, p.30.

³¹¹ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements, op.cit.*, p.19.

intégrale du récit d'un orphelin, pris dans les rets de la tragédie meurtrière ayant frappé son pays, qu'à la fin du récit :

Quant à *L'Ainé des orphelins*, il place d'emblée le lecteur face à une énigme : Faustin, un adolescent tutsi, est, aux lendemains du génocide, incarcéré et condamné à mort, dans une position paradoxale de victime/coupable sans qu'on sache pourquoi. Seule la fin du récit (2000 :114 et 123) nous en donnera l'explication³¹².

Toujours est-il que l'auteur passe sous-silence la crudité de la tragédie si elle n'est présentée que sous sa forme coagulée. Le leitmotiv de cette narration est contenu dans cette phrase : « Tous les hommes proches de la mort revisitent en pensée les grands moments de leur existence³¹³. » Aussi le choix d'un enfant, un rescapé du génocide dont la vie a basculé dans le banditisme juvénile, permet-il de donner un ton acéré au récit. Encore faut-il savoir que le narrateur est dans le couloir de la mort : « Cet enfant n'est pas un génocidaire : il a simplement vengé de sa sœur. Le crime passionnel, l'honneur de la famille³¹⁴ ! » Il est significatif qu'en lieu et place du « génocidaire » qu'on emploie généralement, l'auteur préfère le « génocideur ». On sait que les suffixes « aire »/ « eur » permettent de mettre de différence entre un commanditaire et un exécutant. Dire que Faustin n'est pas un « génocidaire », c'est reconnaître qu'il n'a aucune capacité de décider ou de planifier un génocide. Par ailleurs, Claudine, protectrice de Faustin, pointe du doigt le tabou et l'omerta qui entourent la question de responsabilité dans le génocide des Tutsis. Le paradoxe, c'est que des potentiels responsables du génocide décident de la vie d'un enfant rescapé, une victime, de surcroît. L'univers carcéral amène le narrateur à faire une fixation sur son désir libidinal presque poétique du corps de sa protectrice Claudine : « Je te sortirais d'ici. Ce n'est pas de ta faute. Non tu n'es pas un mauvais

³¹² Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, *op.cit.*, p.41.

³¹³ Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, *op.cit.*, p.141.

³¹⁴ *Ibid.*, p.134.

bougre, c'est l'époque qui le veut ainsi³¹⁵ ». On voit qu'une société post-génocide ne peut que produire des enfants traumatisés :

Mais cette interrogation qui accompagne la lecture masque en partie une autre, beaucoup plus centrale, et qui implique cette fois le personnage lui-même, pour qui la narration de son histoire est en fait quête et enquête dans sa propre mémoire, dans ce creux amnésique laissé par l'horreur génocidaire : les dernières lignes du roman sont celles de la résurgence du souvenir occulté, l'image du corps déchiqueté de ses parents dont le reste du roman laissait croire qu'ils erraient sans doute encore, de camp en camp, dans un pays dévasté³¹⁶.

En disant de Faustin qu'il est un monstre : « Tu es un monstre, Faustin ! Tu ne mérites pas d'appartenir au genre humain³¹⁷ ! », les juges fissurent leur propre morale, fondée sur les décombres des ossements des milliers comme les parents de Faustin. Loin de s'apitoyer sur son sort, Faustin reste indifférent à la sentence qui le visait. Sans regret, il annonce sa propre mort : « Je venais d'être condamné à mort³¹⁸ ». En somme, Faustin, personnage dans *L'Aîné des orphelins*, rentre dans la lignée des personnages étranges et indifférents aux logiques humanistes comme Meursault d'Albert Camus ou Julien Sorel de Stendhal.

Mais il faut garder à l'esprit que l'esthétique de Boubacar Boris Diop obéit à certaines préoccupations. Pour s'en convaincre, on peut prendre appui sur ses remarques à la fois sur le mémorial de Nuremberg et celui de Gisozi : « A Nuremberg, les corps des victimes sont absents et cela fait une différence remarquable avec Gisozi³¹⁹ où ils sont très visibles, sans doute pour nous faire rétrospectivement honte de notre indifférence à l'époque des massacres³²⁰. » De ce constat, deux modes artistiques sont mis au goût du jour dans l'esprit commémoratif. Si dans le mémorial de Nuremberg, il y a absence des ossements, et particulièrement des crânes, cela obéit au souci de ne pas exposer des restes humains. Loin d'être une technique de voile qu'on mettrait

³¹⁵ *Ibid.*, p.89.

³¹⁶ Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, *op.cit.*, p.41.

³¹⁷ Tierno Monémbo, *L'Aîné des orphelins*, *op.cit.*, p.137.

³¹⁸ *Ibid.*, p.138.

³¹⁹ Le nom du Mémorial de Kigali.

³²⁰ Rémi Tchokothe (dir.), *Qui a peur de la littérature wolof ? op.cit.*, p.109.

sur le crime horrible mais cela répond au fait que l'Holocauste s'est déroulée dans des camps, donc des lieux clos, des hommes, des femmes et des enfants y sont broyés, déchiétés ou rendus en cendres. Alors que le génocide des Tutsis au Rwanda s'est déroulé à ciel ouvert avec des méthodes moins sophistiquées comme le fer et le feu : « Evidemment, quand on pense à tout ce qui s'est passé depuis l'Holocauste, on se dit que les humains ne retiennent jamais les leçons du passé³²¹. » Il semble que Boubacar Boris Diop, dans *Murambi, le livre des ossements*, opte pour l'exposition des ossements, des crânes afin de rappeler, de façon frontale, la bestialité humaine. Son choix esthétique peut heurter la sensibilité humaine dans l'évocation du crime de masse. Il est conçu dans sa charge la plus tragique dont le but serait la catharsis. Car, « c'était comme si le génocide irradiait tout de sa sombre lumière, aspirait vers lui les faits les plus anciens et les plus anodins pour leur donner une dimension tragique, un sens différent de celui qu'ils auraient eu ailleurs³²². »

Le fait ethnique est un terreau amplificateur du génocide. Ce n'est donc pas une particularité du conflit rwandais. Car le fait ethnique transparaît dans les conflits ayant eu cours en Bosnie-Herzégovine, au Cambodge, au Timor Oriental, au Kosovo ou encore l'épuration juive en Europe. Ecrire alors sur un fait ethnique pose en même temps un problème éthique à la création littéraire. La morale intime à l'esthétique de ne pas accentuer les clivages ethniques afin d'éviter toute stigmatisation. Deux œuvres vont illustrer cette étude. Il s'agit de *Johnny chien méchant*³²³ d'Emmanuel Dongala et *Cœur tambour* de Scholastique Mukasonga. Le récit d'Emmanuel Dongala est raconté par deux voix alternées. La première voix est celle d'une victime, incarnée par Laokolé et la seconde voix est celle de Johnny chien méchant, un enfant soldat, meurtrier. Les deux enfants sont embarqués dans une vision manichéenne. Il apparaît que *Johnny chien méchant* n'est pas écrit « par devoir de mémoire ». Mais l'élément structurant

³²¹ *Ibid.*, p.109.

³²² Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, op.cit., p.60.

³²³ Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant*, Paris, [Serpent à plumes : 2002] Actes Sud, 2017.

qui le rapproche d'un récit sur le génocide rwandais est le fait ethnique. L'auteur ne perd pas de vue le fait qu'il pourrait être instrumentalisé :

Je vous arrête tout de suite, monsieur, il faut sortir du schéma erroné et stéréotypé qui réduit tous les conflits en Afrique en une guerre tribale, en règlement de comptes entre tribus vengeant des haines séculaires. Le fait ethnique est peut-être instrumentalisé par les politiciens, il est sûrement même, mais si vous voulez au niveau du petit peuple, du paysan, il n'y a pas de réels conflits puisqu'ils vivent tous la même misère³²⁴.

Ainsi, pour mettre en index la vacuité du fait ethnique dans des conflits, Emmanuel Dongala procède par une dérision poétique du clivage ethnique. En opposant dans un conflit sanglant les Mayis-Dogos et Dogos-Mayis, on s'aperçoit que l'auteur règle une question éthique, celle ne pas accentuer même sur l'axe fictionnel des clivages ethniques. C'est avec prudence qu'il crée deux ethnies fictives en permutant juste la place des noms qu'il a pris soin de créer ou d'ajuster. Par ce fait, Emmanuel Dongala n'élude pas seulement le fait ethnique du conflit mais aussi et surtout délégitime un fait évident pour mettre en exergue des mobiles souterrains. Le jeu de mots Mayis-Dogos/Dogos-Mayis consiste à montrer qu'il s'agit d'un même peuple qui s'adonne à une folie meurtrière. Par ailleurs, c'est la haine de soi qui est mise à nu : « De l'identité fabriquée ou même trafiquée par les Belges est née l'illusion d'une différence radicale : l'Autre est trop semblable à moi ; quand je le regarde, c'est moi-même que je vois dans le miroir, ce moi-même dont j'ai honte³²⁵. » Le postulat même du projet « écrire par devoir de mémoire » ne pose pas seulement le problème de l'autoritarisme de la mémoire et ses blessures dans la littérature, mais, aussi la question de l'équation entre faits et fictions. De ce fait, la littérature post-génocide est partagée entre politique et poétique comme si les deux domaines étaient sans cesse en concurrence. Au-delà du fait de l'instrumentation de la mémoire tant redoutée par Paul Ricœur, son osmose délirante pointée du doigt par Françoise Lavocat et sa résistance dans un texte comme marque de la crise de la conscience historique relatée par Lucie Campos, « écrire par devoir de mémoire » répond métaphoriquement à ce que Michael

³²⁴ *Ibid.*, p.250.

³²⁵ Rémi Tchokothe (dir.), *Qui a peur de la littérature wolof?*, *op.cit.*, p.94.

Riffaterre appelle le « terrorisme de la référence³²⁶ ». Au total, Boubacar Boris Diop procède, dans *Murambi, le livre des ossements*, par étalement des horreurs afin de sortir le génocide des Tutsis de l'indifférence. Tierno Monénembo, de son côté, montre un Faustin, rescapé, tournant en dérision sa propre condamnation à mort pour confondre la conscience des vrais « génocideurs ». Aussi Emmanuel Dongala et Scholastique sont-ils enclins à déconstruire le terreau ethnique sur lequel surfent les conflits. Le fait que les œuvres de notre corpus soient nourries par des faits liés aux crimes de masse, deux modalités seront scrutées : crudité et distance. Sur l'axe de la crudité du récit se trouvent *Au commencement était le glaive* d'Edem Kodjo et *Port-Mélo* d'Edem Awumey. Quant aux romans de Kossi Efoui, ils sont réceptacles du trouble des personnages. Ce qui est complexifié par les stigmates des atrocités criminelles. Une terreur créatrice agit profondément sur la poétique des auteurs togolais.

Au terme de ce chapitre, nous rappelons que cette étude est plutôt descriptive avec une dimension historique du genre policier, de la littérature de la Shoah et la littérature post-génocide. L'objectif du départ était d'étudier l'ambiguïté du récit criminel. Cette ambiguïté générique a permis de voir que nonobstant la multiplicité des formes dont les analyses prennent un aspect « ségrégationniste », on peut étudier ces textes à partir du « récit criminel ». Ainsi, on en vient à des analyses inclusives et/ou intégrationnistes du récit criminel comme la forme englobante de plusieurs types de récits policiers. Alors que cette ambiguïté vient d'être circonscrite, nous étudierons, dans le prochain chapitre, les œuvres du corpus à partir de l'histoire politique du Togo. Il s'agira de préciser l'émergence d'une dualité discursive du « pour » et du « contre » la dictature. Les auteurs luttèrent pour avoir un espace public dégagé des entraves de sujétion à l'autorité politique et aux diverses formes de censure. Pour Kossi

³²⁶Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.15.

Efoui, l'écrivain et son œuvre viennent bouleverser un ordre établi protégé par le système politique :

Et donc la fabrication de la forme est une tentative de mettre un peu de chaos dans cet ordre achevé de sens. Dans ce travail, on affronte nécessairement d'autres systèmes de discours. Et donc il y a quelque chose d'immédiatement politique dans cet acte-là. Dans l'écriture même. La forme elle-même est immédiatement politique, terroriste, subversive³²⁷.

C'est donc l'écriture en tant qu'un acte politique et subversif qui structure profondément les œuvres de corpus. En même temps que l'espace public se rétrécit pour les écrivains, ce fait leur intime l'ordre de se préoccuper de leur responsabilité dans une société où le contrôle n'a plus de limites.

³²⁷ « Kossi Efoui : enfermement et liberté, ou l'écriture de la distance » Propos recueillis par Marie-Noëlle Vibert, in *Notre Librairie*, N°131, *op.cit.*, p.154.

CHAPITRE 2 : DISCOURS ET CONTRE-DISCOURS DANS LA LITTÉRATURE TOGOLAISE

Dans l'espace public, deux courants de pensée, et plus clairement, deux arguments « pour » et « contre » se font la concurrence. La notion de contre-discours est analysée par Ruth Amossy à partir des dualités « argument et contre-argument, exemple et contre-exemple³²⁸ ». Il s'agit de deux discours qui se contestent, et le but d'une telle opposition est le monopole de la parole. Même s'il est difficile d'établir, avec clarté, les ramifications les plus profondes d'un tel fait discursif, il apparaît que des positions idéologiques, politiques, voire philosophiques peuvent en être la source.

Dès lors, il devient difficile d'établir une relation unique entre opposant et contre-discours, dans la mesure où tout ce que dit l'opposant ne relève pas forcément d'un CD³²⁹, au sens général (l'opposant peut acquiescer, concéder) et où le discours même du proposant peut être considéré, en partie ou en totalité, comme un CD par rapport à un autre discours antérieur³³⁰.

Dans le cas du Togo, la création du Parti-Etat, le Rassemblement du Peuple Togolais, RPT, s'est accompagnée du contrôle et du monopole de l'espace public. En effet, « discours et contre-discours » sont entretenus, d'abord, par les politiques. Avant l'indépendance du Togo, il y a deux courants de pensée politique, les pro-indépendantistes et les pro-communauté française. Ces positions vont changer une fois l'indépendance acquise. Ainsi, les pro-communauté française sont devenus, de facto, les opposants à l'action politique d'Olympio. Aussi, l'inter-changement de position a-t-il fait des collaborateurs d'Olympio assassiné des opposants au régime de Grunitzky, et ensuite, sont devenus des collaborateurs des militaires qui ont assassiné

³²⁸ Alain Rabatel, « Une analyse de discours du manifeste « Pour des universités à la hauteur de leurs missions ». Pour une alternative à la gestion libérale des universités et de la recherche en Europe », *Semen* [En ligne], 39 | 2015, mis en ligne le 19 novembre 2015, consulté le 12 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/semn/10477> ; DOI : <https://doi-org.bases-doc.univ-lorraine.fr/10.4000/semn.10477>.

³²⁹ CD : Contre-discours, abréviation établie par l'auteur de l'article.

³³⁰ *Ibid.*

leur chef tutélaire ce qui a conduit au second coup d'Etat en 1967. D'après ce qui précède, on voit que les politiques changent de rôle au gré des circonstances. Mais,

Ce binarisme peut alimenter une logique d'opposition terme à terme, qui elle-même peut faire courir le risque de l'enfermement dans cette façon de voir, alors que les problèmes se règlent parfois par des approches plus sophistiquées qu'une simple réaction ou correction terme à terme³³¹.

Dans la littérature, les écrivains peuvent changer de position en fonction des intérêts et des conjonctures. On peut préciser que le contre-discours est celui qui dérange l'ordre établi, et est perçu comme subversif.

L'histoire politique du Togo est tumultueuse. Il s'agit donc d'un désordre, d'une sorte de chaos initial, prélude à une construction plus humaine de la société. Mais ce tumulte qui agite le Togo s'est déporté dans la création artistique et littéraire. Ainsi, les déchirements interethniques chez Edem Kodjo, l'incessant cri des corps coupés, fracturés et jetés dans des fosses chez Edem Awumey, le tremblement violent qui prend possession des corps et des vies chez Kossi Efoui et ce tumulte qu'on s'est évertué à faire taire par des crépitements des balles chez Kangni Alem sont comme un tableau jumeau du sort d'un territoire extrait des grands tumultes de l'Histoire du 20^{ème} siècle. Espace parcellaire né au gré des tumultes du monde, le Togo connaît un destin³³² d'un territoire fragmenté, recollé et fissuré de part en part. Comme toute la côte ouest-africaine appelée encore Golfe de Guinée, l'espace qui prendra le nom du Togo, par une histoire fortuite, est une :

bande côtière entre le royaume Ashanti, dans l'actuel Ghana et celui du Danhomè dans l'actuel Benin, était un espace libre mais déjà visité par les Portugais, Danois et Hollandais. Ils y avaient établi des ponts de commerce. Plus tard un explorateur allemand, Gustav Nachtigal, signa un accord de protectorat (Schutzgebiet), le 5 juillet 1884 avec un chef local, le roi Mlapa III qui contrôlait un territoire autour du lac Togo. De ce protectorat l'Allemagne établit son autorité sur l'intérieur du pays en baptisant ce périmètre d'un peu plus de 90 000 km², Togoland³³³

³³¹ *Ibid.*

³³² Le Togo est né d'une série de dépeçages entre anciennes puissances coloniales. La partie britannique du territoire a rejoint la Gold Coast pour former le Ghana et la partie française après avoir été associée au Dahomey, est devenue le Togo actuel. L'indépendance n'a cependant pas mis fin à l'histoire tumultueuse du pays.

³³³ « Anniversaire des indépendances africaines Togo : Les dates-clé de l'histoire du Togo », <http://www.rfi.fr/afrique/20100426-dates-cle-histoire-togo>, consulté le 13 avril 2019.

C'est cette portion du territoire qui sera partagée entre les Anglais et les Français lors de la capitulation des Allemands au Togo le 25 août 1914 puisque ces derniers ont dû rendre leurs armes après d'âpres combats. D'ailleurs, l'armistice signé le 11 novembre 1918, entérinant la « capitulation de l'Allemagne en Europe » a eu pour conséquence au Togo que 10 juillet 1919

la Société des nations confirme le partage du Togo anciennement sous autorité allemande entre la France qui s'est octroyée les 2/3 du territoire et le Royaume-Uni qui en garde le 1/3. Le Togo est donc sous mandat de la Société des nations avec deux tutelles : l'une « Togo français » et une autre à l'ouest « British Togo³³⁴».

En 1940, le Togo ressent de nouveau un basculement dans le giron germanique à cause de l'armistice et l'installation du pouvoir à Vichy. Mais la situation revient à la normale après la victoire des alliés. C'est ainsi que le scénario de 1919 du Togo sous mandat de la SDN s'est reproduit, cette fois-ci sous tutelle des Nations Unies le 13 décembre 1946 :

Les présences française et britannique sur le territoire sont confirmées en 1948. Pour les Britanniques il apparaît évident d'accoler la bande de terre dont ils ont hérité depuis la fin de la Première Guerre mondiale à la Gold Coast pour en faire un même pays, l'actuel Ghana. Un référendum est organisé en 1956, côté français, pour valider le choix de rattachement à la France. Un nouveau référendum organisé en 1958 confirme une évolution séparée du Togo francophone à côté du Dahomey³³⁵.

C'est dans cet esprit d'écartèlement qu'émerge une classe politique presque bipolaire : « Sylvanus Olympio partisan d'un Etat unifié, crée le Comité de l'Unité Togolaise (CUT). Par ailleurs, avec Nicolas Grunitzky, le Parti Togolais du Progrès, rebaptisé, Mouvement populaire togolais (MPT), milite pour une collaboration et association plus étroite avec la France³³⁶ ». Cette concurrence sur l'échiquier politique s'est soldée par les élections législatives du 27 avril 1958. C'est ainsi que les nationalistes (CUT et JUVENTO) ont remporté ces élections supervisées par l'ONU. Dans le même temps, l'« intention est de constituer un État réunifié « en récupérant » la partie rattachée à la Gold Coast et non d'accepter l'offre de Kwame Nkrumah

³³⁴*Ibid.*

³³⁵*Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

(président du Ghana) d'unir leurs deux pays³³⁷ » vole en éclat. Après la victoire d'avril 1958, Sylvanus Olympio devient le premier ministre. Il proclame l'indépendance le 27 avril 1960. Il gagne sans surprise l'élection présidentielle du 9 avril 1961 contre son adversaire Grunitzky soutenu par la France. Olympio exerce de façon verticale son autorité³³⁸ ce qui crée des remous et des mécontentements dans l'appareil étatique. Par conséquent, un élan de défiance allait être porté par des militaires insurgés, dont un certain sergent Etienne Eyadema. Ainsi, « le meurtre d'Olympio, en janvier 1963, était le premier renversement d'un chef d'Etat par la force depuis les indépendances³³⁹. »

Au lendemain de l'assassinat du Président Sylvanus Olympio, le pouvoir est confié à Nicolas Grunitzky, l'homme supposé en bonne grâce de Paris. « Nous avons des rapports plutôt froids. [...] Mes relations avec Olympio s'étaient améliorées, mais elles n'ont jamais été cordiales comme celles que j'entretenais avec Grunitzky. » confiait Foccart. Grunitzky sera renversé aussi un 13 janvier 1967, cette fois-ci, sans effusion de sang. Le pouvoir passe aux mains des militaires dirigés par Etienne Eyadema. Il a dirigé le Togo du 13 janvier 1967 au 5 février 2005. Ce long règne a conforté l'image du « soldat-sauveur » ou « soldat de paix ». C'est la naissance d'un mythe construit et entretenu autour du personnage du président de la République jusqu'aux années 1990 après le discours de La Baule³⁴⁰. Ce règne de quatre décennies n'a pas seulement structuré, de façon perverse, la politique dans ses aspects économique, social et culturel mais aussi dans un contrôle destructeur de la production

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Selon Foccart, Olympio « était un homme de qualité, mais orgueilleux, pas facile de contacts humains. [...] Chef de file des Ewés, Olympio n'avait quasiment laissé aucune place aux gens du Nord dans la vie politique ni dans l'administration. », Philippe Gaillard, *Foccart parle*, Paris, Fayard/Jeune Afrique, 1975, p.268.

³³⁹ *Ibid.*, p.273.

³⁴⁰ Discours de La Baule de François Mitterrand, 20 juin 1990 dans lequel il invitait les Chefs d'Etat d'Afrique francophonie à choisir la démocratie : « Je vous parle comme un citoyen du monde à d'autres citoyens du monde : c'est le chemin de la liberté sur lequel vous avancerez en même temps que vous avancerez sur le chemin du développement. On pourrait d'ailleurs inverser la formule : c'est en prenant la route du développement que vous serez engagés sur la route de la démocratie ».

littéraire³⁴¹. Des malaises qui sont nés durant ce long règne sont tus et étouffés jusqu'aux années des contestations sociopolitiques. D'une politique qui prive des libertés d'opinion, rendant des moteurs culturels moins créatifs, l'économie s'érode dans le clientélisme du parti Etat, le RPT³⁴².

Dans ce chapitre, nous verrons, d'abord, la création artistique et littéraire soumise au pouvoir politique. Ensuite, nous étudierons le paradoxe de la censure en tant qu'énergie créatrice, et comment les œuvres en font mémoire. Enfin, dans la droite ligne des analyses précédentes, nous allons voir en quoi le mal et l'horrible sont des moteurs de la création poétique dans la littérature togolaise.

2.1 La création artistique et littéraire sous contraintes

Après le second coup d'Etat, en 1967, s'est construite une constellation de mythes autour du personnage du président de la République. Le Togo est donc dirigé par une nouvelle doctrine politique dont l'un des points saillants est la *Nouvelle Marche*.³⁴³ La politique est devenue un ferment de l'imaginaire collectif. Ainsi, la figure du soldat-sauveur oscille entre louange et répugnance. Il s'ensuit qu'en dehors des systèmes de contrôle qui scrutent le discours dans l'espace public, la prise de la parole se partage dans une bipolarité : d'un côté, ceux qui chantent à la gloire du président, et de l'autre, ceux qui s'attaquent aux dérives autoritaires du régime. Dans le même temps, les uns sont soutenus et encouragés par le mécénat du pouvoir, les autres sont considérés comme des ennemis de la république, des « jaloux des acquis du pouvoir ». Il est évident que toute la littérature togolaise s'est construite dans l'écartèlement entre deux

³⁴¹ Dans son article « Sur la présence anecdotique de l'intelligentsia dans les nations africaines », Yaovi Akakpo s'interroge sur le manque d'éclosion intellectuelle et de créativité au Togo : « Est-il possible d'instituer une relation de cause à effet entre la politique d'exception togolaise et la timidité de l'affirmation précoce de la littérature togolaise ainsi que la rareté et la pauvreté actuelles des thèses, des écrits nationaux d'histoire, de droit sur la période post-coloniale nationale ? », Sélom K. Gbanou et Sénamin Amedegnato (dir.), *Ecritures et mythes : l'Afrique en questions*, Bayreuth, Editions Bayreuth African Studies, 2006, p.76.

³⁴² Rassemblement du peuple togolais, parti créé par Gnassingbé Eyadema le 30 août 1969 à Kpalimé.

³⁴³ *Nouvelle Marche* est le nom qui rebaptise le Quotidien national *Togo Presse*.

pôles : discours et contre-discours. Mais qu'en est-il du « monstre imaginaire et sanguinaire » de Félix Couchoro ? :

Le dénonciateur de la ‘plaie régionaliste’ – le tribalisme – est aussi celui qui dans ses trois mille pages de roman ne trouve place qu’un seul personnage nordiste : un monstre imaginaire sanguinaire, tout droit sorti du mythe colonial des barbares du Nord. Or Couchoro laisse émerger le mythe au moment même où, au Togo, le pouvoir passe du Sud au Nord, après l’assassinat du Président Olympio... Fâcheuse coïncidence³⁴⁴ !

En analysant ce personnage « monstre sanguinaire » qui émerge, sans raison apparente, on voit Couchoro déporter son personnage dans des régions mythiques, comme pour échapper au rapport problématique qui le liait à l’histoire politique du Togo. Pour autant, rien n’enlève l’équivoque d’une allusion au soldat assassin d’Olympio. En concluant l’étude de ce personnage sur une « fâcheuse coïncidence ! », Alain Ricard pointe du doigt des « incohérences » qui « empêchent le texte romanesque d’affirmer une voix autonome : elles le font trop dépendre de mythes et de préjugés qu’il ne peut, à la manière de Céline par exemple, faire exploser par sa propre puissance verbale et dans lesquels il s’englué³⁴⁵. » Comme si ce qu’effleurait Couchoro était dévalorisant, portant atteinte à l’honneur du « soldat-sauveur », toute une génération d’écrivains acquise à la cause du régime de Lomé allait polir cette image du soldat, devenu sauveur et guide providentiel.

Au regard du fonctionnement des systèmes totalitaires, qui vont en guerre contre des artistes, se pose la question de l’autonomie des écrivains vis-à-vis du pouvoir politique. A bien des égards, la doctrine maoïste de la littérature peut servir à analyser la relation qu’entretiennent certains écrivains togolais avec le pouvoir politique :

Le président Mao l’a déclaré : « Il faut faire en sorte que la littérature et l’art s’intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution, qu’ils deviennent une arme puissante pour unir et éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l’ennemi, et qu’ils aident le peuple à contrer l’ennemi d’un même cœur et d’une même volonté³⁴⁶ [...] ».

³⁴⁴ János Riesz, Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais*, op.cit., p.22-23.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.23.

³⁴⁶ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op.cit., p.465.

De cette doctrine, on peut voir que l'écrivain ou l'artiste est invité à suivre la voie tracée par le politique. Tout acte contraire est vu et considéré comme subversif, pire dissident. Dans cette situation, l'artiste a la vie sauve quand il se met au service de celui qui guide la proue, c'est-à-dire le timonier. Comme l'ont constaté des membres de la revue *Tel Quel* lors de leur séjour en Chine³⁴⁷, l'artiste ou l'écrivain ne peut avoir une vie sauvée de la rééducation que s'il opte pour la voie de la propagande des figures autoritaires.

Contre l'image d'un « monstre sanguinaire » qui émerge de la plume de Félix Couchoro, certains auteurs vont faire passer une autre image du président Eyadema. La première œuvre inscrite dans une vision de propagande est celle de Serge Saint-Michel. Il s'agit d'une bande dessinée, *Histoire du Togo : Il était une fois Eyadema*³⁴⁸. Cette bande dessinée répond à la doctrine de Mao qui veut que « la littérature et l'art s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution³⁴⁹ ». De ce fait, l'image d'un président sauveur est ancrée de force dans la mémoire collective. Dans cette même logique, « le Prix du Président Eyadema³⁵⁰ couronne en Koffi Gomez un laborieux illustrateur des slogans officiels sur la « Révolution verte », dans *Opération Marigot*³⁵¹. » La figure de l'autorité suprême du pays fait ombrage à la production intellectuelle. La tentative de chanter à la gloire du timonier n'a pas échappé à S. Agbota Zinsou, pourtant, considéré comme le dépositaire de la « véritable novation³⁵² » du théâtre au Togo.

³⁴⁷ « Du 11 avril au 3 mai 1974, une délégation de la revue *Tel Quel* se rend en voyage officiel en Chine. Mené par Philippe Sollers, le groupe est composé de Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes et François Wahl ». Lors de ce séjour, « Les grandes réussites du régime sont ainsi présentées [...] Quant au présent, quand l'occasion s'offre, quelques questions sont posées – sur la répression, les tenants et les aboutissants de la campagne contre Lin Piao. Questions pour lesquelles il n'y aura bien entendu jamais de réponse véritable. », Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982, op.cit.*, p.475- 477.

³⁴⁸ Serge Saint-Michel et Dominique Fages, *Histoire du Togo : Il était une fois Eyadema*, Paris, Afrique biblio club, 1976.

³⁴⁹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982, op.cit.*, p.465.

³⁵⁰ Koffi Gomez est un écrivain togolais. Révélé comme écrivain au grand public par son roman : « Opération marigot » (1er Prix Littéraire Eyadéma en 1986) qui parle de la révolution verte (révolution agricole prônée par l'idéologie politique de l'époque), Emile Koffi Gomez est né le 28 février 1941 à Lomé. <https://www.babelio.com/auteur/Koffi-Gomez/243623>, consulté le 8 mai 2019.

³⁵¹ Riesz János et Ricard Alain (dir.), *Le champ littéraire togolais, op.cit.*, p.23.

³⁵² « La véritable novation est venue de l'œuvre d'un étudiant du début des années soixante-dix, S.A. Zinsou, dont la pièce *On joue la comédie* remportera en 1973 le Grand Prix du Concours théâtral interafricain. », János Riesz, Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais, op.cit.*, p.25.

C'est alors que « Zinsou venait d'écrire la pièce *Soldat de la Paix*, qui apportait une caution au régime décrié par la population³⁵³. » Dans un univers au bord du gouffre, « l'ordre social et politique se trouve ainsi menacé³⁵⁴. », et le dramaturge fait intervenir un messie « pour ramener la paix et il devient pour son propre pays le héros³⁵⁵. » Le dramaturge rentre dans une relation ambiguë avec l'autorité politique. Mais, on ne perd pas de vue sur le fait qu'

« [...] en 1972 On joue la comédie était une satire des faux messies et constituait le premier exemple d'une dramaturgie empruntant son modèle au théâtre populaire. Il a fallu attendre plusieurs années pour le texte soit joué. » Ainsi Alain Ricard concluait-il, en 1986, un article intitulé « Au pays des tortues qui chantent ». Le fait que la pièce ait attendu sept ans avant de connaître sa grande première au Togo est significatif de cette peur, que nourrissent à la fois le dramaturge et les acteurs, de s'investir dans une pièce dont le contenu, a priori, semble subversif³⁵⁶.

Les pièces d'Agbota Zinsou ne dérangent pas seulement par leur contenu subversif mais dérangent la doxa de la production théâtrale de l'époque du parti unique. C'est pourquoi, « *La Tortue qui chante* porte témoignage des ressources d'une écriture alimentée aux sources vives de la création populaire³⁵⁷ ». Au-delà du fait qu'Agbota Zinsou a écrit, en un moment de sa carrière, à la gloire du régime autoritaire, on peut voir chez le dramaturge une volonté à briser l'image subversive qu'on accorde à ses œuvres antérieures à la pièce *Soldat de la Paix*. C'est sa propre poétique qu'il s'est plu à déconstruire. Ce qui ne disculpe pas le régime de ses dérives en matière de liberté d'expression mais le plus intéressant est que c'est au moment où la figure tutélaire du théâtre semble dérailler dans une relation de compromission que de jeunes étudiants dramaturges se sont signalés : Kossi Efoui et Kangni Alem. Kossi Efoui est connu sur la scène théâtrale du Togo par *Carrefour*, pièce qui lui a valu le Grand Prix du théâtre africain, Lauréat du concours théâtral inter-africain-RFI en 1989. Cette pièce est « littéralement au carrefour de

³⁵³ Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p.298.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.300.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.300.

³⁵⁶ Sélom Komlan Gbanou, « Pouvoir et métamorphoses de l'écriture dans le théâtre de Sénouvo Zinsou », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, *op.cit.*, p.295-296.

³⁵⁷ Alain Ricard, « Génération Eyadema littérature populaire et littérature d'élite », in *Le champ littéraire togolais*, *op.cit.*, p.25.

l'histoire théâtrale africaine³⁵⁸ », et « représente à la fois la naissance d'une esthétique qui rompt les amarres et les débuts d'une poétique du marronnage³⁵⁹ ».

Avec un « regard bio-politique sur le théâtre de K. Efoui³⁶⁰ », on remarque que « son engagement contre les intégrismes politiques et idéologiques demeure le principal moteur de son œuvre³⁶¹. » La *Malaventure* et *Récupérations* sont des pièces qui disent les absurdités de prendre le chemin de l'exil. Pour « briser la loi du silence », c'est « aux côtés de Kangni Alem et d'autres, Kossi Efoui descend dans la rue.³⁶² » C'est avec *Chemins de croix* et *La Saga des rois* que Kangni Alem entre lui aussi dans l'arène politique et scénique. Comme Kossi Efoui, il recevra pour *Chemins de croix*, le Prix Tchicaya U'Tamsi du 17^{ème} concours théâtral Interafricain-RFI en 1990. Des pièces de théâtre au contenu subversif qui portent les marques de cette époque où la simple expression des opinions est contrôlée. Aussi leurs œuvres font-elles transparaître leur parcours. Les deux dramaturges sont passés par l'écriture des tracts et des messages subversifs contre le régime liberticide dans lequel ils vivaient. Ils ont essayé de déranger le régime qui leur imposait la loi du silence. Les séquelles de ce régime oppressif sont présentes sur la scène littéraire par le fait que la poétique est sans cesse pensée et négociée par rapport aux mécanismes des dérives autoritaires. Puisque dans « ce contexte qui est celui du Togo, le mensonge est armé, armé de censure et de censeurs. De ce point, celui qui n'est pas d'accord avec l'esprit du parti est considéré comme un malade³⁶³. » Et la véritable résistance naît de l'usage des marionnettes, des figurines et des clins d'œil à l'autocrate car « ce qui était interdit, c'est ce qu'on disait. C'était le contenu des poèmes. Ce qui nous a amenés à les encoder,

³⁵⁸ « *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage au pouvoir* », Colloque international organisé par le laboratoire SeFeA (Scènes francophones et Ecritures de l'Altérité) de la Sorbonne du 12 et 13 février 2010, https://www.fabula.org/actualites/le-theatre-de-kossi-efoui-une-poetique-du-marronnage-au-pouvoir_35736.php, consulté le 19 mai 2019.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Anne Coudin, « A voix nue Kossi Efoui » <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-24>, consulté le 13 avril 2019.

ces textes peuvent être énigmatiques aujourd'hui³⁶⁴. » Pour Kossi Efoui le théâtre lui permet « d'avancer masqué³⁶⁵ » :

On faisait juste passer des marionnettes. Si une marionnette s'appelle Général, et qu'il vient et dit : vive la liberté ! Sans mentionner des prisons souterraines, de gens privés de liberté. On voit qu'il utilise aussi un masque. C'est donc, masque contre masque. Le masque vient de se déshabiller soi-même³⁶⁶.

Ambroise Têko-Agbo a analysé la production dramaturgique de Kangni Alem et de Kossi Efoui comme un nouveau souffle de la création littéraire togolaise : « s'il fallait définir José Kossi Efoui et Kangni Alem d'une formule, on pourrait sans hésiter les qualifier de dramaturges de la nouveauté³⁶⁷ ». Et à Daniel Lawson-Body d'inviter des romanciers à s'inspirer de la création dramaturgique de Kangni Alem et de Kossi Efoui afin d'aboutir à une « écriture spécifique » du roman togolais. Même si d'autres auteurs ont émergé à leur suite, dans tous les genres littéraires avec un véritable souffle nouveau, la marque que porte la création théâtrale de Kossi Efoui et de Kangni Alem est aussi investie dans leur conception romanesque. Ce n'est donc pas un hasard si Kossi Efoui a reçu le Grand Prix littéraire d'Afrique Noire pour son roman *La Fabrique de cérémonies* en 2001, et ce même prix est décerné à Kangni Alem en 2003 pour son roman *Cola cola Jazz*. En dehors de l'effet de la réception, on voit que toute leur création est portée par leurs premiers textes. Ces textes sont devenus des génotextes qui engendrent d'autres textes. Ils portent surtout en maturation des préoccupations qu'avaient Kossi Efoui et Kangni Alem au sujet de l'écriture et les intégrismes tant idéologiques que politiques. Le paradoxe d'un régime oppressif est d'essayer de jouer au jeu de la promotion tout en censurant des auteurs indéliçats. Ainsi, Yves-Emmanuel Dogbé a été incarcéré (du 29 octobre 1976 – 4 avril 1977) pour avoir écrit *Civilisation noire et devenir de l'Afrique*,

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Ambroise Têko-Agbo, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alem d'Agbo », in *Notre librairie, op.cit.*, p. 141.

communication dans laquelle il critiquait « l'idéologie et la politique » de « l'authenticité africaine » :

Le roman *L'incarcéré*, que j'ai tiré de cette expérience, est strictement véridique, particulièrement dans sa deuxième partie. J'ai voulu ainsi témoigner et laisser de cette histoire douloureuse pour moi un document écrit. Le texte qu'il a été demandé au personnage central du roman, Sénam, de lire est bien un extrait de cette communication³⁶⁸.

De son incarcération, Yves-Emmanuel Dogbé tire plusieurs conséquences. Il s'agit d'abord de la tentation de l'autocensure, ensuite le silence de ceux qui peuvent écrire, et enfin, le choix de l'exil de ceux qui ont l'outrecuidance de dire ce qu'ils pensent dans leurs écrits. Ainsi,

Dans un pays où n'existe pas la liberté d'expression, le citoyen qui veut écrire pour faire part de ses opinions a le choix entre trois attitudes possibles : ou bien il produit ses ouvrages et attend les jours meilleurs pour les publier, ou bien il a peur qu'une perquisition ne dévoile ses écrits et il renonce à les produire, ou bien il prend le chemin de l'exil, libre de sa plume et de ses opinions³⁶⁹.

L'expérience malheureuse d'Yves-Emmanuel Dogbé montre que la liberté d'expression est inexistante à cette époque, et que la censure devient une arme redoutable pour museler tout discours contraire à celui admis par le pouvoir politique. La première conséquence de cet état de chose est l'appauvrissement de la création artistique et littéraire. Mais « cette situation hostile à toute fiction narrative, qui a réduit romans, poésie et théâtre à des slogans dithyrambiques, couronnés par des prix de fidélité aux mots d'ordre du parti, a conduit une stérilisation de la création littéraire, entretenue par la peur d'autonomiser l'écriture³⁷⁰. » Au comble de l'appauvrissement de la création des fictions, les travaux critiques des universitaires sont scrutés par le pouvoir politique dans le seul but d'empêcher les populations d'avoir droit à la parole. Ainsi, « la léthargie institutionnalisée a même atteint le monde critique togolais qui, en dehors de quelques risques mesurés comme le souligne Midiohouan et Amouro dans leur

³⁶⁸ « Entretien avec Yves-Emmanuel Dogbe écrivain togolais en exil, Guy Ossito Midiohouan », http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa32/pnpa32_06.html#haut, consulté le 15 juin 2019.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Sélom Komlan Gbanou, « Pouvoir et métamorphoses de l'écriture dans le théâtre de Sénouvo Zinsou », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains, op.cit.*, p.298.

bilan-article « Les écrivains togolais d'expression française sous le régime Eyadéma », « préfèrent le silence³⁷¹. » C'est contre cet état de chose qu'est créée la revue *Propos Scientifiques*. En tant que revue universitaire, sa devise est évocatrice : « Battre la campagne pour chasser les mythes³⁷² ». Il est sans équivoque que le but assigné à cette revue est de démythifier l'arène culturelle et politique trop chargée de slogans et louange à la gloire des acteurs politiques. Cette revue permet d'avoir un espace de liberté afin de baliser la voie à une véritable prise de la parole par les populations. C'est pourquoi les promoteurs ont insisté sur la clarté du projet de cette revue telle qu'évoquée par Apedo-Amah : « Faire de l'esprit l'arme privilégiée de l'émancipation individuelle et collective était apparu à l'époque comme une démarche révolutionnaire dans un pays où la critique était assimilée à un crime ou une attaque personnelle tant sur le plan politique que social et universitaire³⁷³. » Il est évident que l'objectif de cette revue est de renverser les logiques qui instituent la léthargie intellectuelle comme mode. L'énergie subversive qui se dégage de cette revue pourrait la placer dans le giron des revues d'avant-garde :

Cet état d'esprit était évidemment subversif, intellectuellement parlant, dès lors que l'objectif affiché consistait à créer des valeurs nouvelles pour battre en brèche les valeurs de domination fascistes et colonialistes, à travers lesquelles s'opèrent la violence symbolique, pour parler comme Pierre Bourdieu, sur l'esprit des Togolais, et le règne illégitime d'un régime militaro-fasciste archaïque et insolemment inculte. La devise de ce mouvement intellectuel, l'action *Propos Scientifiques*, était sans ambiguïté : « Battre la campagne pour chasser les mythes ». Cette devise, qui avait valeur de programme, était un véritable cri de guerre contre l'obscurantisme, la fatalité du sous-développement et les adouplements des chapelles et des réseaux mafieux complices de la servitude dans laquelle le peuple togolais est maintenu et dont l'objectif inavoué consiste à charançonner tous les rouages de l'Etat et de la société³⁷⁴.

³⁷¹ *Ibid.*, p.296.

³⁷² Apedo-Amah, « Huenumadji Afan ou la force d'une pensée », in Sélom Gbanou et Sénamin Amedegnato (dir.), *Écritures et mythes : l'Afrique en questions, op.cit.*, p. 24-25.

³⁷³ *Ibid.*, p.25.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

Cette confiscation de la parole et ses conséquences sur l'épanouissement de la société sont à l'image de ce de l'abêtissement des masses populaires. Lutter alors contre cet abêtissement, c'est faire sortir de l'abrutissement et de la médiocrité construits et entretenus par des logiques d'assujettissement. C'est dire que la campagne de libération de la parole des années 1980-1990, vigoureusement orchestrée par toute l'équipe de *Propos Scientifiques*, à travers écrits, discours, conférences et actions, avait provoqué des lézardes dans le mur du silence qui rendait les Togolais aphones et hypocrites à cause de la terreur³⁷⁵. » Par ailleurs, les actions de cette revue sont éminemment politiques car elles visent, à terme, à inscrire l'esprit critique dans la norme et non à être assimilé « à un crime ou à une attaque personnelle tant sur le plan politique que social et universitaire³⁷⁶ ».

Une étude sur la littérature au Togo des années de l'indépendance jusqu'aux années 1990 montre que toute cette littérature est produite sous contrainte. Même si l'image du timonier est sans cesse réécrite pour en faire une figure salvatrice à l'instar d'*Histoire du Togo : Il était une fois Eyadema* de Serge Saint-Michel et *Soldat de paix* d'Agbota Zinsou, entre autres, des œuvres de Kossi Efoui et de Kangni Alem, *Carrefour*, *Chemins de croix* et *La Saga des rois* ont su « briser la loi du silence ». En témoigne la dérision que fait subir Kossi Efoui à « ce petit bonhomme noir nommé X, mythique personnage de B.D. qui, dans l'imaginaire des habitants de Saint-Dallas, devient le héros fondateur de la ville³⁷⁷ ! » On y voit l'émergence de ce qu'on peut nommer discours et contre discours. Le paradoxe est que la censure qui frappait certains auteurs (Yves-Emmanuel Dogbé et bien d'autres) n'a pas pour autant rendu aphones les plumes de Kossi Efoui et de Kangni Alem car la conscience de l'existence de la censure rend l'oppression inopérante ou mieux créatrice par le travail rigoureux qui est fait afin de déjouer toute censure, et ainsi proclamer sa vacuité. Sur le plan de la critique, la revue *Propos*

³⁷⁵ *Ibid.*, p.26.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.25.

³⁷⁷ Jacques Chevrier, « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! », in *Notre Librairie*, n° 161, mars-mai 2006, p.35.

Scientifiques a été un rempart contre la confiscation de la parole pour faire échec à la violence symbolique et à l'esprit d'abrutissement. En dehors de la parution périodique, l'équipe de la revue est animée par les universitaires et les étudiants. La diffusion des messages de libération des esprits est faite par les écrits, les discours, les conférences et les actions citoyennes. C'est à ce titre que la conférence de Sony Labou Tansi a fait date.

C'est ici qu'il convient de ré-entendre Tansi lorsqu'il définissait à Lomé le mot « conscience ». Pour lui la conscience, c'est « la force d'opérer des choix à l'intérieur du chaos où nous sommes » ; c'est, disait-il encore, « la possibilité qui nous est donnée de créer des valeurs, de les défendre, de les vivre et de les assumer³⁷⁸[...] ».

C'est surtout dans le numéro 11 de juin 1990 que « le discours se clarifie sous la plume de Kuamvi Kukuvi (La pluralité d'opinions, exigence de la démocratie), Lanvaso Bodelin (Inévitable pluralisme) »³⁷⁹. Cette prise de position est justifiée par la devise de la revue « Battre la campagne pour chasser les mythes ». Il est clair que la jeunesse ne peut être instruite si elle ne bénéficie pas des conditions de la libre expression des idées.

2.2 La mémoire de la censure

La censure représente dans la société une « institution » chargée d'évaluer une œuvre littéraire du point de vue moral, philosophique, politique et religieux. Mais, « Le sens étymologique du terme censure au XVII^{ème} siècle nous autorise à relier la signification des deux mots *critique* et *censure*. Au grand siècle, censurer signifie aussi critiquer, blâmer et l'on retrouve chez Bayle cette acception dans des syntagmes tels « censurer un auteur » ou « censurer les anciens³⁸⁰. » La censure comme pratique de la réception littéraire s'est nettement

³⁷⁸ Ambroise Teko-Agbo, « La voix de Sony Labou Tansi dans le processus démocratique », in Sélom Gbanou et Sénamin Amedegnato (dir.), *Ecritures et mythes : l'Afrique en questions*, op.cit., p.43.

³⁷⁹ Kangni Alem, « Huenumadji Afan et l'aventure de la revue « Propos Scientifiques », [huenumadji.afan.et.l'aventure.de.la.revue « propos scientifiques » – inch'alem \(togocultures.com\)](http://huenumadji.afan.et.l'aventure.de.la.revue.cit/propos-scientifiques), consulté le 14 juin 2022.

³⁸⁰ Laurence Macé, Claudine Poulouin et Yvan Leclerc (dir.), *Censure et critique*, op.cit., p.84.

distinguée de ses premières acceptions. Ainsi, « le sens du mot *censure* change avec le nouveau siècle et dans l'Encyclopédie la signification de ce mot est différente³⁸¹ » :

La censure est associée à une action d'interdiction ou d'expurgation faite par l'autorité politique ou religieuse et est ordinairement ecclésiastique. On peut lire au tome second (Paris, 1751) les entrées dédiées à « censurer *des livres* », « censure », « censures ecclésiastiques » ou « censure *de livres ou de propositions*³⁸² »

On voit bien que dès le 18^{ème} siècle, la censure est protéiforme, et peut impliquer plusieurs acteurs. C'est ainsi « censeur des livres (*Littérature*) nom que l'on donne aux gens de lettres chargés du soin d'examiner les livres qui s'impriment³⁸³ ». De plus, la censure qui fait référence au *Droit canonique* est deux ordres. Pour le premier ordre, la censure « se prend ordinairement pour un jugement, par lequel on condamne quelque livre, quelque personne³⁸⁴ ». Le second ordre, « Censures ecclésiastiques », « le Droit canonique en reconnoît (sic) de trois sortes, qui sont l'excommunication, la suspense, & l'interdit³⁸⁵ ». Aussi, la « Censure *de livres ou propositions*, c'est une note ou une qualification, qu'on donne à tout ce qui blesse la vérité, soit dans un livre, soit dans une proposition [...] la note d'*hérésie* est la plus infamante de toutes³⁸⁶. » Et enfin, la censure peut être assimilée à la « critique », c'est dire que « Critique, censeur (Synonymes) *Critique* s'applique aux ouvrages littéraires ; censure aux ouvrages théologiques, ou aux propositions de doctrine, ou aux mœurs³⁸⁷. » Ce sont les différentes pratiques de la censure qui sont mises en exergue dans le second tome (Paris, 1751). On est frappé non seulement par la nature protéiforme des censures mais aussi par leurs visées tant morales, philosophiques, politiques, religieuses et idéologiques.

³⁸¹ *Ibid.*, p.84.

³⁸² *Ibid.*, p.84.

³⁸³ *Ibid.*, p.84.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.84.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.84.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.84.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.85.

Selon l'Institut de la Littérature tchèque, il existe trois idéaux-types de censure³⁸⁸ : « libérale », « paternaliste », « autoritaire ». Ainsi, « La censure libérale part du principe que tout texte est autorisé tant qu'il n'est pas interdit. Elle se contente de réagir à la diffusion d'ouvrages qui lui sont signalés comme problématiques par des institutions d'État, des institutions de la société civile ou des particuliers³⁸⁹. » Et « lorsque la justice est saisie, l'État respecte la séparation entre le pouvoir exécutif et le pouvoir judiciaire ainsi que les principes de transparence et le droit à un réexamen de tout jugement³⁹⁰. » Le second idéal-type est la censure paternaliste, et « privilégie l'émergence d'un projet culturel. Elle conçoit la littérature comme un outil de formation de l'opinion publique et insiste sur la saine exploitation de ses qualités édifiantes³⁹¹. » Dans ce système paternaliste, il y a la politique de diffusion et de promotion de certains ouvrages et d'autres sont interdits. Pour la censure autoritaire, « Son but est de refaçonner la littérature en entier, aussi bien en termes de formes que de contenus, afin de remodeler ses lecteurs par son truchement. Cette censure est tout à la fois préventive et réactive³⁹². » C'est donc au travers de « la formation et de la perpétuation du canon littéraire (la critique, la science et l'éducation) et leurs travailleurs respectifs » qu'opère ce système censorial³⁹³. » De type libéral, paternaliste ou autoritaire, la censure fait partie du système de la gestion de la chose publique.

En ce qui concerne la censure au Togo, la question est plus juridique que littéraire. Car, poser le problème de la censure au Togo peut amener à scruter tout arsenal juridique du pays en matière du contrôle de l'imprimé. Et sur ce point, le Togo paraît un terrain propice à ce qui est convenu d'appeler la « police des lettres » après le second coup d'Etat :

³⁸⁸ Thibault Deleixhe, *Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1978) (Thèse)*, Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2019, p.70.

³⁸⁹ Thibault Deleixhe, *op.cit.*, p.70.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.70.

³⁹¹ *Ibid.*, p.71.

³⁹² *Ibid.*, p.71.

³⁹³ *Ibid.*, p.71.

L'absence de code de la presse et de la communication dans beaucoup de pays africains jusqu'aux années 90 du siècle passé explique comment les vides institutionnels ont mis à mal la libération des opinions, de la conscience et de la pensée. Le Togo est un exemple. Le deuxième coup d'état de janvier 1967, la prise de pouvoir par l'armée ont autorisé la suspension de la constitution, de l'Assemblée Nationale, jusqu'en 1979. Non seulement on a assisté à la caducité, au Togo, de la loi française sur la liberté d'opinion (loi de juillet 1901) en vigueur dans les jeunes nations indépendantes, mais également au monopole des médias ainsi qu'au contrôle de l'écrit et de l'imprimé. Est-il possible d'instituer une relation de cause à effet entre la politique d'exception togolaise et la timidité de l'affirmation précoce de la littérature togolaise ainsi que la rareté et la pauvreté actuelles des thèses, des écrits nationaux d'histoire, de droit sur la période post-coloniale nationale³⁹⁴ ?

Cet environnement politico-juridique vicié plonge le Togo dans un système fermé où le contrôle de « l'écrit et de l'imprimé » s'opère malicieusement. Cependant, « il n'y a pas de censure à proprement parler. On savait qu'on ne peut pas tout dire mais, contrairement au Bénin, le Togo n'avait pas un Bureau de censure³⁹⁵. » De fait, qu'un écrivain soit détenu par les services de la gendarmerie de son pays à cause de ses écrits, c'est que la censure est bel et bien étatique. Malgré le cas d'Yves Emmanuel Dogbé, la censure n'est pas systématique. D'ailleurs, *Carrefour* de Kossi Efoui a été édité par NEA-Togo³⁹⁶. Paradoxalement, le fait que les auteurs ont compris des enjeux de subversion que leurs pratiques littéraires représentent aux yeux du pouvoir politique leur a permis de ruser avec la censure pour tendre vers la création puisque des symboles, des figures et des marionnettes sont choisis pour se moquer de la censure, ce que Kossi Efoui résume en une formule : « masque contre masque ». La censure est donc un paradoxe dans la création des imaginaires. C'est ce qui justifie le thème de cette rubrique : « censure fictionnalisée ».

Même si les auteurs de *Solo d'un revenant*, *L'Ombre des choses à venir*, *Cantique de l'acacia*, *La Légende de l'assassin*, *Port-Mélo* et *Pieds sales* ne sont plus soumis aux mêmes forces oppressives, et que leurs lieux d'écriture se situent parfois loin de leur pays d'origine, certaines de leurs œuvres sont transpercées tant par la mémoire de la censure et ses avatars que

³⁹⁴ Sélom K. Gbanou et Sénamin Amedegnato (dir.), *Ecritures et mythes : l'Afrique en questions*, op.cit., p.75-76.

³⁹⁵ Propos de Kangni Alem lors d'un échange à Lomé, le 21 octobre 2019.

³⁹⁶ NEA-TOGO, Nouvelles Editions Africaines du Togo.

par des questions de mémoire-souvenir-trauma. Une autre dimension de censure est attestée à travers une métaphore de la violence symbolique. Nous pouvons la nommer « censure fictionnalisée », selon le terme de l'ouvrage, *Herméneutique fictionnalisée*³⁹⁷. La censure fictionnalisée concerne donc tous les actes et les forces oppressives qui s'attaquent à une œuvre littéraire (littérature) et artistique (arts, peinture, danses et chansons, artefacts culturels et/ou cultuels, etc.) dans une fiction. Bref, tout ce qui est interdit en vertu de son contenu jugé soit subversif, soit immoral. Par « censure fictionnalisée », nous voudrions montrer les lieux communs qui se tissent entre la censure telle qu'elle est vécue à un moment de l'histoire du Togo et la censure comme fiction romanesque. Il est vrai que cette pratique, au-delà du fait que les auteurs la dénoncent, irradie la littérature togolaise depuis l'origine. L'étude de la censure au travers de la fiction revient, dans le même temps, à interroger la mémoire des luttes pour la liberté d'expression au Togo. Notre intérêt pour cette fictionnalisation de la censure vient du fait qu'elle soit paradoxalement créatrice de la fiction.

Des auteurs, des figures d'auteurs, des œuvres littéraires et artistiques font face à des forces destructrices. De ce fait, le corpus semble être porté par une poétique qui montre que la censure « ne frappe plus seulement les livres, elle vise directement les auteurs. Mais surtout elle ne traque plus seulement les opinions politiques, religieuses ou idéologiques, elle s'attaque à la fiction en tant que telle et prétend transformer en délit toute pratique artistique libre³⁹⁸. » C'est donc une conscience aiguë de la menace, de la catastrophe et du désastre qu'on retrouve dans ces romans. Et cette conscience structure les romans d'Edem Awumey et de Kossi Efoui, notamment dans *Port-Mélo*, *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia*. Même si, en

³⁹⁷ Nicolas Correard et Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée*, Paris, Classiques Garnier, 2014. La thèse de ce livre est « Quand l'interprétation s'invite dans la fiction ». Il s'agit de démontrer « le danger représenté par une écriture personnelle (Lettres, Journal) dans un régime totalitaire, la tentative de pilotage de l'interprétation prend la forme d'interventions auctoriales à visée herméneutique, mais aussi un projet éditorial global visant à imposer un canon des œuvres, des traductions, des commentateurs... », (p.29.)

³⁹⁸ Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1999, p.16.

filigrane, la criminalisation des œuvres tant littéraires qu'artistiques transparaît dans tout le corpus, les deux auteurs en font véritablement des trames fictionnelles.

Ainsi, *Port-Mélo* fait référence à un espace sociétal soumis à des forces oppressives. C'est pourquoi dans ce roman, la libre expression non seulement des opinions mais aussi des douleurs est une sorte de graal que recherchent inlassablement des personnages. Aussi la figure évanescence qui sous-tend ce récit est-elle encline à mettre les noms des disparus, suppliciés et brûlés par la milice dans un carnet :

Manuel, depuis sa folie récoltée dans les nuits noires et hantées de Saint-Domingue, dit que la lagune charrie des corps, un homme, une femme, un enfant. Il se pointe sur la berge aux premières heures de l'après-midi et annonce en ricanant de ses dents jaunies par le tabac qu'on aurait bien un nouveau cadavre couché dans le lit calme et violent de la lagune. Un corps est passé vers seize heures, on aurait dit une femme à en juger par les tresses et la lourdeur des hanches parmi les nénuphars...Manuel a rigolé et a pointé l'événement sur son carnet. Le fameux carnet des noms morts...Il rigole, Manuel, et dit qu'il vendrait bien le carnet au type de la BBC qui promène sa langue, ses pas au marché... (*Port-Mélo*³⁹⁹, p.21)

Puisqu'Awumey semble mettre ce personnage, Manuel, aux prises avec des escadrons de la mort, on peut le considérer comme une figure d'écrivain et le carnet de disparus comme une œuvre littéraire. Car le « roman de Manuel s'écrit tout seul, un chariot de bois blanc et roues de bicyclette poussé par un gamin débrouillard. » (*PM*, p.175) Aussi le contenu de ce « roman-miroir du Port » (*PM*, p.175) est sans équivoque. Il s'agit de « faire un bouquin-répertoire des disparus de Port-Mélo, les plombés, rayés par un coup du sort de la liste du présent, la toile de la vie. La toile du réel à Port-Mélo est macabre. » (*PM*, p.27). En dehors de son contenu macabre, pourquoi ce carnet de Manuel fait-il peur à la milice malgré son insignifiance puisqu'étant l'œuvre d'un « pisseur » ? Ce carnet dérange non seulement à cause de son côté testimonial mais parce que consigner des noms des disparus est en lui-même un acte de rébellion : « - C'est un poète ? – Un rebelle. Il fait un livre. Avec des noms ! » (*PM*, p.28). C'est

³⁹⁹ Les citations suivantes seront suivies de *PM*, n° de page.

dire qu'on dénie par ce fait à un écrivain son statut, ce qui fonde sa vie littéraire est criminalisé. Même fictionnalisée, la censure n'en est pas moins une métaphore de ce qui se passe réellement à l'encontre des écrivains. L'univers romanesque, tel que conçu par Edem Awumey, confine les figures d'écrivains ainsi que leurs avatars dans une menace permanente. Et comme si l'écrivain pouvait perpétuer son existence au-delà de sa mort physique par son œuvre, les deux entités doivent être détruites ou anéanties. C'est ainsi que « Sam Bello le poète du Port, le poète pendu un matin des tristes couleurs devant les grilles du camp » (*PM*, p.83) en est une belle illustration. Toujours dans la logique de la destruction et de l'anéantissement, les mots du poète ont subi leur lot de supplices : « Le bouquin de Sam ? Je l'ai plus. –Vendu ? – Brûlé. Par la milice. Mais te fais pas la bile. Il ne dit rien de spécial. Il dit l'espoir perdu un matin de brume à Port-Mélo... » (*PM*, p.102). L'autodafé comme type de censure est la forme la plus destructrice et la plus violente à l'encontre d'une œuvre tant littéraire qu'artistique. Mais l'autre versant de cette épiphanie malheureuse de la confiscation de la parole est que les 'nuages de mots' même en cendres défient cette confiscation de la parole pour rendre les mots dorénavant comme des éléments de la nature indispensables à l'existence humaine. Ce qui fait de lui un ennemi de la milice est le poème-miroir du Port, un poète qui chante des horreurs et des pertes, en témoigne le poème retrouvé sur une fille tuée par la milice :

La jeune fille avait, trempée dans le secret de son corps, une page de bouquin, un poème de Sam Bello le poète du Port, le poète pendu un matin des tristes couleurs devant les grilles du camp...J'ai lu : Je voudrais t'écrire, Cori, écrire/Une histoire/Un conte avec plein de bruits et de têtes coupées/ Seulement qu'il fait nuit/ J'ai pas de plume, Cori/Une histoire/Avec/Un wharf, une milice, des bérets rouges/Et quelques rebelles... (*PM*, p.83)

On voit que le « poète du Port ne cherche pas à recoller les silences et les rives de l'Afrique, il chante les corps coupés un jour d'émeute à Port-Mélo » (*PM*, p.31). Il est surprenant que le sort tragique qui a été celui du poète ne dissuade guère Manuel à suivre son pas au nom d'un idéal, celui de garder les traces des disparus. A la question : « Il te sert quoi ce carnet ? » (*PM*, p.24), Manuel répond : « Faut rien oublier... Faut des traces » (*PM*, p.24). Cette obsession de Manuel

à faire aboutir son projet de carnet malgré les menaces qu'il encourt, revêt un seul et unique défi, celui de laisser des traces des disparus. Car la stratégie de la milice est de gommer les traces⁴⁰⁰ ou de pacquer les corps suppliciés dans des fosses communes. La préférence aux fosses communes n'est pas fortuite, symboliquement, cela dénote la brisure des vies qui restent anonymes pour la postérité. C'est dire que les mots, les noms, et donc le carnet symbolisent à la fois des sépultures et des œuvres littéraires. Les unes comme les autres sont des hantises pour la milice et ses commanditaires. Si les miliciens traquent autant le carnet c'est parce qu'il représente des traces des horreurs commises. Et les noms du carnet sont aussi des œuvres, des mots, des paroles qui brisent le silence. Manuel semble connaître les enjeux de la force poétique qui sort paradoxalement de la fragilité des mots. Par ailleurs, il attribue son entreprise aux conseils de l'écrivain cubain, Nicolas Guillén :

Tu peux y croire alors, a continué le poète. Si les mots pourrissent dans la terre, s'ils ne font pas un sourire ou des plaies douloureuses, tu pourras faire le carnet des morts, comme une trace pour ceux qui n'auront pas de sépulture. Un carnet ou un bouquin avec des lieux et des noms. Un lieu pour nom. (*PM*, p.175)

A n'en point douter, Manuel devient l'image métaphorique de l'écrivain dans une société soumise à l'étouffement du corps et de l'esprit. Par ailleurs, l'écrivain fictif qui est pendu rappelle la pendaison de l'écrivain nigérian Ken Saro-Wiwa. L'engagement de l'écrivain en tant que membre à part entière de la société lui est dénié, son œuvre est scrutée par des logiques totalitaires qui traquent toute remise en cause de l'ordre établi. Un contrôle quadrille tout imaginaire, et impose « l'impossibilité de plaisanterie dans le monde totalitaire marquait notre entrée dans un monde où l'illusion romanesque est devenue la cible des cohortes sinistres de l'idée fixe ; un monde malheureux et désorienté comme un homme qui aurait perdu son

⁴⁰⁰Scholastique Mukasonga : « mes livres sont des tombeaux de papier » : « oui, car j'étais face à un choc qui menaçait de me faire perdre la mémoire. Il fallait que j'écrive, comme Primo Levi, pour sauvegarder l'histoire de mes proches. Mes livres sont leurs sépultures, leurs tombeaux de papier », entretien avec scholastique Mukasonga, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/09/06/scholastique-mukasonga-mes-livres-sont-des-tombeaux-de-papier_5507421_3212.html?fbclid=iwar3fcc-0omtiecpndp_emevudreaaff8ojvaxzjaifibucy8vghvj8-fbec0, consulté 24 décembre 2019.

ombre⁴⁰¹. » C'est donc à la suite de la traque des imaginaires que le corps de l'écrivain nigérian a été, à son tour, traqué, supplicié et pendu : « Le pays de Ken Saro-Wiwa. Manuel ouvre le carnet à la page marquée de Saro-Wiwa, un pendu, lorsqu'il évoque ses voyages. Pendus, l'écrivain et les mots... » (*PM*, p.47) On voit qu'un écrivain pendu, ce sont aussi ses mots qu'on s'évertue à faire taire. Ainsi, l'écrivain en tant que créateur se retrouve dans les rets d'un système infernal qui le broie physiquement et métaphoriquement :

Le créateur est objectivé dans la créature. Une étude systématique des nécrologies de romanciers permettrait sans doute de mettre en évidence un certain nombre de figures qui reviennent de manière récurrente dans ces récits où la mort des romanciers nous apparaît toujours comme une sorte de court-circuit qui fait fusionner l'homme et l'œuvre, le créateur et sa créature, comme si, à la mort de son créateur, la fiction s'emparait de la vie réelle, et que le romancier n'était plus qu'une pâle imitation de ses romans, le déchet de son œuvre⁴⁰².

La seule motivation des stratégies d'oppression est d'empêcher des paroles ou des mots de l'écrivain. Du fait que l'écrivain déborde de son art pour aboutir à l'activisme, le prolongement entre l'œuvre et son écrivain est rompu par la disparition du corps. C'est dire que la censure a conscience à son plus haut degré d'exécution qu'« Il n'est pas d'autre justification de l'interdit que l'interdit même⁴⁰³. » Même si apparemment, Edem Awumey s'est plus attardé sur la figure de l'écrivain aux prises avec des forces destructives, et que nous avons nommé « censure fictionnalisée », Kossi Efoui, Théo Ananissoh et Kangni Alem sont revenus sur d'autres types de censure dans leurs œuvres. Ainsi, *Solo d'un revenant* met paradoxalement en scène les figures d'artistes qui retournent métaphoriquement ou physiquement leurs armes contre d'autres artistes. Les liens qui obligent le « revenant » à arpenter ce pays en ruines sont ceux de l'amitié et de quête de vérité sur le meurtre de son ami Mozaya. L'étude de la censure fictionnalisée dans *Solo d'un revenant* va essentiellement porter sur Mozaya, personnage ayant

⁴⁰¹ Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, *op.cit.*, p.44.

⁴⁰² *Ibid.*, p.78.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.16.

connu un destin tragique durant le conflit qui a frappé Gloria Grande. Le revenant recherche Asafo Johnson. Sur la photo qu'il détient, on retrouve la troupe : Asafo Johnson, Mozaya et le revenant, (*Solo d'un revenant*⁴⁰⁴, p.120). Asafo Johnson faisait partie du trio de cette fratrie d'étudiants ; ce qui montre qu'ils sont comme des membres d'une même famille et d'une troupe théâtrale. C'est Mozaya qui tenait le revenant au courant de tout ce qui se tramait comme conflit inter-ethnique : « les mots d'ordre qui appelaient ceux qui étaient, « à part entière, enfants du pays réel » à se préparer pour « l'œuvre de punition » à l'encontre de ceux qui étaient « entièrement à part », à qui on promettait une affliction durable », (*SR*, p.80). On sait que le revenant, Mozaya et Asafo Johnson sont des amis ayant créé une compagnie théâtrale : « Nous avons fondé, tous les trois, le Théâtre des pièces à conviction. », (*SR*, p.67). Par le passé, le seul horizon qu'ils scrutaient était la mise en scène des corps et de la parole. Mais par la force des choses, le fil qui les liait s'est distendu : Mozaya devient citoyen « entièrement à part » et Asafo Johnson, un citoyen « à part entière ». C'est ainsi que le ferment, comédie-parole, que portait leur vie jusque-là devient une arme à double tranchant : « La panique gagne les mots », écrivait Mozaya », (*SR*, p.78). Cette phrase hallucinatoire alerte sur des campagnes de menace. D'ailleurs, l'avantage malheureux de tout projet de destruction est d'avoir conçu ses propres mots qui sont un prélude au fer et au feu. Il semble que c'est ce rôle cynique qu'aurait joué Asafo Johnson lors « du Grand Tourment », (*SR*, p.73) car il « était désormais occupé à jouer la comédie avec une « vraie troupe », la compagnie de la Radio », (*SR*, p.78). Les lettres de Mozaya font montre de création littéraire en dehors des textes qu'il recopiait, il pourrait avoir un statut d'écrivain : « J'ai souvent ressorti les grandes enveloppes contenant les longues lettres de Mozaya, lui qui n'écrivait jamais à personne », (*SR*, p.77). Son enseignement est sans équivoque :

⁴⁰⁴ Les citations suivantes seront suivies de *SR*, n° de page.

Ablution mentale avant le début des cours, ces fragments de texte recopiés au tableau et récités en chœur – « Entre le Oui et le Non, entre le Pour et le Contre, il y a d'immenses espaces souterrains où le plus menacé des hommes pourrait vivre en paix⁴⁰⁵ » - ces bouts d'écriture, quand on songe à ce qui allait advenir, où le sort du livre et le sort du bois auront partie liée par le feu, c'étaient des souches de livres en voie de disparition qu'il cultivait dans la serre de ses carnets, qu'il replantait par boutures sous les cheveux des enfants. (SR, p.78)

Tout compte fait, ce que Mozaya faisait réciter à ses élèves montre, en réalité, l'esprit de neutralité qu'il leur inculquait. C'est au travers ces mots que des élèves découvriront ces « immenses espaces souterrains », (SR, p.78). Il n'est donc pas surprenant que Mozaya périsse dans le feu sur son lieu de travail en compagnie de ses élèves et de ses livres :

Tout avait brûlé, jusqu'à la cendre des journaux intimes, jusqu'au dernier livre dont Mozaya me recopiait des morceaux choisis, d'une lettre à l'autre : « Plus j'y pensais, plus nos idées, nos idoles, nos coutumes dites saintes, et celles de nos visions qui passent pour ineffables me paraissent engendrées sans plus par les agitations de la machine humaine. », (SR, p.100)

Rien de tout ce que Mozaya s'est évertué à mettre dans ces âmes innocentes n'a pu échapper au feu, y compris les mots. Plus atroce, il a connu un sort aussi tragique que celui du personnage d'Edem Awumey dans *Port-Mélo*, Sam Bello. Dans *L'ombre des choses à venir*, c'est le saxophoniste ténor, le père du narrateur qui tombe dans les rets de la violence. Une fois encore, c'est un artiste qui subit l'extrême violence sans raison apparente. Le paradoxe est que les artisans de la violence se servent de son art. Ce qui aboutit au flétrissement du saxophoniste lui-même :

Mais pouvais-je, dit l'orateur, déceimment imaginer, que la seule motivation, s'il y en avait une, pour éloigner mon père de la maison était le besoin urgent ressenti par la fanfare de la Plantation de s'adjoindre les services d'un saxophone ténor, comment imaginer que si on était venu le chercher un tôt matin, c'était pour cette unique raison ? (*L'ombre des choses à venir*⁴⁰⁶, p.66)

⁴⁰⁵ Citation de Marguerite Yourcenar *L'Œuvre au Noir*, reprise par Efovi dans *Solo d'un revenant*, p.78. Dans « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », Yourcenar écrit : « *L'Œuvre au Noir* est une tentative de montrer cette étrange liberté qui se développe peu à peu en nous, quand nous ne lui refusons pas l'existence, et qui permet d'échapper à certaines tyrannies et d'être quelles que soient les circonstances nous-mêmes, mais meurtris, déformés, presque défigurés par la coutume et la nécessité. », *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, p.454.

⁴⁰⁶ Les citations suivantes seront suivies de LCV, n° de page.

Le saxophoniste qui était momentanément éloigné des siens, revient dévitalisé, désormais un homme sans parole, faisant des gestes répétitifs en longueur de ses journées. Non seulement à son retour, il ne peut plus manier son art en tant que saxophoniste, mais il est contraint à assister chaque vendredi au « Cercle de parole » où il reste muet :

Le vendredi, un jour où il ne traînait pas avec sa confrérie, le règlement obligeait mon père à pointer au « Cercle parole ». Alors qu'il ne disait pas un mot, il était tenu de s'y montrer s'il ne voulait voir suspendue, au bout d'un mois d'absence, la pension à laquelle étaient indexées ses souffrances passées, et si nous voulions garder notre place dans la maison de la communauté qui nous était allouée. Même dans le cas d'un homme qui ne disait un mot, ni avant ni après ni pendant les heures que duraient ces réunions, le règlement restait de marbre. (*LCV*, p.79).

On remarque que dans un tel système, la parole n'est pas seulement contrôlée et censurée, on peut forcer aussi des gens à parler même s'ils en sont incapables. Absurde est l'acte même de convier un muet à un « Cercle de parole » alors qu'il ne produit plus de parole à la suite de sa torture. Aussi ce paradoxe d'inviter un muet à un « Cercle de parole » viserait-elle à traquer le moindre acte de parole pouvant trahir tout ce qui s'est passé dans la Plantation puisqu'il faut tuer en lui toute capacité à faire usage de son art de saxophoniste : « Je ne savais pas que les ouvriers de la disparition avaient fait de la voix de mon père, mon attention était occupée à traquer le souvenir de cette voix, se dirigeant comme une sonde dans ma mémoire ceux alentours de mes cinq ans » (*LCV*, p.39). L'autre versant de la censure dans ce roman est celui du personnage Ikko qui, revenu des hostilités, s'est mis à « tracer à la peinture sur les oriflammes et sur les jours des martyrs accrochés aux pylônes », (*LCV*, p.102). Le simple fait qu'Ikko s'est mis à tracer ou à écrire est un acte subversif car tout devrait être tu, et certains mots tabous sont proscrits :

Je me suis retrouvé, étant son parent le plus proche au monde, à l'accompagner lors de son audition devant le Conseil comportemental pour « sabotage

esthétique ». Et quand il a répondu que c'était de l'écriture, on lui a demandé de lire. Il a ouvert sa bouche et on l'a prié de bien vite se taire. Il disait le mot « combat », comme si nous étions en guerre, il disait le mot « ennemi », il disait le mot « guerre ». Il lisait ces signes et ça racontait comment un soir, lors d'une patrouille, ils avaient vu des êtres à l'apparence humaine surgir et disparaître avant qu'on ait eu le temps de la moindre réaction. (*LCV*, p.103)

Tout bien considéré, ce tabou autour des mots reste une des formes courantes de la censure comme si le lexique devait être sans cesse négocié pour ne pas offenser ceux qui imposent le silence. La problématique de cette omerta rejoint celle posée par Boris Vian lors de la publication de la chanson « Le déserteur ». Contre la chanson « Le déserteur », Paul Faber, un ancien combattant et conseiller municipal a « demandé au préfet de la Seine que cette chanson ne passe plus sur les ondes⁴⁰⁷ ». Contre cet appel explicite à la censure, Boris Vian pose un certain nombre de questions qui délégitiment tout interdit :

Deux choses l'une : ancien combattant, vous vous battiez pour la paix ou pour le plaisir ? Si vous vous battiez pour la paix, ce que j'ose espérer, ne tombez pas sur quelqu'un qui est du même bord que vous, et répondez à la question suivante : si l'on n'attaque pas la guerre pendant la paix, quand aura-t-on le droit de l'attaquer ? Ou alors, vous aimiez la guerre-et vous vous battiez pour le plaisir ? C'est une supposition que je ne permettrai pas même de faire ; car, pour ma part, je ne suis pas du type agressif. Ainsi cette chanson qui combat ce contre quoi vous avez combattu, ne tentez pas, en jouant sur les mots, de la faire passer pour ce qu'elle n'est pas : ce n'est pas de bonne guerre⁴⁰⁸.

On voit que la logique de tout interdit imposée à la parole revêt ses propres contradictions. Si le fait d'écrire ou d'évoquer les mots « ennemi », « guerre » et « combat » est mal apprécié ou considéré comme un crime, c'est parce que ces mots disent avant tout l'absurdité des conflits sanglants et le rôle cynique des acteurs. Certes, les mots d'Ikko dérangent, mais il faut voir en lui un être traumatisé qui garde la lucidité de dire ce qu'on a fait de lui à travers le conflit : « J'ai l'air de regarder la lune/Je regarde vers une lumière/Dont la lune est l'ombre », (*LCV*, p.102). En se référant au soleil, Ikko apparaît dans la trame fragile d'un personnage confronté au désastre, son monde devient, soudainement, tremblement et vertige. Selon Maurice

⁴⁰⁷ Boris Vian, *Textes et chansons*, « Textes choisis, mis en ordre et annotés par Noël Arnaud », Paris, Éditions René Julliard, 1966, p.171-182.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.171.

Blanchot, cet état de chose montre que le personnage est bien ostracisé. Mais ses yeux fixés vers les cieux n'ont rencontré que l'astre terrifiant :

Si la rupture avec l'astre pouvait s'accomplir à la façon d'un événement, si nous pouvions, fût-ce par la violence de notre espace meurtri, sortir de l'ordre cosmique (le monde) où, quel que soit le désordre visible, l'arrangement l'emporte toujours, la pensée du désastre, dans son imminence ajournée, s'offrirait encore à la découverte d'une expérience par laquelle nous n'aurions plus qu'à nous laisser ressaisir, au lieu d'être exposés à ce qui se dérobe dans une fuite immobile, à l'écart du vivant et du mourant ; hors expérience, hors phénomène⁴⁰⁹.

On réserve à Ikko le sort de tout esprit dissident dans un système totalitaire. Puisque sa parole ne peut pas être contrôlée, et que lui-même n'est pas capable de contrôler tout ce qu'il professe comme prophétie de malheur, il faut le faire taire :

On l'a prié de se taire et il a continué à parler ou plutôt à lire. Par décision du Conseil, il s'est retrouvé dans ces établissements spécialisés dans la récupération des plus faibles. Vagabondage, colportage de rumeurs de guerre en temps de paix et sabotage esthétique de l'espace urbain, c'était assez pour le classer dans cette catégorie. (LCV, p.103-104)

Comme si paradoxalement on lui disait cette phrase de Maurice Blanchot : « Ce n'est pas toi qui parleras ; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence⁴¹⁰. » Si dans *Solo d'un revenant* et *L'ombre des choses à venir* Kossi Efoui met en scène les écrivains et des artistes ou leurs figures métaphoriques aux prises avec des forces armées de censures et de censeurs, dans *Cantique de l'acacia*, la « mémoire de censure » concerne plutôt un crime historique, celui de la mise au bûcher des objets tant culturels que culturels :

Le peuple qui assistait à la profanation par le feu des symboles de la connaissance était médusé, se demandant si ce spectacle n'était pas annonciateur d'un temps proche où ce serait au tour des hommes de bûcher sur des bûchers, où l'on couperait des têtes pour réduire au silence les bouches qui savaient encore lire ces symboles. (*Cantique de l'acacia*⁴¹¹, p.156)

⁴⁰⁹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.92.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.12.

⁴¹¹ Les citations suivantes seront suivies de CA, n° de page.

Ce récit sur Grace fait un clin d'œil à une censure singulière, un autodafé, l'acmé de la violence symbolique. C'est aussi une référence à la loi du bûcher et toute la pléiade de censures et interdits qu'impose l'Eglise catholique à travers son histoire. Comme « C'est au pouvoir d'interdire, qu'il soit d'Etat ou d'Eglise, qu'on songe d'abord, comme spontanément, quand on s'interroge sur les limites à la liberté des artistes et des écrivains⁴¹² », dans ce cas-ci, c'est l'Eglise qui exerce son autorité et censure des œuvres culturelles. A l'image des livres brûlés et des corps suppliciés, ces masques ont subi la dure loi du bûcher. Comme tout acte criminalisant, l'autodafé que décrit Kossi Efoui (CA, p.156-157) est empreint de préjugés⁴¹³. Au-delà de la mise en index de ce qu'est la profanation, c'est le double jeu, souvent de mise autour de ces œuvres, qui est pointé du doigt. Ainsi, de façon paradoxale, ces œuvres font à la fois l'objet de curiosité, et donc reconnues dignes d'intérêt, et en même temps, leur répugnance est entretenue en vue de l'acceptation de leur profanation. En réalité, comme toute œuvre de l'esprit, ces œuvres défient toute logique totalitaire, des lois de la circulation dans le temps comme dans l'espace. C'est dire que les censures et les bûchers n'ont pu les faire taire :

Mais les fétiches, manifestations physiques de l'esprit du monde ancien, du monde invisible, avaient déjà échappé à la destruction programmée. Nombre de ces symboles voyageaient déjà jusqu'en Europe dans les bagages des ethnologues, des chasseurs d'éléphants, des touristes, des organisateurs d'événements, s'en allaient élire clandestinement domicile dans des ateliers de peintres, recouvrir les murs des salons de l'Europe moderne. Car ces objets, ces êtres de bois, de métal, de peau, de poil, de lianes, d'ossements, leurs radiations débordent l'Histoire : l'histoire des vainqueurs et celle des vaincus, l'histoire du peuple qui les avait sculptés au nom d'un culte aux dieux et l'histoire du peuple qui les regardait derrière des vitrines au nom d'un culte de l'art. (CA, p.157)

⁴¹² Jacques Dugast et de François Mouret (dir.), *Littérature et interdits*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p.30.

⁴¹³ « Présentés comme des symboles matériels de l'inclinaison des Africains à l'idolâtrie, au culte des morts et à la pratique de sacrifices sanglants, des objets culturels, en particulier subirent la réprobation des missionnaires. Pour l'essentiel, ces derniers n'y virent qu'un marqueur – un de plus – de la différence essentielle entre la mentalité sauvage et celle de l'humanité civilisée. », Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020, p.205.

Kossi Efoui, en opérant le choix de mettre dans ses romans ces formes plurielles de censure, semble passer par les interdits pour confondre toutes les logiques qui les mettent en place, et en font l'objet de pouvoir. Par ailleurs, il montre comment l'acte d'écrire et de tenir la parole peut être criminalisé. Si le démantèlement de ce qu'on peut considérer comme un cancer de l'imaginaire et de la création est prégnant chez Kossi Efoui et Edem Awumey, on le retrouve en filigrane chez Kangni Alem et Théo Ananissoh. De ce fait, *Lisahohé* de Théo Ananissoh peut servir à questionner la disparition du personnage Didier Somok. On apprend au fil du récit qu'il a été enseignant, activiste politique et responsable d'un organe de presse mais « il a été ensuite interdit d'enseignement. » (*Lisahohé*, p.68) parce qu'« il se mêlait trop à la politique. » (*Lisahohé*, p.68). Le fait qu'on « a fini par le radier de l'Education Nationale » (*Lisahohé*, p.68) n'a pas suffi à le faire taire puisque « des lettres ouvertes qu'il affichait en ville » (*Lisahohé*, p.68) dérangeaient. Sa finitude est connue : « il a disparu. On ne sait pas ce qui lui est arrivé » (*Lisahohé*, p.68). Cependant, dans *La Légende de l'assassin* de Kangni Alem on ne peut, à proprement, parler de censure. Pourtant, dans ce roman, tout ce qui est rapporté par des médias sur l'assassin K.A. peut être assimilé à une conséquence de la censure. Car pour éviter toute sorte de représailles, les médias de TiBrava (Journal télévisé) (*La Légende de l'assassin*⁴¹⁴, p.95-97), *TiBrava Presse* (*LA*, p.69-70), *Nouvelle Marche* (*LA*, p.29) ont tenu un même discours. Cette situation montre l'épiphanie de la censure. Ce qui rend toute voix discordante inaudible quitte à faire courir des rumeurs dignes de propagandes. Ce n'est donc pas surprenant quand la *Nouvelle Marche* qualifie le crime de K.A. et demande la sentence, telle une injonction qu'allait suivre la justice : « un crime odieux à punir ! K.A. doit mourir ! Pas de clémence pour l'assassin ! » (*LA*, p.29)

⁴¹⁴ Les citations suivantes seront suivies de *LA*, n° de page.

Par ailleurs, ce que produit un système de contrôle comme le cas dans *La Légende de l'assassin*, c'est de faire disparaître tout esprit de contradiction. L'exemple le plus abouti est la propagande telle qu'analysée par Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme* :

La principale infirmité de la propagande totalitaire, c'est qu'elle ne peut satisfaire le désir qu'ont les masses d'un monde complètement cohérent, compréhensible et prévisible, sans heurter gravement le sens commun. Si, par exemple, toutes les « confessions » des opposants politiques, en Union Soviétique, sont rédigées dans les mêmes termes et reconnaissent les mêmes mobiles, les masses avides de cohérence accepteront cette fiction comme preuve suprême de leur sincérité ; tandis que le sens commun nous dit que c'est précisément leur cohérence qui n'est pas de ce monde et qui prouve qu'elles sont fabriquées⁴¹⁵.

Cette cohérence qu'on brandit comme signe irréfutable de la vérité interroge plutôt tout esprit éclairé car, avertit Hannah Arendt, la « propagande totalitaire fleurit dans cette fuite de la réalité vers la fiction, de la coïncidence vers la cohérence⁴¹⁶. » D'un discours empêché d'être prononcé à celui mis au bûcher ou de passage au pilon pour des œuvres et les corps des artistes et écrivains, la censure opère un funeste travail contre les mots et la libre circulation des imaginaires. Parfois, cette censure est sournoise, et s'évertue à imposer une pensée totalitaire, ce qui se solde par des rumeurs qu'on observe dans tout le corpus. Somme toute, sur l'axe de ce que nous nommons « mémoire de censure », *Solo d'un revenant*, *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia* de Kossi Efoui répondent, à bien des égards, à cette étude tout comme *Port-Mélo* d'Edem Awumey qui en fait sa poétique souterraine.

D'autres formes de la censure moins structurantes émergent de *Lisahöhe* de Théo Ananissoh et de *La Légende de l'assassin* de Kangni Alem. En mettant en fiction la censure, les écrivains sont en train d'utiliser la ruse de la création littéraire pour postuler deux réalités paradoxales : certes la censure tue l'œuvre mais elle peut être aussi source de création. Ce faisant, ces écrivains passent par la censure armée des interdits pour menacer cette même

⁴¹⁵ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem* [Totalitarianism : 1948] ; [*Eichman in Jerusalem* : 1963], Paris, Gallimard, 2002, p.671.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.671.

censure. Car la censure devient la matrice hasardeuse des imaginaires et des œuvres qu'elle s'est donnée mission de voir disparaître. Ce qui répond au fait qu'

au lieu de se heurter à l'interdit, l'écriture peut au contraire se l'imposer pour mieux développer son dire : [...] Ainsi, l'interdiction – librement consentie, délibérément imposée – peut circonscrire assez hermétiquement ce que l'œuvre vise pour que, la déjouant, celle-ci s'affirme comme telle⁴¹⁷.

Il n'y a donc pas, en réalité, un interdit qui soit un handicap à la fiction. Il ne s'agit pas de déplorer les contraintes imposées à la création des imaginaires mais plutôt en faire le moteur de la création. Pour y arriver, les écrivains passent par des détours littéraires et langagiers afin de procéder, dans la fiction, par le renversement et/ou le démantèlement des interdits. En cela, le mal dans la littérature est toujours un paradoxe qui engage parfois la responsabilité des écrivains.

2.3 Le mal et l'horrible : moteur de la création littéraire

L'écriture du « mal » appelle de loin des questions d'ordre morales et du jugement qu'on porte sur « l'agir » des personnages. Etant donné qu'on interroge des imaginaires construits, et que la littérature se réfère avant tout à une grande métaphore par rapport à la société, l'idée du mal ou des figures du mal dans la société structurent les œuvres du corpus. Tant de livres prophétiques en ont fait leur fil d'Ariane – Bible, Coran, entre autres – tout comme des pensées théologiques. Ainsi, l'épanchement prophétique sur le mal s'est déporté dans la philosophie. La base principale des réflexions théologiques sur l'origine du mal vient précisément du mythe « adamique », ce qui explique le fait qu'on situe « l'éclosion » du mal dans les bornes du temps biblique du commencement. Dans ce sillage, Paul Ricœur capte l'avènement du mal dans les constellations des mythes fondateurs :

Le second trait : le mythe étiologique d'Adam est tentative la plus extrême pour *dédoubler* l'origine du mal et du bien ; l'intention de ce mythe est de donner consistance à une origine *radicale* du mal distincte de l'origine plus *originnaire* de l'être-bon des choses ; quelles que soient les difficultés

⁴¹⁷ Jacques Dugast et de François Mouret (dir.), *Littérature et interdits*, *op.cit.*, p.224.

proprement philosophiques de cette tentative, cette distinction du radical et de l'originnaire est essentielle au caractère anthropologique du mythe adamique ; c'est elle qui fait de l'homme un *commencement* du mal au sein d'une création qui a déjà son *commencement* absolu dans l'acte créateur de Dieu⁴¹⁸.

Ce qui ressort de la réflexion de Paul Ricoeur, c'est que l'agir d'un homme, Adam, soit au cœur de l'avènement du mal dans le monde car « Seul mythe « adamique » est proprement anthropologique⁴¹⁹ ». Si « le mythe étiologique rapporte l'origine du mal à un ancêtre de l'humanité actuelle dont la condition est homogène à la nôtre⁴²⁰ », alors la question de l'origine du mal prend une dimension de préjugés et de lieux communs chez Nietzsche.

Heureusement j'ai appris en son temps à faire distinction entre le préjugé théologique et le préjugé moral, et j'ai cessé de chercher l'origine du mal *au-delà* du monde. Un tant soit peu d'instruction historique et philosophique, à quoi s'ajoute un sens électif inné pour les questions psychologiques en général, ont rapidement transformé mon problème en cet autre : dans quelles conditions l'homme s'est inventé ces jugements de valeur de bien et de mal ? *Et quelle valeur ces jugements ont-ils eux-mêmes ?* Ont-ils inhibé ou favorisé jusqu'à présent le développement de l'homme ? Sont-ils un signe de détresse, d'appauvrissement, de dégénérescence de la vie ? Ou au contraire sont-ce la plénitude, la force, la volonté de la vie, son courage, son assurance, son avenir, qui se montrent en eux⁴²¹ ?

Les questionnements de Nietzsche n'évident pas ce que revêt la représentation du mal du point de vue philosophique et théologique, mais ils permettent de mesurer en quoi la symbolique du mal dans la littérature continue à structurer la trame spatio-temporelle. A la suite de Nietzsche, Georges Bataille concède que le mal fait partie intrinsèquement de l'homme.

Le Mal, dans cette coïncidence des contraires, n'est plus le principe opposé d'une manière irrémédiable à l'ordre naturel, qu'il est dans les limites de la raison. La mort, étant la condition de la vie, le Mal, qui se lie dans son essence à la mort, est aussi, d'une manière ambiguë, un fondement de l'être. L'être n'est pas voué au Mal, mais il doit, s'il le peut, ne pas se laisser enfermer dans les limites de la raison. Il doit d'abord accepter ces limites, il lui faut reconnaître la nécessité du calcul de l'intérêt. Mais aux limites, à la nécessité qu'il reconnaît, il doit savoir qu'en lui une part irréductible, une part souveraine échappe⁴²².

⁴¹⁸ Claire Crignon, *Le mal*, Paris, Flammarion, 2000, p.50.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.49.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.49.

⁴²¹ *Ibid.*, p.75.

⁴²² Georges Bataille, *La littérature et le mal*, *op.cit.*, p.24.

Alors le mal peut être une métaphore sociale dans la littérature ou comme un signe subliminal du fait littéraire. On ne peut donc pas remonter la nuit des temps pour mettre en exergue l'idée du mal ainsi que ses nombreux avatars dans l'histoire tant littéraire que philosophique, mais la symbolique du mal dans la littérature togolaise peut servir à interroger les œuvres et les auteurs. La symbolique du mal a fécondé la tradition littéraire à travers les âges : Ainsi,

tout comme « le modèle éternel de la tragédie antique » a su donner forme aux profondes modifications de l'histoire grecque durant les guerres perses : « sa littérature peut puiser son inspiration aux deux sources de la culture européenne, les Écritures et la tragédie grecque pour la réalité irréparable donne naissance à la réparation, à l'esprit de catharsis [...]»⁴²³.

On voit que les modèles canoniques de la littérature européenne ont su représenter le mal avec une vision tant théologique que philosophique. Le paradoxe de l'esthétique du mal permet d'interroger les œuvres à l'aune du mal qui travaille l'imaginaire des écrivains pour faire éclore des chefs-d'œuvre. Dans cette perspective, les œuvres seront étudiées à l'aune des figures du mal, leur inscription dans une philosophie et les perspectives littéraires qui travaillent leurs imaginaires. En analysant des discours tenus sur l'Afrique, Célestin Monga trouve que deux discours ressortent des débats sur ce continent. Le premier émane des structuralistes qui « produisent une littérature de la colère et du manichéisme⁴²⁴ » :

Car même si beaucoup d'éléments de leur corpus analytique sont exacts, leur théorie d'ensemble est erronée : l'Afrique n'a ni le monopole de la souffrance, ni des dictatures, ni de la brutalité, ni de la malchance. Emile Cioran disait que certains pays abusent de la malchance au point de banaliser la tragédie⁴²⁵.

Le second discours s'est construit en opposition au premier mais participe à la validation du premier. Si le premier est évident en rapport au parcours parfois chaotique de l'évolution de l'Etat en Afrique depuis les années de la décolonisation, le second vise à relativiser l'anomie des situations postcoloniales. Et il est faussement

construit sur le rejet du déterminisme historique ; il affirme que les Africains n'ont pas plus souffert des tragédies que les autres peuples, et que le continent

⁴²³ Lucie Campos, *Fiction de l'après*, op.cit., p.300.

⁴²⁴ Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op.cit., p.34.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.34-35.

se complaît simplement dans ses pleurnicheries, au lieu de prendre son destin en mains, comme l'ont fait les peuples d'autres régions du monde victimes également de l'oppression, des violences du passé et du présent⁴²⁶.

Selon Célestin Monga, il faut « s'émanciper » des « deux impasses narratives⁴²⁷ », « car les lectures manichéennes ne débouchent en général que sur des analyses parcellaires et biaisées de la situation du continent⁴²⁸. » Et pourtant, la plupart des auteurs peinent à éluder des questions sur le trauma historique et postcolonial. Ainsi, un « sujet postcolonial » et un « sujet post-génocide » continuent à avoir une part belle dans les littératures d'Afrique. Mais ce qui se pose avant tout est la question de la poétique des œuvres selon Sami Tchak. Car, au-delà de la pertinence du « sujet postcolonial » théorisé par Achille Mbembe et la nécessité d'une prise en compte de « l'autodestruction » dans les réflexions sur l'Afrique, prônée par Patrice Nganang, se trouve, en réalité, la condition humaine.

Or, les véritables sujets des écrivains, derrière l'extrême variété des contextes géographiques, historiques, politiques, sociaux, culturels, etc., se ramènent à des invariants de la condition humaine (la mort, l'amour, la maladie, l'angoisse, le rêve, etc.) des invariants dont le traitement dépend du talent de chaque auteur [...]⁴²⁹.

L'étude des figures du mal permet de montrer que les œuvres se projettent comme des faisceaux d'une image vertigineuse et langoureuse d'une Afrique dans le monde. Il s'agit de mettre en exergue le mal qui inhibe la tranquillité des vies tenaillées entre l'horreur et le maléfice, entre le mal destructeur inhibiteur et le mal irradiant. Dans cette partie, les hypothèses prennent en compte la singularité poétique de chaque auteur. Si chez Théo Ananissoh et Edem Kodjo, le retournement de la violence et de la figure du justicier sont prégnants, de leur côté, Edem

⁴²⁶ *Ibid.*, p.35.

⁴²⁷ Ce que Célestin Monga désigne comme des « impasses narratives » sur l'Afrique a été aussi analysé par Jean-Francis Ekoungoun : « L'Afrique « ne détient ni la science infuse ni l'exclusivité de la violence. [...]. Les deux guerres mondiales, la guerre de Sécession aux États-Unis, la guerre des Cent Ans entre la France et l'Angleterre, l'Italie qui s'est formée au prix de nombreux conflits, pour ne citer que ces quelques 140 exemples, prouvent que la guerre est une invention humaine universelle propre à toutes les sociétés. » (Jean-Francis Ekoungoun, « Postcolonialisme et guerres « ethniques » dans *Johnny chien méchant, Inyenzi ou les cafards* et *Quand on refuse, on dit non* », *La Poétique de l'histoire dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.165).

⁴²⁸ *Ibid.*, p.36.

⁴²⁹ Sami Tchak, « Le Moi au miroir fragmenté du Nous », in *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op.cit.*, p.205.

Awumey et Kossi Efoui court-circuitent la dualité entre bien et mal. Par sa poétique, Kangni Alem démonte des logiques totalitaires qui exhibent, en réalité, des bouc-émissaires en figures du mal.

2.3.1 Le retournement de la violence : Ananissoh et Kodjo

Le mal est la matrice de l'entreprise scripturaire de Théo Ananissoh comme le montrent des personnages aux prises avec l'ordre destructeur établi. Ainsi, *Lisahohé* offre des personnages types en lutte contre le mal. Le cas de Somok, activiste, tué pour ses prises de positions politiques mais vengé par son ami Gabriel permet de percer les motivations tant politiques que philosophiques de cette écriture. Ce n'est pas tant la « vengeance » comme mode de justice qui fait interroger cette écriture mais plutôt que l'autre « figure du mal » corrige le mal par le mal, et n'est pas inquiété alors qu'un autre personnage a été mis en prison pour le même assassinat :

Ils l'ont tué. C'est Bagamo qui a donné l'ordre. Somok l'avait giflé en public. ; Il me l'a dit lui-même ! "Ton ami est enterré et pourri depuis longtemps." Je suis sorti de chez lui avec une haine contre l'Afrique entière.
(*Lisahohé*, p.112)

Théo Ananissoh situe ses personnages dans le retournement de la violence. *Lisahohé* et *Un reptile par habitant* montrent à quel point la question d'usage du mal pour corriger le mal se pose. Il serait difficile d'arriver à apporter une réponse tranchée sur les questionnements de ces romans puisqu'ils ne sont jamais aboutis, les figures du justicier n'apparaissent jamais en public. Comme si l'auteur cherchait à établir un lien malicieux entre le lecteur et les personnages. Ainsi, la « prétention d'établir un bilan positif des biens et des maux sur une base quasi esthétique [...] échoue, dès lors que l'on est confronté à des maux, à des douleurs, dont l'excès ne paraît pouvoir être compensé par aucune perfection connue⁴³⁰ ». Malgré le fait que

⁴³⁰ Paul Ricœur cité par Claire Crignon, *Le mal, op.cit.*, p.231-232.

le mode de réparation soit assumé, Gabriel n'a jamais été inquiet pour avoir tué Bagamo. Il est donc troublé par le fait qu'il n'a pas été appréhendé depuis qu'il a commis le meurtre. Puisqu'il avait pris soin de laisser sa trace : un extrait de *Ville cruelle* :

Dieu a surtout considéré nos situations respectives de père et de fils. Il s'est rangé de mon côté parce qu'un père baptisé ou non, c'est quand même un père..., « Ces phrases, je les ai enfoncées dans la bouche de Bagamo. » [...] « Ils l'ont vue. Et Djimongou a sans doute fait le lien avec moi [...] »
(*Lisahohé*, p.114)

Comme pour justifier tout le mal que représente la victime, un chapelet noir et macabre est récité au sujet de Bagamo. Même si le meurtrier s'évertue à justifier son meurtre, quel sens politique est-on en droit d'accorder à cette vengeance qui fait qu'un innocent soit mis en prison injustement ? Si on s'en tient seulement à *Lisahohé*, on pourrait dire que cette écriture n'est pas explicite. Mais, on voit ce procédé similaire dans *Un reptile par habitant* ainsi que dans d'autres romans de Théo Ananissoh. Dans *Un reptile par habitant*, l'acte d'assassinat du colonel est posé comme un montage filmique où l'assassin, cette fois-ci, n'a laissé aucune empreinte ou trace. Ce qui fait que toute personne qui se retrouve sur le lieu du crime est de facto présumée coupable. C'est ainsi que Narcisse, Edith et le sous-préfet sont tous embarqués dans un crime odieux. L'autre versant de l'étude de « figure du mal » est le fait que le discours entretenu par le pouvoir politique après la disparition de l'officier n'a pour seul et unique but, le désigner comme une « incarnation du mal » qu'il faut mettre hors état de nuire. Ceci brise la distinction entre le bien et le mal, comme si les deux réalités étaient sans cesse reliées par une ligne de fuite. Ce brouillage du bien et du mal est plus observé chez le vrai assassin, Zupitzer, qui a joué un rôle malicieux en enrôlant Narcisse dans l'entreprise funeste d'éliminer tous les corrompus et traîtres de la société. Il apparaît que l'aveu de meurtre que Zupitzer a fait à Narcisse consolide plutôt leur amitié ainsi que leur entreprise de justiciers de la société. Certes, l'idéal fixé par le justicier est inscrit dans une perspective humaniste mais on peut être dubitatif sur un fait : l'assassinat de l'officier a causé des dégâts collatéraux. Des hostilités ont éclaté entre les fidèles du colonel assassiné et d'autres factions de l'armée qui considéraient le colonel comme un

déserteur et ses éléments comme des traîtres. Ce qui semble probant dans la poétique de Théo Ananissoh est cette volonté affichée de faire usage du mal contre le mal. Alors l'auteur s'incarne-t-il dans une posture de justicier ? On peut s'accorder sur le fait que sa poétique postule un ressort poétique et politique que nul autre écrivain d'origine togolaise ne réussit à faire émerger : le mal se soigne dans sa propre évocation : « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une « hypermorale⁴³¹ ». On comprend que l'acte d'écrire de Théo Ananissoh se place au-dessus de toute morale. Ce qui lui permet de bien scruter le côté monstrueux des personnages. Il n'empêche que la mise en récit des figures du mal suscite toujours des interrogations. Au cas similaire de Théo Ananissoh, on peut évoquer les réserves de Sartre sur « la position morale de Baudelaire » :

Faire le Mal pour le Mal, c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien. C'est vouloir ce qu'on ne veut pas – puisque l'on continue d'abhorrer les puissances mauvaises – et ne pas vouloir ce qu'on veut – puisque le Bien se définit toujours comme l'objet et la fin de la volonté profonde. Telle est justement l'attitude de Baudelaire.⁴³²

Et qu'à force de penser qu'on soignerait le mal en utilisant des détours stylistiques, qui ne sont, en réalité, des détours, ce qui fait que les langues ne se délient pas facilement sur la violence entretenue. La poétique du mal qui semble fondamentalement fonder l'écriture de Théo Ananissoh le rapproche d'Edem Kodjo.

Au commencement était le glaive d'Edem Kodjo introduit ses lecteurs dans une temporalité des origines. Et comme le titre est évocateur, une sorte de symbiose entre Eros et Thanatos s'offre à perception de tout lecteur. Une telle idée subliminale que postule ce roman n'est pas loin de ce que précisait Georges Bataille dans *Les Larmes de l'éros* :

Bien souvent, les transports auxquels nous lions le nom d'Éros ont un sens tragique ; cet aspect ressort en particulier dans la scène du puits. Mais ni la

⁴³¹ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, op.cit., « Quatrième de couverture ».

⁴³² *Ibid.*, p.27.

guerre, ni l'esclavage ne sont liés aux premiers temps de l'humanité accomplie. Avant la fin du paléolithique supérieur, la guerre semble avoir été ignorée. C'est seulement de ce temps – ou des temps intermédiaires, que désigne le nom de mésolithiques – que datent les premiers témoignages de combats où des hommes s'entretenaient. Une peinture rupestre du Levant espagnol figure un combat d'archers d'une extrême tension⁴³³.

A la suite des réflexions sur le mal, on constate que « la violence s'installe⁴³⁴ » dans le désir de l'homme car « *le premier sentiment de l'homme fut celui de son existence, son premier soin celui de la conservation*⁴³⁵. » De ce fait, « le masque social instaure une paix de façade⁴³⁶ ». De façon insidieuse, le mal s'érige en mystère comme l'a si bien exposé Dostoïevski dans *Crimes et Châtiments*. Pour Marianne Simond, « Le mystère du mal reste entier et, s'il est intensément ressenti, puissamment exposé par Dostoïevski, il n'est jamais ni résolu logiquement, ni justifié moralement. On le voit : [...] la seule réflexion philosophique ne parvient pas à résoudre ni même à cerner le problème du mal⁴³⁷.

Dans *A l'origine de la violence*, Gérard Haddad pense que « la violence humaine, en particulier quand elle s'exprime dans la guerre, est le produit du complexe de Caïn⁴³⁸. » La symbolique de la destruction du frère par le frère est une constante structurante d'*Au commencement était le glaive*. Dans le roman d'Edem Kodjo, deux ethnies s'affrontent, les Bamounas et les Hamouris. L'une a vaincu l'autre par les forces des armes : « L'armée, ou plutôt la horde, des Bamounas divisés par des querelles intestines et claniques s'y était fait tailler en pièces », (*Au commencement était le glaive*⁴³⁹, p.13). Le mal est dans l'ordre du mystère, c'est dire que le terreau ethnique des horreurs sur lequel est bâti ce roman est irrationnel. En conséquence, la destruction de deux groupes ethniques permet à Kodjo de faire voir, en réalité, une autodestruction. La narration fait transparaître des figures du mal, Chafou,

⁴³³ Georges Bataille, *Les Larmes d'éros*, Paris, 10/18, 1961, p.83.

⁴³⁴ Marianne Simond (dir.), *Les Figures du mal en littérature*, Paris, L'esprit du temps, 2007, p.9.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.9.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.9.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.27.

⁴³⁸ Gérard Haddad, *A l'origine de la violence*, Paris, Salvator, 2021, p.124.

⁴³⁹ Les citations suivantes seront suivies de *CEG*, n° de page.

le terrible et Makalao. A côté de ces deux figures qui semblent s'équilibrer, se trouvent Ranasson, le frère de Makalao et Fanamadia, fille Bamouna. Même si elles sont à la tête de chaque camp ethnique, l'aspect dual du tempérament des figures tutélaires peut être interrogé. L'élan de destruction qu'on retrouve dans chaque camp n'empêche pas d'analyser le roman sous la forme de la symbolique du bien et du mal et de revenir à l'essai *Et demain l'Afrique* d'Edem Kodjo pour y analyser l'allégorie spatio-temporelle. D'ailleurs, les contours flous de cet espace montrent que l'auteur projette son texte dans une sphère allégorique et/ou symbolique. C'est toute la symbolique de l'Afrique qu'il s'agit d'après les textes antérieurs de l'auteur :

Les Africains doivent savoir que le panafricanisme est la seule voie qui, tenant compte des particularismes sous-régionaux et des traditions propres aux peuples africains, peut édifier, sur les données géopolitiques fondamentales que nous avons dégagées, la puissance africaine de demain⁴⁴⁰.

L'aspect allégorique de la fiction chez Kodjo pose plusieurs questions, entre autres : la voie du dialogue peut-elle passer par celle de la violence ? Est-il conséquent de faire un récit sur une Afrique de *in illo tempore* en prenant le texte biblique comme la parole qui soigne les velléités bellicistes des uns et des autres ?

D'une poétique catastrophique, *Au commencement était le glaive* porte un chant d'horreur : « Soumérina de la douleur, Soumérina des cris amers, terre confuse et tourneboulée, terre en gésine où s'affrontaient des ombres et où pleurait le ruisseau. », (CEG, p.107). En se référant à la Bible, les personnages, incarnés dans les figures du bien s'avouent impuissants devant le mal à l'image du personnage de Dostoïevski :

Mais il sait que le cœur peut parfois nous permettre de vivre certaines situations là où la raison ne peut qu'avouer son impuissance et ne nous est finalement d'aucun secours, et il nous fait entendre le cri que pousse Marmeladov du fond de sa déchéance : « Que Dieu ait pitié de nous⁴⁴¹ ! [...] ».

⁴⁴⁰ Decaux. Edem Kodjo. ... *Et demain l'Afrique*, in *Politique étrangère*, n°2 - 1985 - 50^e année. pp. 511-513; http://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1985_num_50_2_3477_t1_0511_0000_2, consulté le 21 juillet 2017.

⁴⁴¹ Marianne Simond (dir.), *Les Figures du mal en littérature*, op.cit., p.27.

Au-delà de la conscience historique tissée par les strates successives de la violence, l'écrivain comme le poète « subit la fascination » du Mal, et ce Mal exerce son pouvoir créateur sur l'écriture. En réalité, c'est la puissance infuse qui requiert d'attention du lecteur, et le fait que l'écrivain ait trempé sa plume « à l'encre rouge » dans l'entreprise « écrire rouge⁴⁴² » :

Le Mal, que le poète fait moins qu'il n'en subit la fascination, est bien le Mal, puisque la volonté, qui ne peut vouloir le Bien, n'y a pas la moindre part. D'ailleurs il n'importe guère, à la fin, que ce soit le Mal : le contraire de la volonté étant la fascination, la fascination étant la ruine de la volonté, condamner moralement la conduite fascinée est peut-être, pour un temps, le seul moyen de la libérer pleinement de la volonté⁴⁴³.

Par ailleurs, on retrouve l'idée force qui a structuré *Et demain l'Afrique* se déporter dans *Au commencement était le glaive*. Ce qui peut se résumer à cette phrase : la construction d'une grande nation africaine se fera dans la paix au travers des discussions et des alliances ou dans la violence au travers des guerres et des conquêtes. Comme si l'échec des alliances et des discussions mettait le continent devant l'alternative des crimes et du chaos initial visant, peut-être, la renaissance d'une Afrique nouvelle. Chez Ananissoh et Kodjo, les récits placent des protagonistes dans le retournement de la violence. Il apparaît que des justiciers individuels s'incarnent dans les récits d'Ananissoh, alors que l'élan justicier est collectif voire ethnique dans le récit de Kodjo.

2.3.2 Court-circuit : dualité mal et bien : Edem Awumey et Kossi Efoui

Les figures du mal et d'oppression sont, sans commune mesure, la poétique que portent inlassablement les romans d'Awumey et d'Efoui. Ainsi, leurs romans sont sans cesse tiraillés entre deux pôles majeurs, le bien et le mal. Dans *Port-Mélo*, on retrouve des personnages qu'on

⁴⁴² « Cette littérature, qu'Alexie Tcheuyap qualifie « d'écrire rouge », renvoie à des textes qui embrassent donc le plus souvent sur l'histoire récente des violences liées aux guerres civiles et au génocide [...] », Yolaine Parisot et als (dir.), *Pour un récit transnational*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.75.

⁴⁴³ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, op.cit., p.45-46.

peut classer dans deux catégories, des oppresseurs et des opprimés. Dans la première, le Gommeur, Orpheus Bambara et la milice, dans la deuxième Manuel, Sam Bello, Mère Cori. Toutefois, il n'est pas sans intérêt de s'attarder sur les personnages de Joséphine et de Christophe Mélo. Du fait de leur statut ambivalent, on doit les analyser dans leur complexité. En ce qui concerne Christophe Mélo, on a affaire à un personnage qui, semble-t-il, doit sa vie sauve à la délation : promesse imposée de livrer Manuel à la milice contre sa peau : « C'était il y a bientôt un an. Une année et la promesse faite à Orpheus de collaborer, livrer une peau contre la mienne, Manuel... » (*PM*, p.16). Le marché passé avec des hommes d'Orpheus Bambara n'est pas anodin :

Quel jour ? -23 avril. – Le 27 avril, c'est mon anniversaire. Le 27. J'ai quatre jours pour livrer un type à Orpheus le chef de PJ. Une peau contre la mienne. J'ai passé le marché. – Fais comme tout le monde, balance quelqu'un du marché de la gare. Ça nous fera un pendu de plus. (*PM*, p.106)

On voit que ce personnage, qui est en même temps le narrateur du récit, s'installe dans une posture ambiguë. En quelque sorte, la peur de l'opresseur fait passer Christophe Mélo comme une caution tacite au crime : « Je me présente : Christophe Mélo. Je fais de la chimie. Chercheur. » (*PM*, p.38). On voit que c'est un étudiant qui n'a, en réalité, rien à voir avec la milice mais il lui est intimé l'ordre de livrer un de ses concitoyens contre sa propre peau.

Il n'est ni à dédouaner ni à accuser car c'est une condition qui a épargné sa vie de répression sanglante. On peut tenter d'expliquer ce fait à travers la posture d'autres personnages à l'instar de Joséphine.

Même si ce personnage fait une référence, à peine voilée, à la figure de Joséphine Baker, la jeune étudiante Joséphine est dans une situation ambiguë car on la retrouve parfois aux côtés de Manuel pour l'aider à compter des corps et aux côtés de Christophe Mélo. Mais ce qui fait d'elle véritablement une figure ambiguë est le fait qu'elle porte toute la symbolique qu'on peut assigner au jour et à la nuit, l'ombre et la lumière : certes Joséphine est opprimée mais elle a le privilège d'entrer dans l'antre de la milice la nuit où elle danse, et ferait l'amour avec l'un des

chefs des escadrons de la mort. Joséphine est une fille de joie dans une maison close où se délectent les miliciens : « La milice se blanchit tous les soirs dans l'eau secrète des filles du bordel » (*PM*, p.42) ; « Hé ! Joséphine, si c'est un client, fais-le entrer. » (*PM*, p.67), « Le bordel et le concert des corps. » (*PM*, p.70).

On sait que le corps qu'on opprime, auquel on inflige des tortures et des sévices peut être désiré même dans les situations extrêmes : corps ensanglanté, entre autres. Il est intéressant de considérer Joséphine comme un agent véritablement double. A travers ce personnage, on perçoit comment les forces oppressives se nourrissent aussi bien des fastes de la vie, de l'amour débridé, de l'art, de la musique et de la danse, ce qui est un paradoxe du fait que l'oppression réduit toute expression artistique mais en même temps ne peut s'en passer :

La fille porte sur sa chemise des traces de sang, les jambes tremblent pour avoir longtemps soutenu la course, entre pneus brûlés, les grenades lacrymogènes traversant l'espace, les portes de maisons qui se ferment quand elle demande refuge... (*PM*, p.20)

Aussi le simple fait que le nom Orpheus, une référence à Orphée, soit attribué au chef de milice interroge. S'agit-il d'un oxymore ? Il est vrai que la poétique d'Edem Awumey est allée jusqu'à démontrer au personnage Orpheus Bambara qu'il joue un mauvais rôle contraire au nom qu'il porte : « Tous les jours que fait le bon Dieu, Orpheus Bambara et la milice réécrivent à l'envers l'histoire d'Eurydice et son amant poète » (*PM*, p.132). C'est dire que l'auteur, même en se penchant sur les figures du mal et d'oppression, évite, à tout prix, le fait de plonger les lecteurs dans un système manichéen.

Par ailleurs, la même poétique s'est déployée dans *Les Pieds sales*. De prime abord, on a affaire aux personnages en quête de survie. De ce fait, l'oppression marque le quotidien d'Askia après ses loyaux services rendus dans une « Cellule obscure » dans sa ville d'un pays du Golfe de Guinée lors de ses années étudiantes. Le système de narration est mis à contribution pour ne pas révéler dès l'entame du roman la face cachée du personnage, son rôle funeste et meurtrier dans la « Cellule ». La double posture que porte Askia fait que le récit déjoue les

pièges en faisant voir les difficultés qui ont été les siennes aux côtés de sa maman en l'absence du père. On comprend mieux la stratégie de ce récit par le fait qu'on passe par cette case nécessaire pour, peut-être, comprendre pourquoi le jeune Askia faute de moyens de survie, s'est retrouvé dans une « Cellule meurtrière » : « la Cellule était une organisation obscure. Structure officieuse de renseignement, milice spécialisée dans l'enlèvement, la torture et le meurtre » (*Les Pieds sales*⁴⁴⁴, p.119) :

Un cahier de charges classique. Askia en faisait partie et il devait veiller à l'ordre. Empêcher que la rue parle. Pour lui, ce fut un engagement volontaire, une immersion dans ce qui était, ce qui est, un programme de purges. Il devait faire de la surveillance et des rapports et était devenu au fil des nuits de missions un éventreur, avec pour armes son efficacité, ses mains, un revolver, une ceinture explosive, un taxi qui s'appelait « Le Passage » et une volonté qui jamais ne devait faillir, une insensibilité et une indifférence à l'épreuve du temps. (*PS*, p.119)

La cellule telle que définie par le narrateur est une sorte de police secrète avec un but précis « empêcher que la rue parle » (*PS*, p.119). On se rend compte qu'il s'agit d'un système totalitaire. Selon Hannah Arendt, ce « système n'est « total » qu'en un sens négatif : le parti dirigeant ne tolère l'existence d'aucun autre parti, d'aucune opposition, d'aucune liberté d'opinion politique⁴⁴⁵. » Tout compte fait, le destin tragique d'Askia, loin de son territoire natal, non pas assassiné par des agents de la Cellule à laquelle il a appartenu mais plutôt par des skinheads parisiens interroge encore plus. Loin de signifier un quelconque retournement de la violence qu'il avait infligée lui-même dans ses missions à la solde de la Cellule meurtrière, cela peut signifier que tous les espaces du globe sont peuplés de démons à l'apparence humaine. Askia reste, avant tout, un meurtrier et une victime portant paradoxalement l'innocence à l'image du chien du Père Lem, « Vétéran de tous les crimes qu'il avait dû commettre dans sa nuit, vétéran de la vie qui devait lui avoir bouffé le pied droit », (*PS*, p.135). En réalité, Askia

⁴⁴⁴ Les citations suivantes seront suivies de *PS*, n° de page.

⁴⁴⁵ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, *op.cit.*, p.758.

comme personnage est l'image métaphorique du chien du Père Lem dont le seul péché est de croquer les os jetés au dépotoir.

Kossi Efoui

Comme ses compatriotes écrivains, Kossi Efoui inscrit sa poétique dans une veine littéraire qu'Alexie Tcheuyap qualifie « d'écrire rouge⁴⁴⁶ ». Mais sa marque poétique se précise avec une singularité, l'absurdité du mal. Ainsi, son écriture postule qu'un personnage empreint du bien peut incarner aussi le mal. Dans *Solo d'un revenant*, un ami prête sa main pour tuer un autre ami. C'est une thématique éternelle, on n'est pas loin de l'image de Caïn et d'Abel. Mais la plume de Kossi Efoui ne confère ni l'innocence/bien à l'un, ni le mal/culpabilité à l'autre. Cette écriture, au-delà des facettes historiques, met en relief la complexité des rapports humains. Tout comme la survenue d'un désastre humain est accompagnée d'une hystérie, on sort aussi de la ligne rouge par hystérie puisqu'Asafo Johnson prête sa main et sa voix pour le meurtre de Mozaya. De même, le personnage-narrateur de *L'ombre des choses à venir* n'a pas de justification à donner à la menace qui le guette. Le lieu où se trouve le revenant pour faire ce récit montre qu'il est dans une situation de l'extrême : « ...j'ai reçu l'enveloppe bleue frappée de ces mots : « Convocations pour l'épreuve à la frontière », (*LCV*, p.83). Cette convocation rappelle « qu'on dispose de dix jours pour se présenter à « l'épreuve à la frontière ». (Sinon on s'expose volontairement à une « audition devant le Conseil comportemental, à titre de déserteur en temps de paix. » (*LCV*, p.83) Cette parole ultime permet de comprendre la pression de la violence qui pèse sur lui alors que la violence a déjà englouti toute sa famille.

Ton père va être momentanément éloigné. La voie sortait de l'ombre cernant le père à droite. Une parole défaite et abîmée a coulé longtemps de la bouche

⁴⁴⁶ « Cette littérature, qu'Alexie Tcheuyap qualifie « d'écrire rouge », renvoie à des textes qui embrassent donc le plus souvent sur l'histoire récente des violences liées aux guerres civiles et au génocide (Sierra Leone, Rwanda, etc.), quand ce n'est pas cette autre forme de violence reproduite dans les structures mentales et les modes de gestion de la chose collective et qui tue chaque jour pour attirer l'attention. », Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational*, op.cit., 2015, p.75.

de ma mère, des propos dépareillés où, dans mon souvenir, elle sollicitait l'aide d'opération médicale pour la transformer en oiseau. (LCV, p.20)

Au-delà de ses parents, le déserteur revoit ses proches, Ikko (enfant né de viol), maman Maïs, femme qui recueille des enfants abandonnés ou dont les parents ont disparu, Abi, celle « qui ne rit jamais », « déhanchant en marchant » (LCV, p.27). On voit que tous ces personnages portent les stigmates de la violence. Selon Kossi Efoui, ce cercle infernal qu'est la violence est de l'ordre de l'absurde. Ce qui délégitime la question du pourquoi. On ne doit donc pas poser la question de savoir pourquoi on impose la violence aux gens. Car, « Accepter de comprendre le mal ou de l'expliquer, c'est déjà la justifier : c'est pourquoi Ivan refuse de comprendre⁴⁴⁷ » écrivait Claire Crignon, dans *Le mal*.

Ce qui est intéressant c'est que ce type de régime arbitraire nous pousse à nous poser la question : "Pourquoi l'a-t-on enlevé ?" Comme si l'on pouvait, en nous mettant un dossier sous le nez, nous expliquer comment et pourquoi on a pu faire ça. Donc, ne pas m'appesantir sur le *pourquoi*, c'est aussi une façon de désavouer ceux qui seraient prêts à m'expliquer qu'on puisse faire ça. Ainsi, je délégitime la question du *pourquoi* ?⁴⁴⁸

D'ailleurs, disait Kossi Efoui, « ce qui se passe réellement, c'est comment un enfant peut exorciser, par une force poétique, une blessure d'une rare violence⁴⁴⁹ ». Le déserteur se complait à s'imaginer que son papa a été enlevé pour son talent de musicien :

Donc l'enfant va imaginer, plus tard, puisqu'il n'y a aucune explication, que c'est pour son talent de musicien qu'on a enlevé son père, parce qu'ils auraient eu besoin des services d'un saxophoniste ténor dans l'orchestre. Ce qui se passe réellement, c'est comment un enfant peut exorciser, par une force poétique, une blessure d'une rare violence⁴⁵⁰.

Le père du narrateur-enquêteur est un saxophoniste. Éloigné « momentanément », alors que son fils n'avait que cinq ans, pour servir dans la « Plantation », il est revenu dévitalisé et muet si bien que son fils n'a accès à aucune information autre que celle que lui procure le « livre intitulé

⁴⁴⁷ Claire Crignon, *Le mal*, *op.cit.*, p.115.

⁴⁴⁸ Kossi Efoui, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-kossi-efoui-oublie-et-l-ombre-des-choses-a-venir-90872698.html>, consulté le 24 novembre, 2017.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

Enfants je n'inventais pas d'histoires de Bala Hella Zamal » : « c'est ainsi que j'ai lu pour la première fois qu'il y avait des réjouissances offertes par l'administration aux prisonniers lors de certaines fêtes officielles ou religieuses. Des réjouissances qui étaient animées par la fanfare des détenus. Et j'ai pensé au saxophone de mon père » (LCV, p.65-66) : « Jouer une note juste » (LCV, p.68). A travers la convocation à la fois poétique et fictionnelle, le déserteur trace les lignes qui éclairent sous un nouveau jour les logiques absurdes et obscures de la guerre.

Cantique de l'acacia s'inscrit aussi dans le registre de l'absurde et permet à l'auteur d'asseoir sa poétique autour d'un « enfant sans nom » avec une vision spectrale. La temporalité de ce récit prend un autre chemin entre 2001 et 2021 du calendrier de cette histoire : « L'an 2001 du calendrier de cette histoire fut l'année internationale des émeutes de la faim. Le Togo à son tour venait de s'embraser. » (CA, p.31). L'enfant dont le sort fera date dans cette histoire change de régime identitaire pour devenir Joyce. Sa vie et celle de sa famille d'adoption tournent dans une sorte de cercle infernal où chaos et vision spectrale sont intrinsèquement liés à la violence tant structurelle que politique.

On peut remarquer que cette vision spectrale a été déjà décelée chez Kossi Efoui par les critiques à l'instar d'Anas Atakora, pour qui les romans d'Efoui sont élaborés avec une fibre fantastique. Son travail trace une ligne de soudure entre la poétique de Kossi Efoui et

L'Inquiétante étrangeté et autres essais de Freud :

L'auteur y montre comment le rêve en tant que figure de l'image mentale participe d'une réorganisation du réel, et permet à l'écrivain de construire un univers où le symbolique, le poétique, le rêvé, voire l'halluciné, trouvent des points de soudure et de rencontre pour construire des mondes qui s'auréolent de la noble prétention de concurrencer le monde réel⁴⁵¹.

Ce monde devenu spectral occupe la vie de Joyce puisque sa vie est intimement liée à la déconfiture du monde qui l'a vu naître. De ce fait, sa vie n'a de signification que dans la violence : « L'extraordinaire, c'était que l'enfant à l'apparence inanimé conservait la vie.

⁴⁵¹ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain : image et fantastique dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui*, Dalhousie University Halifax, Nova Scotia April 2019, p.22.

Comme la pierre conserve le feu. » (CA, p. 35). En outre, elle a évolué dans le banditisme violent, « enfants du trottoir » (CA, p.102) avant d'être recueillie par Io-Anna, « Dès qu'elle avait aperçu l'enfant cachée dans le manguier, Io-Anna avait su que c'était pour elle qu'elle avait préparé un nom tatoué, le nom du désir-Joyce. » (CA, p.114). Aussi, paradoxalement, ce nom Joyce est-il issu d'une autre violence qu'Io-Anna porte puisqu'elle a tatoué ce nom en hommage à sa cousine morte à cause d'un mariage forcé. Joyce poursuit sa vie professionnelle de reporter de guerre sur le terrorisme :

Quand Joyce rencontra Kitha, en l'an 2017 du calendrier de cette histoire, sa décision était déjà prise de partir en reportage dans le nord de la Côte d'Ivoire. Six mois plutôt, quatre Européens avaient été enlevés et tués à la frontière avec le Mali (CA, p.190).

C'est dire que Joyce assiste impuissante à la destruction du Sahel par des terroristes. Selon le cheminement de ce roman, on voit que les formes du mal opèrent sous plusieurs formes, telles des strates géologiques. On ne peut donc plus se fier à une lecture linéaire du monde mais plutôt à tout ce que l'Histoire produit de plus monstrueux et de plus humain. Ce que semble résumer Kossi Efoui, « En l'an 2017 du calendrier de cette histoire, Joyce était amoureuse et l'Histoire mettait au monde un phénomène imprévu : la déconstruction du Sahel. » (CA, p.192). La violence construite et entretenue par le pouvoir postcolonial est un terreau fertile qui voit apparaître avec intensité le terrorisme. Il y a donc deux phénomènes essentiels qui sous-tendent ce chaos : la violence étatique et la pulsion de violence déployée par le terrorisme. Les deux pôles de la violence de l'Histoire contemporaine sont scrutés par Efoui et Awumey au travers de la poétique de l'absurde. Ils court-circuitent par ce fait la dualité entre le bien et le mal et démontrent l'irrationnalité des entreprises de destruction humaine.

2.3.3 Kangni Alem, *La Légende de l'assassin et Cola cola Jazz*

Dans *La Légende de l'assassin et Cola cola Jazz*, Kangni Alem introduit le lecteur dans des réalités presque carnavalesques où des faits funestes et macabres grouillent à l'envi. Mais

quelle vision véhicule Kangni Alem sur le mal ? Dans *La Légende de l'assassin*, on perçoit que l'auteur expose la déconstruction de l'idée du mal absolu qui est forgée sur K.A., personnage assassin dans le roman. A son passage à l'acte, tous les médias et les autorités tant politiques que judiciaires ont tempêté qu'il s'agit d'un acte ignoble, ce qui a justifié le fait qu'on n'a pas accordé d'attention à la bonne instruction du dossier judiciaire. Ce personnage est donc vu comme l'incarnation du mal absolu, ce qui a pesé sur sa défense, faisant de lui une sorte de prévenu condamné avant le procès. De cette figure du mal absolu qu'on s'est évertué à présenter, on peut voir plutôt un bouc émissaire. C'est ainsi que la poétique de Kangni Alem fait émerger une série de machinations. D'un côté, des relations qu'entretenait K.A. avec la secte des Obrafos, et de l'autre côté, ses propres velléités à vouloir ériger une église. Dans ce récit, K.A. est présenté avec des ramifications qui ont conduit au crime présumé. Par ce même personnage, on arrive à percer profondément comment le mal est diffus dans une société sous le joug de la dictature. Il ne s'agit pas de faire de chaque citoyen un présumé assassin mais le fait qu'on accuse un individu en conflit avec la loi et qu'on lui fait porter tous les maux dont souffre la société ne vise qu'en réalité à masquer le mal et sa source. Aussi le personnage qui semble incarner le mal rentre-t-il dans un ensemble de machinations qu'orchestre un pouvoir totalitaire pour créer la peur et la crainte de l'autorité :

L'arsenal n'avait pas été avare en munitions, il fallait frapper les esprits, les marquer symboliquement. Sur la terre de TiBrava, autrefois jungle avant l'arrivée de la Colombe, on entendait définitivement éliminer de nos rangs, sans concession aucune, des individus abjects, qui n'ont et ne peuvent avoir une place dans le TiBrava de la Nouvelle Marche (*La Légende de l'assassin*⁴⁵², p.56-57).

Le récit d'Alem décrit un fait qui relève de ce qu'Hannah Arendt analysait à propos de la propagande comme une opération spectaculaire et maléfique du système totalitaire : « Car la propagande des mouvements totalitaires est invariablement aussi franche que trompeuse, et les aspirants à la dictature totalitaire commencent généralement leur carrière en se vantant de leurs

⁴⁵² Les citations suivantes seront suivies de *LA*, n° de page.

crimes passés et en annonçant en détail leurs crimes futurs⁴⁵³. » On peut comprendre la position de Kangni Alem par le fait que derrière le mal qu'on présente se trouve un plus grand mal dont les chefs d'orchestres peuvent occuper les plus hautes sphères de la société. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la punition de K.A. s'apparente à une propagande. Du reste, une certaine fascination pour le mal prend corps dans les récits de Kangni Alem. K.A. est un bouc-émissaire, c'est le ressort de ce récit funeste et morbide. Il semble que l'idée du mal s'accomplit dans son association avec la mort, comme si le thanatos possédait tout le ressort poétique de l'auteur : « La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fois s'avouer telle. L'action seule a les droits. La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée. Mais l'enfance qui gouvernerait aurait-elle une vérité⁴⁵⁴ ? »

Les récits d'Alem, d'Ananissoh, d'Awumey, d'Efoui et de Kodjo interrogent au travers de leurs propres narrativités le mal. L'étude a pris en compte plusieurs dimensions philosophique, théologique, historique et sociologique. Paul Ricoeur, Georges Bataille et Hannah Arendt sont les penseurs dont les positions ont nourri la problématique du mal dans la littérature, et ont permis d'interroger sa symbolique. Dans la littérature postcoloniale, l'esthétisation du mal semble être validée par des déterminants tant socio-historiques, et le sujet postcolonial est souvent pensé comme un produit d'une violence historique. L'évocation du mal autodestructeur en Afrique au regard des génocides et des guerres fratricides n'en fait pas un ressort essentialisant ni du destin continental ni du territoire natal des auteurs. C'est la raison pour laquelle le concept de l'éthique du récit de Paul Ricoeur convient mieux afin d'étudier les récits sur le mal avec méthode. Ricoeur élabore trois dimensions de sa pensée : la capacité du récit à être soumis à une interprétation ; jusqu'où va la capacité narrative ? la marque de moralité dans un récit : « tu ne tueras pas ! » ; « souviens-toi », à la fois l'interdiction de ne pas faire et l'impératif de faire. Ce qu'il convient de préciser est que les œuvres sont inscrites dans

⁴⁵³ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, France Loisirs, 1989 [Seuil :1972], p.45.

⁴⁵⁴ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, *op.cit.*, « Quatrième de couverture ».

la sphère symbolique et/ou métaphorique malgré des pesanteurs politico-historiques. C'est en cela que les narrativités d'Efoui et d'Awumey se situent entre *in medias res* du conflit et post-conflit. Alors qu'Alem démystifie le sujet du mal pour en faire un sujet carnavalesque, une sorte de banalité du mal est savamment orchestrée tant par Kodjo que par Ananissoh.

En raison de l'histoire tumultueuse du Togo, nous avons placé les œuvres du corpus dans le schéma « discours et contre-discours ». De cette étude, nous avons vu que la création littéraire a souffert de plusieurs contraintes imposées par le pouvoir politique. De ce fait, certaines œuvres ont été mises au service du régime répressif comme *Histoire du Togo : Il était une fois Eyadema* de Serge Saint-Michel et *Soldat de paix* d'Agbota Zinsou. Tandis que des œuvres de Kossi Efoui et de Kangni Alem, *Carrefour*, *Chemins de croix* et *La Saga des rois* ont su « briser la loi du silence ». Celles-ci sont passibles d'être interdites, et déclarées subversives. Contre la criminalisation des œuvres littéraires, des stratégies littéraires ont été adoptées aussi bien par Efoui qu'Alem et leurs œuvres continuent de porter la mémoire de ces interdits et censures. Cela montre aussi que le mal est une énergie créatrice dans les œuvres du corpus.

**DEUXIEME PARTIE : APPROCHE
NARRATOLOGIQUE ET CHRONOTOPIQUE**

Si dans la première partie, nous avons levé des ambiguïtés de point de vue de la forme des récits, dans cette deuxième partie, nous poursuivrons ce qui est déjà entamé afin de percer les énigmes que posent les œuvres du corpus. Dans cette optique, nous nous proposons d'étudier les instances narratives. Cela permet, d'abord, de montrer le fonctionnement de la figure du détective, de la désertion et du narrateur de récit post-traumatique. Ensuite, nous verrons le temps et l'espace caractérisés par la rupture qui produisent un temps spectral. Enfin, nous allons étudier les archives de la terreur et la dystopie du territoire natal afin de saisir les modalités narratives qui permettent aux auteurs de dire l'univers carcéral dans le but d'exorciser la violence.

CHAPITRE 3 : ETUDE COMPARATIVE DES INSTANCES NARRATIVES

La narratologie

Dans cette partie consacrée à la narratologie, deux textes théoriques de Gérard Genette vont servir de référence. Il s'agit de *Poétique et histoire* et du *Discours du récit* de *Figures III*. Concernant *Poétique et histoire*, on sait que l'histoire est considérée comme une discipline qui s'applique à toutes sortes d'objets et par conséquent aussi à la littérature. C'est d'abord l'histoire des circonstances, des conditions et des répercussions sociales du fait littéraire. C'est aussi l'histoire des idées et des sensibilités qui analyse les œuvres à l'aune des documents historiques, idéologiques et le reflet sensible d'une époque. C'est dans cette catégorie que l'on peut ranger la variante marxiste de l'histoire des idées, naguère représentée en France par Lucien Goldmann et qu'on désignera plus tard par la sociocritique. Mais une analyse historiciste peine souvent à produire une herméneutique satisfaisante des textes littéraires. Le second texte théorique, « *Discours du récit* » est un essai méthodique que Genette a appliqué à *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ces outils nous permettront de saisir le type de narrateur qui se construit dans certaines œuvres du corpus, ils interrogent aussi certaines modalités du récit à travers le « détective-narrateur », le « récit de désertion » ou encore le « récit post-traumatique ».

Compte tenu des insuffisances des analyses structurales, Paul Ricœur, dans les trois tomes de *Temps et récit*, apporte des nouvelles modalités aux études littéraires. L'un des aspects de la narratologie est le temps dans un récit. Ainsi, la temporalité et sa rupture dans les récits permettent de saisir leur poétique profonde. C'est la raison pour laquelle nous prendrons appui sur *Temps et récit* (tome 1) afin de réfléchir sur la disjonction du temps et de l'espace. Ce sont

en fait leurs mobiles tant historiques que philosophiques que Ricoeur s'est attelé à démontrer aussi bien dans *Temps et récit* que dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. De ce fait,

Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, comme il sera souvent répété au cours de cet ouvrage : le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle⁴⁵⁵.

De sa réflexion sur le récit événementiel, Paul Ricoeur nous introduit dans des régions temporelles lointaines au travers du « muthos » qui ne devient un « mode distinct » qu'à la faveur du déclin du mythe sacré⁴⁵⁶. D'ailleurs le déclin du mythe sacré est un signe inaugural de l'affaissement, et à terme, du déclin de la narration. Dans un récit, c'est la référence historique qui l'inscrit dans le temps historique. Ce sont, en réalité, des « instruments de pensée » qui permettent aussi bien aux praticiens de l'histoire que de la littérature de reconfigurer le temps ou de lui donner du sens. Car « ces connecteurs du temps vécu et temps universel ont en effet en commun de *reverser à l'univers* les structures narratives décrites dans notre seconde partie. C'est leur manière de contribuer à la reconfiguration du temps historique⁴⁵⁷. »

Même s'il sera enrichissant de nous affranchir, par moment, des outils d'analyse presque automatiques du récit policier et apparenté, les récits du corpus obéissent à certaines lois narratives et/ou discursives. Ces récits font voir la rupture temporelle. Dans ce chapitre, nous verrons, d'abord, la figure du détective-narrateur en ce qu'elle est le principal vecteur du récit. Ensuite, nous étudierons le récit de la désertion chez Efoui et Awumey, pour saisir la singularité d'une forme de récit de crise. En outre, nous analyserons la narration post-traumatique de *Port-Mélo* et du *Cantique de l'acacia*. Enfin, nous aborderons le récit du éros du sang d'*Au commencement était le glaive*.

⁴⁵⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, Tome I, p.17

⁴⁵⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984, Tome II, p.35.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.190.

3.1 La figure du détective dans *La Légende de l'assassin, Lisahohe, Un reptile par habitant* et *Solo d'un revenant*

Nous faisons l'hypothèse selon laquelle la figure du détective-narrateur est le principal vecteur du récit et tenterons de le vérifier au travers de *La Légende de l'assassin, Lisahohe* et *Solo d'un revenant*. Parlant de Kossi Efoui, Anas Atakora pense qu'

il pose plutôt un monde trouble généré par le fait que ses personnages-narrateurs convoquent des mémoires qui sont pour certains des mémoires personnelles de deuil, de pertes et autres douleurs, et pour d'autres des mémoires historiques de dépossession comme l'entreprise coloniale de *tabula rasa* aussi bien épistémique que matérielle⁴⁵⁸.

Essentiellement, ces détectives-narrateurs convoquent des mémoires de deuil, de pertes et de douleurs pour rendre intelligibles des récits. Ainsi, dans *Solo d'un revenant*, « il » et « on » prennent en charge le récit jusqu'à l'entrée sur scène du revenant. Ce détective-narrateur s'est signalé par le « je » : « Je suis le suivant dans la file » (SR, p.21). Des voix des « mégaphones » : « - Laissez passer quelques jours/ Laissez passer quelques jours/ Laissez passer quelques jours. » (SR, p.11) et *Le Moment présent* (SR, p.26-28) sont des relais pour le personnage-narrateur. Le détective-narrateur ne porte pas de patronyme, juste un nom anonyme de « revenant » comme tous les autres « revenants » (SR, p.28). C'est un « monsieur tout le monde » : « Monsieur » (SR, p.21). Pour le personnage Maïs, le revenant se nomme « frère ami » (SR, p.41). Le nom « revenant » est prononcé pour la première fois par Xhosa-Anna ou La Perla : « Tu t'en fous de dormir. Tu es un revenant » (SR, p.114). Par ailleurs, ce sont des mots de La Perla qui résument le mieux la situation du détective-narrateur : « Le revenant, il ne se souvient plus du récit de sa mort [...] Le revenant, il croit qu'il est dans la mort. Mais quand il ouvre le livre des morts, sa page est blanche » (SR, p.115). On sait que le revenant est revenu

⁴⁵⁸ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain : image et fantastique dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui*, op.cit., p.69-70.

dans un pays post-conflit dix ans après. Malheureusement, la fin du conflit ne dévoile pas ses véritables mobiles qui deviennent une énigme que le détective-narrateur doit résoudre surtout concernant la mort de son ami Mozaya. En réalité, Mozaya est l'arrière-plan de la recherche qu'effectue le revenant. C'est le sujet de la cause qu'il poursuit. Sa mort dans les massacres porte un coup dur au revenant car Mozaya le tenait au courant de tout ce qui se tramait comme conflit inter-ethnique : « les mots d'ordre qui appelaient ceux qui étaient, « à part entière, enfants du pays réel » à se préparer pour « l'œuvre de punition » à l'encontre de ceux qui étaient « entièrement à part », à qui on promettait une affliction durable » (SR, p.80). Outre des informations que lui fournissait Mozaya avant sa mort, le revenant prend connaissance de bribes d'informations sur la guerre par Mais :

Un reportage dont il m'avait montré la vidéo. On le voit jouer à champ/contre-champ avec un journaliste qui lui demande dans la foulée de raconter la première fois. « La première fois, Gavroche », et on pourrait croire, à lire l'excitation dans le regard de l'interviewer qu'il parlait d'une expérience sexuelle, « la première fois, comment on se sent quand on tue quelqu'un pour la première fois ? ». La caméra montre le visage du grand reporter pendant qu'on entend Mais répéter la question comme s'il l'avait mal retenue. (SR, 42-43).

Les liens qui l'obligent à arpenter ce pays en ruines sont ceux de l'amitié et de quête de vérité sur le meurtre de son ami Mozaya. Celui-ci est mort dans les flammes d'un incendie de l'école où il enseigne en compagnie de ses élèves. Mais les aveux obtenus sur cette cruauté sont des mensonges qui accusent plutôt la femme de Mozaya d'empoisonneuse. Selon les commanditaires, c'est à la suite du constat d'empoisonnement qu'ils « furent remplis de fureur et mirent feu. » (SR, p.97) Il semble que démonter le grossier mensonge n'est pas dans l'agenda du revenant. Alors pourquoi cherche-t-il Asafo Johnson ? Ce dernier fait partie des commanditaires des tueries : « Et parmi les comédiens de la compagnie de la Radio accusés d'avoir prêté main-forte et voix-forte à la diffusion des imprécations, il y avait Asafo Johnson. Il y avait son nom et son visage, imprimés dans le journal qui couvrait les préparatifs du procès.» (SR, p.104) : « je cherche Asafo Johnson » (SR, p.32-33). Cette quête a pris une tournure

problématique. En faisant appel à l'image de chasseur, une histoire que lui aurait racontée Petite Tante (SR, p.33), la quête du revenant prend une autre dimension, la chasse à l'homme ou mieux la vengeance. Mais semble déceler son intention : « Laisse-moi te dire où trouver des armes selon tes besoins. Sans blague. Tu n'oublies pas. Selon tes besoins. Des armes à prix de pacotille. Que vas-tu faire de ton retour ? » (SR, p.49). Aussi prend-il contact avec l'Agence Fructueuse qui lui fournit l'adresse de son ex-ami : « Asafo Johnson/Institut Free Spirit/Coach-Section Littérature vivante/Riviera I-Provence du Ciel » (SR, p.125). D'autres interrogations de Xhosa-Anna ou La Perla semblent trahir la réelle intention du revenant : « Tu vas faire quoi au quartier des armements ? Tu as besoin d'un flingue ? Tu n'es pas là pour t'amuser ? » (SR, p.129) La réponse du revenant est ambiguë : « c'est toi, la voyante » (SR, p.129). On voit l'élan de se faire justice, ceci semble justifié par le fait que « les crises d'aveu » (SR, p.97) sont des témoignages mensongers. Malgré la posture de détective que porte le personnage-narrateur, son affect⁴⁵⁹ et son amitié pour Mozaya ne le font pas transiter par le deuil : « Je suis perdu dans une scène dont je crois reconnaître le décor, mais pas les répliques » (SR, p.33). Il y fait sa demeure, et la mémoire douloureuse agit sur lui au point qu'il semble rentrer en action. Mais une scène spectrale s'instaure comme un dialogue de sourds entre le revenant et Asafo Johnson (SR, p.198-199). Si le personnage-narrateur dans *Solo d'un revenant* est le principal vecteur du récit de deuil et que sa posture de détective ne lui a pas permis de comprendre ce qui est réellement arrivé à Mozaya, Apollinaire, personnage-narrateur, dans *La Légende de l'assassin*, a la singularité de mener une contre-enquête pour plusieurs raisons. Au-delà du fait que le procès de K.A. était entaché d'irrégularités (manque de présomption d'innocence et d'équité), cela inscrit sa démarche dans une réhabilitation de mémoire de K.A. car, dira-t-il à Bannerman, « J'ai décidé de me pourvoir en cassation de l'affaire K.A. Il faut réhabiliter la

⁴⁵⁹ La « perturbation des affects y exprime la vulnérabilité des sujets historiques : le moment où le sujet est désespéré, et où un déséquilibre et un excès sont enregistrés dans l'ordre affectif, révèle quelque chose de l'interaction entre le sujet et l'histoire. », Lucie Campos, *Fiction de l'après*, op.cit., p.342.

mémoire de ce pauvre homme. Je me devais de t'informer, même si tu n'es plus en activité, c'est toi le procureur de l'époque. » (LA, p.195) De prime abord, l'hypothèse de l'enquête d'Apollinaire est que K.A n'est pas l'assassin véritable de Bouraïma. L'enquête devient une quête de vérité. En dehors des incohérences judiciaires, Apollinaire est pris de remords pour son indifférence face à un client fragile ce qui est aggravé par son sentiment d'avoir raté sa vie :

Le troisième dossier. La honte de ma carrière. Je dis cela, mais à l'époque, je n'y avais accordé aucune importance. Je n'avais pas choisi cette affaire. [...] Je mordais dans la chair rance de l'humiliation. Mon orgueil blessé au champ d'honneur m'indiquait clairement que j'étais resté à côté de la plaque. Un cynique comme moi aurait dû faire son miel de l'affaire numéro, l'État de TiBrava contre K.A., des initiales du citoyen dont j'avais été commis d'office. (LA, p.24-25)

C'est une sévère autoaccusation et une incrimination de soi qui transparaissent dans le propos d'Apollinaire. Ce qui cristallise son empressement à traquer les traces, à arpenter le cadre géographique du meurtre de K.A. pour comprendre ce qui s'est réellement passé. Pour ce faire, Apollinaire rompt avec les tabous de l'histoire liés à la pensée unique pour faire une autre lecture de la situation, ce qui montre l'indépendance de son esprit. Aussi sa quête est-elle affranchie de toute restriction. Comme soumission à la nature, Apollinaire « se dote du droit de porter atteinte à toutes les anecdotes de l'histoire⁴⁶⁰ ». De son propre aveu, on sait de lui qu'il a raté trois affaires, trois procès et ce qu'il appelle « l'affaire numéro 3 », « le dossier numéro 3 était mon chemin de Damas. » (LA, p.47) est une honte pour lui. En effet, la veille du procès, Apollinaire a reçu une lettre d'un pasteur qui tentait lui expliquer que son client K.A. n'était pas « un criminel » (LA, p.33). Il semble que l'irrationnel par lequel le convie une telle lettre l'ait dissuadé d'y prêter attention : « J'avais un assassin à faire acquitter. Un homme de l'ombre, providentiel pasteur, me proposait sa complicité pour semer le doute dans la tête du jury. » (LA,

⁴⁶⁰ Brice Koumba, *L'imaginaire du crime, comme conception de l'écriture Sade, la littérature, le crime*, Connaissances et Savoirs, Paris, 2014, p.51.

p.46). Mais trois décennies après, il est pris de remords et trouve opportune la piste balisée par Hightower :

L'homme que vous allez défendre n'est pas un criminel mais la victime d'un immense enjeu satanique. Un jeu diabolique. Je suis maître de mes mots, croyez-moi, vous en aurez la preuve si vous acceptez de venir me voir, si vous faites tout pour retarder ce procès, ne serait-ce que de quarante-huit heures. Le temps de m'écouter, le temps d'entendre un autre son de cloche que celui de la République des bavards et des perroquets [...] Vous apprendrez qu'ils sont des bras armés du Diable, et qu'il est de mon Devoir de les annihiler ; K.A., n'a pas compris, il a suivi leurs consignes, il paie sa légèreté. (LA, p.33-34)

Mais l'initiative d'Apollinaire de mener une nouvelle enquête en tenant compte des indices mystico-religieux doit l'amener à faire corps avec l'irrationnel. Hightower, pasteur évangélique, prétend voir au-delà du visible alors qu'Apollinaire, avocat, ne peut défendre son client que sur la base des preuves tangibles. Leur rencontre sert mettre en lumière les recoins obscurs du crime de K.A. Contrairement au revenant dans *Solo d'un revenant* qui cherche l'auteur de la mort de Mozaya, Apollinaire porte la culpabilité de n'avoir pas suffisamment défendu K.A. Afin d'échapper au piège d'un stéréotype automatique qui consisterait à mettre l'enquête sur le crédit d'un détective privé ou de la police, on voit plutôt l'avocat de K.A. être en quête de vérité. Malgré des *a priori* qu'avait Apollinaire sur Hightower, ses explications l'éclairent peu à peu :

Au cours de son audition, K.A., aurait déclaré avoir commis son crime, parce qu'il avait besoin d'une tête humaine pour établir la pierre angulaire, le soubassement de l'église qu'il se proposait de construire, en remplacement de la mienne jugée trop vieille, trop insalubre. Sauf que je n'ai jamais cru à un tel aveu, puisque c'est moi qui ai raconté cette histoire aux gendarmes durant l'enquête. (LA, p.109)

Pour étayer sa démonstration, plusieurs séquences sont avancées par Hightower, ce qui vise à faire accréditer la thèse d'un crime sur commande. Ainsi, la cible du pasteur est la confrérie des Obrafos. Dans un article sur *La Légende de l'assassin de Kangni Alem et Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé, Kodjo Adabra revient sur la confrérie des Obrafos :

Le néologisme 'Obrafos' n'est en fait qu'une déformation ingénieuse du nom 'Ablafos' qui représente un groupe de spirituels, tradi-praticiens du Sud du

Togo et dont la dénomination signifie 'guerriers' ou 'gardiens' de la tradition ewé des hauts plateaux du pays. Les Obrafos de TiBrava, à plusieurs reprises, s'adonnent à des rituelles cérémonieuses nécessitant une tête humaine décapitée, pratique mystique populairement attribuée aux vrais Ablafos⁴⁶¹.

Le témoignage de Hightower peut servir à élucider la thèse de crime sur commande.

L'investigation qu'il a menée sur le lien qui existe entre K.A. et les Obrafos lui a permis d'avoir une idée sur ce qui se tramait :

Je les avais reconnus, et de la même manière que je me demandais ce qu'ils voulaient, à K.A., eux aussi devaient se demander ce que je venais faire en ces lieux. À l'instant où je rejoignis la plateforme, je compris qu'il se tramait quelque chose que je devais élucider. (LA, p.115)

Ce récit montre que Hightower a conscience de la vulnérabilité de K.A., ce qui peut le disposer à accomplir la commande criminelle des notables. Même la « machette » qui allait devenir la pièce à conviction du crime a attiré l'attention de Hightower : « Un détail attira mon attention, la lame, le bout en était courbe. Ce design-là, me dis-je, seule une corporation en possédait la science ! Celle des Obrafos ! La machette était neuve. Et K.A. était cuit ». (LA, p.116) En recourant à l'œil et à la science occulte de Hightower, tout le processus de collecte et d'articulation des traces et indices passe par une matrice culturelle avec son lot d'irrationalités : l'ésotérisme, la sorcellerie et les ordres secrets. Par ailleurs, en mettant des explications irrationnelles sur le compte de Hightower, paradoxalement, Apollinaire se teinte aussi de l'âme ancestrale. Car l'« insistance sur la mémoire donne à l'énonciateur un statut particulier, il est à la fois un individu et le symbole d'une culture⁴⁶². » Même si l'existence de la confrérie des Obrafos ne fait pas de doute, c'est le type de relation entretenu avec K.A. qui est problématique. La position de Hightower tient à une logique : le fait que les Obrafos avaient effacé les traces et les liens qui remonteraient à eux en brûlant la case de K.A. montre qu'ils sont les instigateurs. De plus, ces derniers ont cherché à commettre le meurtre sur sa femme et sa fille :

⁴⁶¹ Kodjo Adabra, « (Dé) construction du 'réel-fiction' et formation de la 'zone grise' chez Maryse Condé et Kangni Alem », State University of New York at Geneseo, <https://wefla2019.sciencesconf.org/data/23.pdf>, consulté le 9 mars 2020.

⁴⁶² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op.cit., p.121.

La case fumait, incendiée par des mains expertes. Et la fillette n'était nulle part en vue. Sa mère hurlait de douleur dans la cour. Je m'approchai d'elle et je vis ce que jamais je n'oublierai. Du sang coulait de sa bouche sur sa poitrine, et elle tenait dans sa main sa propre langue, sectionnée. Sa fille avait disparu... (LA, p.120).

Cet élément vient confirmer l'hypothèse des mains invisibles et obscures derrière le crime de K.A. Ce que Hightower résume en un pacte entre K.A. et les Obrafos. Par ses facultés déductives, Hightower qualifie non seulement le crime mais trouve les raisons d'une telle option :

Il était évident qu'un pacte, que je ne saurais expliciter, avait été scellé entre K. A. et les trois notables Obrafos [...] Une semaine auparavant, le chef canton voisin avait passé l'arme à gauche. Je soupçonne les trois notables d'être au courant des délires de K.A. et d'être venus lui passer commande d'une tête. Un criminel fou, rien de mieux pour commettre un crime rituel (LA, p.120).

De fait, Hightower éclaire les déterminants du crime, tel un détective, trouve des réponses plausibles à des hypothèses pour éclairer l'énigme que pose le crime de K.A. Par ailleurs, la prudence est perceptible dans cette démarche par l'usage d'un clivage raisonné entre le doute et l'évidence ou la certitude. Il est donc logique de croire comme de coutume que le décès d'un chef canton nécessite une tête d'homme pour le rituel de l'inhumation. Ce qui conduit selon Hightower à la relation coupable des notables avec K.A. Toutefois, la confrérie prend soin de nettoyer toute trace et témoin : « Sa mère une fois rendue folle, Rose devait disparaître à jamais » (LA, p.125). Tout compte fait, les éléments analysés plus haut convergent vers un « crime commandité » mais les lignes de fuite et des troubles déversent leur ombre sur le crime de K.A. Dans ce récit, on remarque que

le lieu de l'énonciation se donne pour celui de l'autochtonie, où s'est opérée l'osmose d'une terre et d'une tradition. L'écriture s'inscrit sur le fond d'un présent palimpseste où se déchiffrent, encore vivaces, les traces d'une originalité qu'a failli gommer la domination étrangère⁴⁶³.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.121.

Aussi la description du combat entre Hightower et les Obrafos pour extraire la fille de K.A. de leurs griffes rentre dans le « réalisme magique⁴⁶⁴ ». Comme sur une scène magique, on voit Hightower se dédoubler à la fois en une luciole et en un gorille. Premièrement, il s'est métamorphosé en une luciole pour empêcher un chien maléfique qui « léchait la voûte plantaire » de Rose (*LA*, p.136) :

J'entrai brusquement dans son oreille, lui chatouillant le tympan, organe libidineux chez les fauves. [...] Trop tard, englué dans son liquide intime comme une ouvrière de miel, il cuvait son plaisir, l'air idiot, fracassé. La mécanique des fauves était un jeu d'enfant pour moi. (*LA*, p.137)

C'est un combat asymétrique où une bestiole fait crouler un animal de taille, de surcroît, un fauve. Mais devant l'armée de fauves et des Obrafos, Hightower choisit un gorille comme son double : « Le gorille cognait à tour de bras, appliqué, blessant les chattes incapables de répliquer » (*LA*, p.140) Dans le camp adverse, deux familles d'animaux sont présentes : les félins et les sauriens. À leur tête, le chef des Obrafos. Comme dans un conte, le gorille, un des doubles de Hightower combat avec férocité les sorciers. C'est le chef des chattes qui est fracassé : « Les chattes soulevèrent le cadavre de leur chef » (*LA*, p.140). Selon Hightower, la chatte tuée « était l'épouse de l'Obrafo » (*LA*, p.142). On constate que « le cadavre de la femme d'Obrafo sur le lit, calciné » (*LA*, p.144). Pour l'enquête proprement dite, on est sûr d'une seule chose, K.A. a bel et bien assassiné Bouraïma. Ce crime est établi par les éléments de l'enquête et plusieurs références historiques dans le récit. Mais, tout au long du roman, plusieurs récits sont mis en abyme. C'est ainsi qu'Apollinaire reconnaît qu'il n'est pas à la recherche d'une vérité sur le crime de K.A. Il semble enquêter sur la légende qui est attachée au criminel : « Qu'étais-je venu chercher en ces lieux ? Où est la légende de l'assassin ? » (*LA*, p.144). Non seulement le personnage-narrateur crée des doutes sur ce qu'il raconte mais il met en avant son atelier

⁴⁶⁴ « L'étude peut aussi dégager des éléments formels qui semblent caractériser certaines des littératures postcoloniales : un usage spécifique de l'allégorie, de l'ironie, du « réalisme magique », ou de la continuité narrative qui permettent des comparaisons fondées sur des figures littéraires plus ou moins amples. », Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p.48.

d'écriture. C'est dire que l'écrivain considère la fiction comme « un rêve éveillé » : « Au fur et à mesure que nos pas nous ramenaient vers la demeure du révérend, ma mémoire, inlassablement, doutait de qui était certitude ou fiction » (*LA*, p.174). Également, le narrateur fait usage du conditionnel et de la modalisation. Ces figures sont propres aux hypothèses, ce qui est une mise en abyme : « Furieux, K.A. l'aurait sorti du bar, l'aurait ramené dans la brousse, et l'aurait décapité, schlack, comme dans une bande dessinée, avec une manchette cachée sous sa chemise ! » (*LA*, p.157-158). C'est dire que le narrateur remet en cause la version qu'on donne sur le crime de K.A. De même, Apollinaire montre ses distances par rapport au récit de combat de Hightower : « Oui, l'arrêter et lui dire que son récit magique dépassait ma logique et mon entendement » (*LA*, p.135). La déception est perceptible dans les propos du narrateur sur les informations qu'on lui donne : « Il avait fini son récit. Et j'en étais là avec mes questions, les mêmes [...] Qu'ont fait cet homme et cette femme de l'histoire de l'homme dont ils se disaient les gardiens de la mémoire ? » (*LA*, p.144). Au terme de son enquête, Apollinaire ne découvre pas vraiment ce qui pourrait le soulager puisqu'il n'a rien découvert d'autre que ce que lui avait écrit Hightower il y a trois décennies. De ce fait, le détective-narrateur, dans son enquête, questionne l'âme ballotée d'une société dont l'évolution se joue entre son passé primitif et la difficile rupture qu'elle engage.

Lisahohé présente un personnage-narrateur qui prend la posture d'un détective. En effet, Paul arrive dans son pays d'origine après plusieurs années d'absence « Quinze années, c'était beaucoup, même pour un lieu comme Lisahohé » (*Lisahohe*, p.28) tombe, de façon fortuite, sur le gardien de l'hôtel. Ce dernier lui confie ce qui est arrivé à son cousin, emprisonné au motif d'avoir assassiné un ancien ministre, Bagamo : « Son frère Bénouma Koungbète a été arrêté. On l'accuse d'avoir assassiné un ministre », « Il travaillait pour Bagamo. On l'a tué, il y a un mois, chez lui, et mon cousin est accusé de cela. » (*Lisahohe*, p.19). La première conversation qu'il a eue avec ce gardien va déterminer son séjour puisqu'il

reconnait : « Maintenant que j'étais à Lisahohé, je m'apercevais que je n'avais rien prévu de particulier quant au contenu de mon séjour. » (*Lisahohé*, p.18). Subtilement, il se glisse dans la peau d'un détective pour comprendre ce qui s'est passé dans ce pays sous les tropiques. De l'aveu du personnage, ce qu'on lui raconte et les échanges qu'il a eus avec des policiers sur les motifs de son séjour sont des ferments qui remplissent les pages de son agenda de séjour :

« Pourquoi n'avez-vous pas indiqué ici que vous aviez la nationalité allemande ? » ; « Vous venez à Lisahohé pour quel motif ?... Visite simple ; j'ai grandi ici. » ; « Vous comptez rester combien de temps ? – Une semaine, une dizaine de jours peut-être. » (*Lisahohé*, p.22)

Paul rentre donc dans l'antre d'un Etat policier. Par ailleurs, l'écrivain-narrateur assure la narration à travers le « je ». Ainsi, l'intrigue que conduit Paul tourne autour de deux meurtres non élucidés : Somok et Bagamo. C'est dire que Lisahohé « est devenu un lieu hanté par la désolation, l'angoisse et la mort⁴⁶⁵. » On remarque que les deux meurtres s'emboîtent comme un puzzle. En ce qui concerne Didier Somok, un activiste qui a disparu dans des conditions troubles en raison de ses prises de position politiques jugées extrémistes, aucune lumière n'est faite sur cette disparition. Mais comme une humiliation, l'ex-ministre a confié à un compagnon de lutte de Somok qu'il est mort. Vu le parcours politique et le statut social de ex-ministre, les présumés coupables ne peuvent pas se tirer facilement d'affaire : « Bien avant l'indépendance, mon père a été ministre en France. » (*Lisahohé*, p.123). Aussi des échanges avec sa fille montrent-ils que Bagamo est un personnage politique à réputation contrastée : « Les hommes sont les hommes et, en politique, le chemin n'est jamais droit ni propre. Autant de buts, d'objectifs, d'envies, de désirs, d'angoisses cachées, de complexes dissimulés ou non. Et il faut faire avec tout ça. » (*Lisahohé*, p.125) Comme l'a si bien dit Selom Gbanou, « Avec *Lisahohé*, la verve de Théo Ananissoh a trouvé sa parfaite expression : mêler la politique et l'histoire sur fond de suspense, avec un dispositif narratif rigoureusement travaillé pour susciter curiosité et

⁴⁶⁵ *Notre Librairie*, n°166 juillet-septembre 2007, p.21.

émotion⁴⁶⁶. » Les questions de Paul peuvent être embarrassantes : « Il a reconnu les faits ? » : Non. Mais il a avoué qu'il avait besoin de l'argent pour partir en Allemagne. La bonne a révélé – ils étaient amants – qu'il avait même un jour soumis l'idée de demander un prêt à mon père à ce sujet. » (*Lisahohé*, p.125). Par ailleurs, l'accusation réitérée par la fille de Bagamo montre que le sort du présumé coupable est scellé et qu'il ne bénéficiera d'aucune présomption d'innocence. Un détail de ce que le gardien avait dit à Paul jette encore plus de doute sur cette enquête : « Ils ont cherché une journée, et comme ils n'ont trouvé personne, ils ont dit que ça ne pouvait être que lui à cause de l'arme qui a servi à tuer Bagamo... » (*Lisahohé*, p.20). Une enquête sur l'assassinat d'un personnage politique bouclée en une journée est une preuve que « tout a pourri sans avoir mûri⁴⁶⁷ » dans cette société. Le témoignage du gardien à propos de son cousin n'a servi à rien : « Et le jour où Bagamo a été tué, il n'est pas venu. Il était à la maison. » (*Lisahohé*, p.20). Ce n'est pas tant parce que son « témoignage n'a pas de valeur parce que [...] parents » (*Lisahohé*, p.20) mais parce que dans une telle société, la « vie y est devenue une tragédie à la solde d'un implacable régime militaire qui fonde sa légitimité sur le fatalisme, l'arbitraire et les assassinats politiques⁴⁶⁸. » Embarqué toujours dans le « double regard désespéré du voyageur nostalgique de consternation et d'interrogations⁴⁶⁹ », Paul recueille non seulement des informations sur les deux meurtres mais aussi sur une période historique troublée. Ce qui est confirmé par sa rencontre avec Gabriel qui remet au goût du jour la tragédie politique et morbide de Lisahohé : « Ils l'ont tué. C'est Bagamo qui a donné l'ordre. Somok l'avait giflé en public. » ; « Il me l'a dit lui-même ! 'Ton ami est enterré et pourri depuis longtemps.' Je suis sorti de chez lui avec une haine contre l'Afrique entière. » (*Lisahohé*,

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.21.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.21.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.21.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.21.

p.112). En plus, il est projeté sous le regard de l'écrivain-narrateur un film des crimes historiques :

Toute sa vie, ce type n'a fait que nuire aux autres !...il a aussitôt comploté avec les autres contre Oumchida et ils l'ont tué ! « Rappelle-toi tout ce que nous faisait lire le père Douëzy ! Tous ces crimes ! Banzaba tué lentement avec un rasoir, Patrice Lambone et son fils étranglés, Kouékou achevé à coups de bâton et dissout dans l'acide [...] ». (*Lisahohé*, p.113)

Cela répond au fait que « les drames s'agencent en segments narratifs furtivement enchâssés dans la trame de base nourrie d'une grande rigueur documentaire ⁴⁷⁰». Gabriel est troublé par le fait qu'il n'a pas été appréhendé depuis qu'il a commis le meurtre. Puisqu'il avait pris soin de laisser une trace : un extrait de *Ville cruelle* : « Dieu a surtout considéré nos situations respectives de père et de fils. Il s'est rangé de mon côté parce qu'un père baptisé ou non, c'est quand même un père... » (*Lisahohé*, p.114). Gabriel signe et assume sa posture de justicier : « Ces phrases, je les ai enfoncées dans la bouche de Bagamo. » (*Lisahohé*, p.114). Ce qui crée une ligne de fuite de ce récit est le fait que celui qui se réclame assassin de Bagamo n'est jamais interpellé, comme si les traces et les indices qu'il avait laissés sur le lieu du crime n'avaient servi à rien : « Ils l'ont vue. Et Djimongou a sans doute fait le lien avec moi. » (*Lisahohé*, p.114). Cet état de chose est dû à l'inefficacité de l'enquête de la police et à une généralisation de l'injustice. Nonobstant des oppositions entre Gabriel et Djimongou, ce dernier a fait le choix du silence. Par ce silence, l'élan de consécration de Gabriel, comme une figure de justicier est brisé par son parent Djimongou, comme si par mépris, il ne voulait pas lui accorder une certaine gloire d'être l'assassin de l'ancien ministre Bagamo. Selon Djimongou, Gabriel était un repris de la justice : « Il a volé dans la caisse, a fait quelques mois de prison. Il a disparu depuis. » (*Lisahohé*, p.26). En refusant de livrer Gabriel, en réalité, Djimongou, un ami du ministre assassiné, ne voulait pas qu'on fasse la lumière sur la disparition de Somok. Tout montre que le meurtre de Didier Somok le concerne aussi. Ils sont tous « embarqués » dans une même

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.21.

« dynamique sociopolitique⁴⁷¹ ». Que le comportement de Somok soit imprudent et suicidaire, les enquêtes sur sa disparition montrent que le pays couve sous un sédiment morbide et mortifère. C'est pour cela qu'aucune remise en cause ne tient dans le creux d'un régime totalitaire et policier.

Au total, étudier la singularité des détectives-narrateurs chez Kossi Efoui, Kangni Alem et Théo Ananissoh revient à inscrire leurs poétiques tant dans une « souffrance au sein d'un terreau historique⁴⁷² » que dans une « question du « retour », du traitement de la « mémoire historique » et d'une esthétique de la violence plus sous-jacente qu'explicite⁴⁷³. » Le revenant dans *Solo d'un revenant*, personnage-narrateur, revient dans pays post-conflit tout comme Apollinaire, dans *La Légende de l'assassin*, va à l'intérieur de son pays. Certes Apollinaire ne vient pas d'un pays extérieur à TiBrava mais il fait une sorte d'immersion dans les réalités culturelles profondes de son pays : « J'étais sur la route, à la fin de ce voyage qui m'avait mené vers des mythes brouillons, lorsque j'avais décidé de me rappeler à son souvenir. » (*LA*, p.188). Aussi Paul, écrivain-narrateur de *Lisahohé*, revient dans son pays d'origine après plusieurs années. Son séjour occupé à des enquêtes sur des meurtres non élucidés lui permet de toucher du doigt l'arbitraire et le cercle infernal de la violence politique. L'étude de ces figures d'enquêteurs montre qu'un choix s'impose : aucune enquête n'est confiée aux policiers. Ce choix non anodin répond, par ailleurs, à ce que disait un personnage de Mongo Béti dans *Trop de soleil tue l'amour* où la police est peinte avec dédain, « corrompue jusqu'à la moelle, elle fonctionne sans archive et ne fait jamais d'enquête : Je t'ai dit : un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes⁴⁷⁴ ».

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.21.

⁴⁷² Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui*, Université Sorbonne Paris Cité, 2018, p.37.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.37.

⁴⁷⁴ Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op.cit.*, p.115.

3.2 Dire la désertion chez Kossi Efoui et Edem Awumey

La désertion sous-tend l'existence d'un système qui incorpore de gré ou de force. L'acte de désertion d'un tel système est une dissidence. En s'écartant du système de valeurs établi, on se démarque du groupe. Mais la désertion est souvent utilisée lors de la fuite dans une armée. Le risque encouru est que le déserteur rentre en intelligence avec l'ennemi. A ce continuum martial, peuvent s'ajouter des régimes autoritaires dans lesquels tout le monde est obligé de suivre la doctrine étatique. Toute voix dissonante est alors considérée comme une dissidence et la désertion seule permet de se mettre à l'abri de la répression. Chez Awumey comme chez Efoui, elle est un acte de refus.

Le récit-théâtre dans *L'ombre des choses à venir*

Dans *L'ombre des choses à venir*, le personnage-narrateur ou conteur n'a pas de patronyme. Il est difficile de faire la distinction entre le narrateur et l'orateur. Il utilise une fausse identité : « les faux papiers où je m'appelle Ionie Zamal. » (*LCV*, p.155). La narration est faite d'une alternance de voix. Le récit produit par le « Je » est pour la plupart cautionné par « dit l'orateur ». Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit d'une parole théâtrale. Le récit est fait en une nuit, au clair de lune : « Le soleil aurait entièrement disparu s'il n'y avait la découpe en carré d'un clair de lune qui jette la lumière sur les rudiments du décor...les pieds du tabouret » (*LCV*, p.11). Ce que le narrateur dresse comme un décor de théâtre dès l'incipit reste le même jusqu'à la clause si ce n'est la position de la lune qui a bougé : « le carré de la lune n'éclaire plus les pieds du tabouret depuis longtemps, la lune s'est déplacée vers le mur... » (*LCV*, p.153). Dans sa thèse, Anas Atakora est revenu à la fois sur la « scène du théâtre » et les « jeux de lumière » :

Dans *L'ombre des choses à venir*, Efoui décline cette postcolonie à travers quatre sinueux parcours racontés par le narrateur sur un mode de dévoilement, à la manière d'une scène de théâtre dont les jeux de lumière éclairent par intermittences chacun des acteurs⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain : image et fantastique dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui*, op.cit., p. 170.

On voit que le personnage-narrateur, déserteur, profitait, paradoxalement, de sa situation et des objets qui s'offraient à sa vue pour se mettre en scène : « A la manière d'un conte, c'est en partant d'une bassine, d'une bouteille ou d'un tabouret – par la description d'un environnement qui impose la projection d'un dispositif rappelant une poésie de plateau – que Kossi Efoui donne corps à son roman⁴⁷⁶. » Au-delà des jeux de lumière, la référence à la lune vient du désir d'échapper à la menace : « Le désir reste en rapport avec le lointain de l'astre, demandant au ciel, en appelant à l'univers. En ce sens le désastre détournerait du désir sous l'attrait intense de l'impossible indésirable⁴⁷⁷. » Certes, le personnage-narrateur prend un plaisir poétique à faire le récit douloureux de sa vie et celle de ses proches, mais cela contraste avec « la fuite panique⁴⁷⁸ » qu'il prépare. Le désir de produire un récit et l'impossibilité d'en produire avec cohérence et traçabilité ne peut déboucher que sur une poésie virulente.

La faculté d'agir politiquement est donc liée à la faculté de « penser », qui passe par la production des « récits ». Pourtant, dans la littérature de l'après-catastrophe, et contrairement à l'optimisme philosophique, tout se passe comme si la faculté de « produire des récits » et de « devenir historique » s'étaient disjointes⁴⁷⁹. Ainsi la vie imaginaire que l'orateur raconte sur son père lui permet d'« identifier les points de rupture pour les reformuler, en lien avec une identité à reconstruire⁴⁸⁰. » Il s'agit pour le narrateur de créer un récit intelligible sur des périodes marquantes de l'histoire : la « Plantation », l'« Annexion » et la « Libération ».

L'avantage de ce récit presque cérémonial est de faire corps avec une tranche joyeuse de vie de son papa dans la « Plantation » :

c'est ainsi que j'ai lu pour la première fois qu'il y avait des réjouissances offertes par l'administration aux prisonniers lors de certaines fêtes officielles ou religieuses. Des réjouissances qui étaient animées par la fanfare des détenus. Et j'ai pensé au saxophone de mon père (*LCV*, p.65-66)

⁴⁷⁶ Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui*, op.cit., p.95.

⁴⁷⁷ Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.81.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.79.

⁴⁷⁹ Lucie Campos, *Fiction de l'après*, op.cit., p.197.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.199.

Le but de ce récit enjoué, théâtralisé, est d'extirper l'extrême violence. Car « ce qui se passe réellement, c'est comment un enfant peut exorciser, par une force poétique, une blessure d'une rare violence⁴⁸¹. » Cette scène narrative est une issue à une possible réparation. Alors l'instant du récit n'est qu'un condensé de trois regards : rétrospectif, ponctuel et prospectif. On voit que la vie douloureuse n'est pas révolue, et que le personnage-narrateur « imagine, dans un récit-prolepse – un récit qui fait un saut dans l'avenir –, les possibles directions de son devenir de fugitif⁴⁸². » Ce personnage s'est façonné dans le cumul des violences. De ce fait, il n'est pas seulement un sujet postcolonial portant les stigmates de l'esclavage, de la colonisation et de la violence postcoloniale, c'est une sorte d'archéologie de la violence à laquelle il fait référence puisque « la démarche postcoloniale appelle ainsi à revenir non seulement sur la domination historique et matérielle exercée par l'Europe sur ses colonies, mais sur le lien étroit entre domination symbolique et exercice du pouvoir⁴⁸³. » Au-delà des violences historiques, l'ostracisme et l'imminence de la menace structurent le récit-théâtre du personnage. La vision de récit fait une combinaison entre la violence postcoloniale et ce que Mbembe nomme le « brutalisme » :

Par « brutalisation », l'on devrait alors entendre « ensauvagement », intériorisation de la violence de la guerre qui autoriserait l'acceptation de toutes ses dimensions, y compris les plus paroxystiques. Les horreurs de la guerre et autres atrocités ne résument cependant à elles seuls [sic] le brutalisme. Ce dernier est, dans une certaine mesure, la façon dont l'ivresse qui porte le pouvoir traduit l'horreur et les situations extrêmes dans les interstices du quotidien et notamment des corps et des nerfs de ceux et celles qu'on brutalise⁴⁸⁴.

Certes, le personnage fait le cumul des violences subies par ses parents, son papa dévitalisé, sa maman devenue folle et morte sans sépulture, son ami Alexis Kémal, portant aussi l'histoire douloureuse de sa famille, Ikko revenu de la guerre avec des crises psychiatriques, maman Maïs

⁴⁸¹ Gangoueus, « Kossi Efoui, *L'ombre des choses à venir* », <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-kossi-efoui-oublie-et-l-ombre-des-choses-a-venir-90872698.html>, consulté le 14 mars 2020.

⁴⁸² Anas Atakora, *Penser le monde contemporain : image et fantastique dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui*, *op.cit.*, p.170.

⁴⁸³ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, *op.cit.*, p.69-70.

⁴⁸⁴ Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.40.

avec des enfants abandonnés ou orphelins. Il cumule aussi sur les modes rétrospectif, ponctuel et prospectif d'une violence rare. Ce qui veut dire que dès lors qu'on naît dans une société postcoloniale, on est astreint à subir une violence inouïe : « Dans ce climat de rage et d'assignation à l'entre-soi, le futur ne s'entend plus comme une promesse d'un progrès possible. Il apparaît désormais sous les traits d'une force dislocatrice⁴⁸⁵. » Inlassablement, son récit-théâtre, dans un lieu clos enfermé mais avec une force poétique puissante, s'érige en une sorte de digue contre la violence. En faisant le choix de cette forme poétique, le « déserteur » témoigne d'une liberté pour laquelle il est prêt à fuir. Comme le précise Kossi Efoui :

Le narrateur est un déserteur qui fuit une mission qu'il a refusée. La question que pose le roman, c'est : "Est-on prêt à payer pour sa liberté, est-on prêt à payer le prix de la solitude que cela demande ?" Il y a un triangle formé par trois mots qui m'ont servi à écrire ce livre : le mot « vérité », le mot « liberté » et le mot « solitude » qui sont liés indissociablement quand je parle de "liberté"⁴⁸⁶.

C'est dire que les mêmes forces oppressives qui ont détruit la vie de ses proches sont en train de le poursuivre parce qu'il connaît la vérité sur ce qui se passe sur les frontières. Par l'expérience d'Ikko et des correspondances qu'il lui avait adressées, le personnage-narrateur sait qu'il s'agit de la guerre, ces fameuses « épreuves à la frontière ». Pour ce que son papa a vécu, il a fait sa propre opinion à travers des bribes d'informations du « livre intitulé *Enfants je n'inventais pas d'histoires de Bala Hella Zamal* ». Par ailleurs, le fait que le personnage-narrateur fasse référence à ce livre est un signe que ce qu'il véhicule dépasse tout entendement. Cela montre aussi que les pouvoirs politiques n'ont jamais voulu que la population sache ce qui est véritablement arrivé aux gens qu'on avait mobilisés sur la Plantation. Le titre de ce livre apparaît comme une fiction. L'imagination a remplacé les documents historiques et les archives. Loin d'être un handicap à la quête de vérité chez le personnage-narrateur, cette liberté induite, par le récit, lui permet de créer, dans un tourbillon poétique, l'image de son père qui jouait dans

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.97.

⁴⁸⁶ Gangoueus, « Kossi Efoui, *L'ombre des choses à venir* », <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-kossi-efoui-oublie-et-l-ombre-des-choses-a-venir-90872698.html>, consulté le 14 mars 2020.

la Plantation des « notes justes » (LCV, p.68). Pour Kossi Efoui, cet état de chose n'est pas une nouveauté dans l'histoire contemporaine, notamment en Afrique postcoloniale :

Il se trouve que le père est saxophoniste et dans cette Plantation où on l'emmène il y avait un orchestre, ce qui n'est pas nouveau : au Camp Boiro en Guinée [NdA. Camp d'internement militaire sous Sékou Touré], il y avait aussi un orchestre et dans plusieurs lieux au monde on a tout à coup voulu que les gens travaillent dans la gaieté ! Donc l'enfant va imaginer, plus tard, puisqu'il n'y a aucune explication, que c'est pour son talent de musicien qu'on a enlevé son père, parce qu'ils auraient eu besoin des services d'un saxophoniste ténor dans l'orchestre⁴⁸⁷.

A l'image de ce personnage qui refait le récit sur son père, c'est l'écrivain lui-même qui est en train de « penser le récit⁴⁸⁸ » car,

Dans l'écart qui se creuse entre la position du narrateur et la matière de sa narration, écart dans lequel s'insère une interrogation qui porte sur la transmissibilité que sur la connaissance, il y a également, en effet, un déplacement des enjeux de la narrativité vers le double présent de l'énonciation et de la lecture⁴⁸⁹.

En outre, ce personnage-narrateur, conférencier ou orateur place la narrativité et la lecture sous un double angle. D'une part, il faut connaître ce qui est arrivé dans ce camp pour parvenir à la vérité, d'autre part, un travail métadiscursif⁴⁹⁰ est nécessaire sur tout ce qui est écrit. Il apparaît qu'il n'est pas question de faire un jeu de mots, un voilement des réalités sur la guerre et les crimes : « zones sensibles », « épreuves de la frontière », « sabotage esthétique », « mauvaises pensées ». Pour dire sa désertion, le personnage d'Efoui ne fait pas seulement le récit d'une fuite mais montre le cynisme du système qu'il est train de fuir. Il ne se justifie pas, il délégitime tout simplement cette politique d'enfermement du corps et de l'esprit. Au-delà de la cachette, c'est sa destination qui interroge : Île des hommes-crocodiles :

Même si quelques gros cailloux qui émergent des eaux territoriales sont au nombre d'une demi-douzaine, un seul d'entre eux a mérité le nom de l'Ile, peut-être parce que c'est le seul à être habité. Et si on appelle ces habitants les

⁴⁸⁷ Gangoueus, « Kossi Efoui, *L'ombre des choses à venir* », <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-kossi-efoui-oublie-et-l-ombre-des-choses-a-venir-90872698.html>, consulté 14/03/2020.

⁴⁸⁸ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.203.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.202.

⁴⁹⁰ Ce que nous appelons métadiscours dans ce texte est la réflexion qui est menée sur la vérité du récit sur la Plantation au travers du « livre intitulé *Enfants je n'inventais pas d'histoires de Bala Hella Zamal.* »

hommes-crocodiles, c'est pour dire l'effroi qu'inspirent aux populations des êtres qui partagent leur habitat avec des crocodiles des marécages, aux dires de la seule mission d'exploration qu'ils aient jamais acceptée. Car nul ne pouvait aller sur l'Île s'il n'était emmené par ces hommes. (LCV, p.110)

On peut bien s'étonner que l'on puisse songer à fuir une société des hommes pour se retrouver sur l'« Île des hommes-crocodiles ». Est-ce à dire que la bestialité de ces gens est plus humanisante que l'humanité supposée de ceux qui dirigent cette société ? Aussi le narrateur-déserteur met-il l'accent sur l'assistance que ces hommes ont apportée à son ami :

Alexis Kémal m'avait déjà raconté qu'aux temps de l'Annexion, ces hommes faisaient route jusqu'aux abords de La Plantation et faisaient s'évader des détenus à la barbe des gardes qui n'auraient jamais osé affronter la barre de l'Atlantique à leur poursuite. (LCV, p.111)

Aussi le courage et la ténacité des « hommes-crocodiles » sont-ils loués car ils ont su opposer une résistance à l'administration. Le narrateur rentre à son tour dans une résistance sans issue, c'est pourquoi l'histoire de ces hommes lui permet de se jauger, et d'anticiper non seulement l'âpreté de la dissidence mais aussi le prix lourd pour sa liberté :

Bien sûr, il y a eu des ratages, des trahisons, des arrestations, les représailles pour l'exemple, mais rien n'a jamais découragé la volonté et les ruses dont ces hommes s'étaient armés pour délivrer d'autres hommes dont ils savaient rien sauf qu'ils étaient dans le tourment. (LCV, p.111-112)

Aussi, dans le but de punir tout esprit dissident, le pouvoir dictatorial a-t-il souvent opté pour « Le recours systématique à la psychiatisation de la dissidence s'avère donc une arme de répression massive au service d'un pouvoir postcolonial allergique à toute forme de contestation⁴⁹¹. » L'animalisation et la psychiatisation sont devenues des moyens de dissuasion contre tout esprit de contestation.

Désertion d'Askia/ Exil de Sidi dans *Les Pieds sales*

Comme si le narrateur-déserteur voulait avoir la sympathie des lecteurs, sa vie d'ex-bourreau est sans cesse voilée pour faire apparaître la grande histoire de l'exil de sa famille. Apparemment, tout porte à croire que ce personnage suit le même destin que celui de sa famille,

⁴⁹¹ Désiré Nyela, *Les littératures de la traversée, op.cit.*, p.112.

condamnée à l'exil et à l'errance : « Longtemps, nous avons été sur les routes, mon fils. Et partout, on nous a appelés les pieds sales. Si tu partais, tu comprendrais. Pourquoi ils nous ont appelés les pieds sales. » (*PS*, p.11). Mais derrière cette apparence d'un destin programmé d'Askia, se retrouve une histoire sanglante qu'il répugne à dire. C'est sa rencontre avec Zak qui fait ressurgir son passé peu glorieux : « Oui. Mais le temps a passé, Askia. De l'eau et quelques cadavres ont coulé sous les ponts et entre nos mains » (*PS*, p.113). Il s'agit d'un jeu de narration ou une ruse de récit qui nous amène à faire l'hypothèse selon laquelle le voilement du récit d'Askia au service de la milice, « Cellule » par celui de la famille n'a qu'un seul but, fournir des excuses au passé criminel d'Askia. Au lieu d'identifier un « félin dans les ténèbres » (*PS*, p.120), la première matérialité narrative fait voir, de façon malicieuse, un innocent absorbé par la machine répressive de son pays ce qui évite qu'on ait une image monochrome du personnage. Il se fixe alors un condensé d'image évanescence dans laquelle on retrouve Askia et son père Sidi et se met en place une sorte de couche généalogique, un masque auquel Askia s'évertue à se dérober. Mais ce masque l'ennoblit, le fait confondre avec son père, ou une figure semblable. Pourtant, l'histoire sanglante que porte Askia n'est pas occultée, puisqu'Awumey ne se contente pas de la « falsification de la vérité⁴⁹² ». On sait que la « fiction, comme outil de falsification, est ce qui permet de transmettre, mais aussi de montrer, de modéliser le fonctionnement d'une expérience inimaginable⁴⁹³ ». De ce récit, se révèle la « honte » d'association avec des malfaiteurs, ce qui amène Askia au rejet de son pays d'origine :

Askia quant à lui n'avait aucune envie de revoir sa ville du Golfe avec le jardin Fréau où avaient brûlé les chiens et les hommes, le bord de mer et la tristesse des rameurs, la place de l'Indépendance où la liberté avait fini de se consumer dans la flamme portée par la statue qui s'y trouvait, les trois lagunes aux eaux glauques qui puaien la mort, [...] (*PS*, p. 52-53)

Avant tout, son sentiment de honte et de rejet de sa patrie porte un relent de culpabilité. En réalité, le récit de désertion d'Askia n'est pas similaire à celui du personnage-narrateur de

⁴⁹² Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.176.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.176.

L'ombre des choses à venir qui comporte une forme d'innocence mais *Les Pieds sales* montre la difficulté à tracer une ligne de démarcation entre l'innocence et la culpabilité chez un personnage broyé par un système policier. C'est la raison pour laquelle la description faite de ce pays est moins attirante. L'autre versant de ce procédé est la déconstruction symbolique qui sous-tend l'évocation de la violence. La déconstruction narrative est un renversement de la symbolique qu'incarne le monument de l'indépendance : la liberté qui est dissolue dans les pratiques d'un pseudo-Etat policier du golfe de Guinée. C'est une volonté de déconstruire les codes symboliques d'un Etat de droit. La désertion d'Askia est liée à l'histoire familiale comme celle du personnage-narrateur de Kossi Efoui mais avec cette différence que l'exil est généalogique : « Askia avait pris les routes parce qu'il y avait eu cette autre phrase mystérieuse de la mère : « la malédiction de la famille c'est d'enchaîner les départs, de marcher des milliers de chemins jusqu'à l'épuisement et la mort. » (PS, p.12). Son père est parti chercher des subsides pour soutenir sa famille, et n'est plus revenu :

Askia, il nous a abandonnés. Pour fuir par-delà les limites du golfe de Guinée. On m'a dit qu'il a pris un rafiot nommé *Bonne Espérance*, qu'il se retrouverait à l'heure où je te parle dans une mine de diamants en Afrique du Sud [...] J'imagine que ça se passe ainsi, mon fils, parce que, depuis des milliers de saisons, je n'ai pas de nouvelles de Sidi... (PS, p.152)

Par ailleurs, ce passage montre bien la précarité d'une famille désormais composée d'Askia et de sa mère. Ce qui oblige Askia, devenu étudiant, à intégrer les rangs de la cellule meurtrière pour s'occuper de sa mère :

Il s'était engagé une nuit d'octobre 1984 parce que cela payait bien. Ce qu'il fallait pour ne pas attendre sa bourse d'étudiant qui tombait au rythme de pluie dans le désert. Ce qu'il fallait pour élargir sa bourse trop serrée. Ce qu'il fallait pour payer l'opération d'une mère malade pour s'être usée en travaux de ménage chez les autres dans la vraie ville sur les hauteurs de leur bidonville. (PS, p.120)

On voit que c'est sur le mode de la violence historique que s'arrime le trauma historique : une double victime. Parce que la conscience du mal, prélude à la désertion d'Askia induit forcément la culpabilité, il n'est pas un sujet pleinement coupable car il se rend compte de sa propre

vulnérabilité qui le prédispose à exécuter le programme qui lui est confié, rempli de meurtres politiques. Il s'agit de l'agenda banal d'une police secrète tel qu'identifié par Hannah Arendt sur le mode de deux piliers « idéologie et la terreur⁴⁹⁴ ». Aussi la narration explore « la notion de la responsabilité historique lorsqu'elle passe par le filtre d'un travail fictionnel⁴⁹⁵ ». Au nom de la « responsabilité historique », Askia choisit la désertion non seulement pour sauver sa peau mais aussi et surtout pour porter les cicatrices des plaies de son histoire et celle de son pays. Comme si le narrateur décelait ce que représente le « malaise dans la fiction⁴⁹⁶ », il précise les contours de cette organisation secrète : « la Cellule était une organisation obscure. Structure officieuse de renseignement, milice spécialisée dans l'enlèvement, la torture et le meurtre » (*PS*, p.119). Ce qu'il faut convenir, c'est que sa vulnérabilité le rend coupable certes mais il le rend aussi victime de la violence et des meurtres. Askia ne s'est pas glorifié de ses actes meurtriers passés. Sa mission au service de la « Cellule » est une besogne qu'il répugne puisqu'il l'a accomplie à contre cœur comme le lui rappelait son ex-compagnon Zak : « Tu voudrais rester un enfant de chœur, pur et ingénu dans ta robe blanche, et te voilà que tu te retrouves dans le rôle du monstre. » (*PS*, p.113). Aussi Askia est-il embarqué dans une campagne de terreur à l'encontre de ceux qui ne partagent pas la vision du pouvoir en place :

Réduire au silence ces bouches puantes dont les paroles pourrissaient l'atmosphère. Salissaient le nom et l'image du pays. Qui ne pouvaient réellement aimer le pays parce qu'ils n'avaient pas de pays. Fauteurs de troubles. Vermine. Ceux-là que le Pouvoir nommait les aventuriers, ennemis, jaloux des acquis de la Nation. Et comment ne seraient-ils pas jaloux puisqu'ils n'en avaient pas, de Nation ? Il devait éliminer tous ces aventuriers politiques. Et la nuit et les ombres sont complices. Il avait ses marques, se mouvait comme un félin dans les ténèbres. (*PS*, p.120)

La mission confiée à Askia montre que seul le pouvoir détient la vérité, et sa seule vérité « s'appuie sur une idéologie qui lui confère une autorité absolue et devient vérité officielle de

⁴⁹⁴ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, *op.cit.*, p.150.

⁴⁹⁵ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, *op.cit.*, p.104.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.103.

l'État⁴⁹⁷. » Pour asseoir durablement cette vérité, et l'élever au rang du totem, « finalement, la terreur s'installe au moment où toute faute devient une atteinte à l'idéologie, mesurée et réprimée à cette aune⁴⁹⁸. » Cette violence domestique dont il est un des auteurs le fait transiter par une fuite-panique comme celle du personnage-narrateur de *L'ombre des choses à venir* pour faire corps avec d'autres formes de violence. Dans son périple, on lui rappellera la guerre du Biafra et les violences structurelles qui jettent des gens sur le pavé de l'exil. Chaque rencontre fera coïncider son histoire avec celle des autres. Ainsi, Olia est plutôt une immigrée tzigane qui confie à Askia que son père Sidi a posé pour lui, et lui a promis la photo mais celle-ci n'est jamais retrouvée. Petite Guinée, un ex-mercenaire, trafiquant d'armes, lui dira qu'il l'a rencontré sur le théâtre de guerre au Biafra. Mais ce qui met plus de zoom sur son passé au service de la milice est d'avoir croisé le chemin de Zak, son ex-compagnon, envoyé à ses trousses pour l'éliminer. Vouloir l'éliminer n'est pas anodin car il « était passé garde du corps [...] Il tira un trait sur la Cellule, il passa la ligne. » (*PS*, p.122-123). Porter des secrets sur les meurtres et assassinats politiques, et désertir, ne peut qu'être embarrassant pour la haute hiérarchie du pouvoir. Etant « convaincus que le mal exerce à notre époque une force d'attraction morbide⁴⁹⁹ », les pouvoirs exercent la terreur sur un agent déserteur pour dissuader toute velléité de désertion. Le fait que la terreur exerce une énergie qui peut faire disjoindre des noyaux supposés insécables ou incassables, la narration de cette élimination ne peut aboutir que sur un simulacre :

Il se retrouva dos contre l'herbe fraîche et resta immobile. Mort déjà. Zak jura : « Fichu travail. Faut encore le faire, ça ! J'aime pas photographier les macchabées. Mais, tu le sais, je dois apporter la preuve que le boulot a été fait. Tant pis. T'es presque mort. On verra pas la différence. Je prends les photos et après...Peux pas graver un macchabée sur ma pellicule. (*PS*, p.116)

⁴⁹⁷ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op.cit., p.149.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.150.

⁴⁹⁹ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, op.cit., p.45.

Cette mise en scène fait que « La « fausse » unité » et « le simulacre d'unité⁵⁰⁰ » sur lesquels s'est construite cette idéologie de terreur est ébranlée. Jouer au simulacre malgré la menace, c'est montrer, de façon crue, qu'on peut confondre ce régime par des mensonges.

De la dissimulation sur le passé meurtrier d'Askia au simulacre de sa mort en passant par la culture du secret dont il a fait preuve dans la milice, on peut questionner aussi la sincérité du narrateur tel que suggéré par Antoine Compagnon dans un article sur *A la recherche* :

Le narrateur d'*À la recherche* nous dit-il la vérité ? Veut-il d'ailleurs la connaître ? Un problème relativement nouveau posé par la critique est celui de la sincérité du narrateur. Et il semble que l'idée se répande de plus en plus qu'il nous ment, nous dissimule quelque chose, a quelque chose à nous cacher. Jadis, la « critique des beautés », comme on l'appelait, allait dans le sens du texte, épousait son projet, lui faisait confiance, mais les études littéraires sont à présent volontiers animées par une herméneutique du soupçon. On fait le procès du texte littéraire, le prend en défaut, expose ses stratagèmes, le déconstruit⁵⁰¹.

On ne peut tenter un procès à l'encontre d'Askia sur la base des dissimulations au début de son récit mais on peut constater qu'à l'image d'Askia qui a su mener, sûrement, une double vie aux yeux de sa famille et de la société quand il était étudiant, le même cheminement est perceptible chez le narrateur qui montre ses deux faces. Certes, si le début de ce récit s'apparente à un faux au regard de ce qu'on découvre à la clausule, le narrateur n'a pas pour autant caché cette part d'ombre d'Askia. Il semble solliciter l'attendrissement et la compréhension du lecteur. Ce qui s'est poursuivi par le fait que la mort d'Askia est comparée à celle d'un chien. On sait qu'Askia

se rappela que, enfant, quand il passait ses journées au dépotoir des Trois-Collines, dans la banlieue misérable des tropiques où il avait débarqué avec sa mère, il côtoyait des chiens qu'il n'aimait pas. Spécialement celui du père Lem nommé Pontos (*PS*, p.12).

⁵⁰⁰ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.8.

⁵⁰¹ Antoine Compagnon, « le narrateur en procès », *Marcel Proust. Nouvelles directions de recherche*, éd. Bernard Brun, *La revue des lettres modernes*, série « Marcel Proust », no. 2, 2000, https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm, consulté le 7 avril 2020.

L'évocation de sa mauvaise humeur contre ce chien revient de façon obsessionnelle sept fois. Ce que le narrateur a énoncé sur la violence faite à ce chien (*PS* : 12 ; 31 ; 60 ; 85 ; 97 ; 121 ; 157) n'est que la métaphore de la fin tragique d'Askia. Cette violence sur un chien est une prémonition de ce qui l'attend, sa propre mort sous les barres de fer des skinheads parce qu'il « était un artiste de la mort ayant eu, dès l'enfance aux Trois-Collines, la chance de l'exercer sur le chien Pontos » (*PS*, p.121). En comparant Askia au chien Pontos quand il était sous le coup des barres de fer, on perçoit la fin du personnage sous l'angle cynique de la haine de l'autre ce qui veut dire qu'on ne lui accorde pas de statut d'homme, c'est une bête, pire un gibier à abattre. Ni dans le pays d'accueil, ni dans le pays d'origine la vie n'est tolérable. Partout se trouvent des monstres à apparence humaine pour le persécuter :

« [...] A leurs lèvres, un chant de guerre. Les trois hommes ouvrent leurs braguettes et pissèrent sur les restes de la dalle [...] le chef du groupe sortit une bombe avec laquelle il traça une croix sur la pierre. La gammée. Le tracé du suivi d'un salut : bras droits levés et tendus vers un dieu lointain. Ou proche [...] Et les mauvais garnements du dépotoir des Trois-collines finirent par tuer Pontos, le chien du père Lem, qui n'avait pas le droit de se mêler à leurs jeux » (*PS*, p.156-157).

Il y a lieu de remarquer que les skinheads de la haine ciblent Askia pour la seule raison qu'il est différent. Il s'est donc préparé non à affronter la menace de mort qui s'abat sur lui mais à s'offrir en victime-proie⁵⁰² aux blousons noirs. Dire la désertion d'Askia, c'est prendre la mesure de la complexité du personnage assailli par la mélancolie. La « mélancolie postcoloniale est d'abord celle de ces identités essentiellement traduites et mondialisées⁵⁰³ ». Au lieu d'un récit de désertion dans lequel le personnage se tirerait d'affaire et se mettrait à l'abri de la menace comme l'a fait le narrateur-orateur d'Efoui, Askia s'apparente à un sujet placé sous le signe de la perte. En effet, il se perd dans son rapport à sa propre intériorité comme s'il portait un destin sanglant programmatique. De ses propres souvenirs sur son passé meurtrier et ses

⁵⁰² On sait qu'Askia en tant que noir a l'habitude de subir les menaces de mort des blousons noirs, ce qui montre que sa vie est en danger à chaque fois qu'il prend des routes parisiennes. Mais il s'est préparé à une mort certaine, et mourir sous les coups de fer est son vœu le plus intime : « Offrir son corps à la première violence. Il ne sentait pas le froid. Il ne devait pas compter dessus pour mourir. Ce serait brutal [...] » (*PS*, p.134)

⁵⁰³ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.82.

rencontres avec Zak, son ex-compagnon de meurtre et Petite Guinée⁵⁰⁴, ex-mercenaire, il ne peut que se convaincre que « l'homme a commis son péché historique, difficile à nommer, mais incontestable⁵⁰⁵. » Certes, l'image troublante qui l'assaille, de façon obsessionnelle, est la violence exercée sur le chien Pontos plus que les crimes et les tortures qu'il a commis comme « vétéran de tous les crimes qu'il avait dû commettre dans sa nuit, vétéran de la vie qui devait lui avoir bouffé le pied droit » (*PS*, p.135). Mais l'image du chien est avant tout la couche primaire des strates de violence, une sorte de phase primaire de l'expression de l'éros du sang dont il fera preuve dans la Cellule. Askia a conscience de poursuivre son chemin du déclin ; pourtant, il lui reste un nœud à dénouer sur l'énigme de Sidi, son père. Car, pensait-il « dans ce défaut de lieu et de vérité sans lequel le don de l'écriture, le don du Dire, donnant aussi bien la vie que la mort, l'être que le non-être, ne serait plus cette dépense qui dérange tout événement⁵⁰⁶ » :

Toutefois, tu constates que ce fil qui pourrait te ramener au pays que tu crois être celui du départ, qui pourrait te donner une image plus précise de ce que tu es, ce fil, tu peux juste constater qu'il a fini de se casser [...] Et c'est ainsi que le visage de ton père que j'ai fixé sur mes pellicules a fini de se disloquer, de se casser [...] De lui, il n'y a peut-être plus rien à récupérer, et je me dis qu'il est venu le temps, la nuit, où mettre fin à la cavale [...] (*PS*, p.147)

En attente d'être assommé, il s'évertue à lire la lettre que lui adresse Olia, la vérité est cynique : son père n'est qu'une figure évanescence comme lui-même. Comme si ce que lui annonçait cette lettre coïncidait avec son attente de la mort, cette « fin de cavale » qui faisait déjà écho dans ce que sa mère lui avait confié sur le destin de la famille. C'est son corps qui se brise dans

⁵⁰⁴ « On a également le personnage de Petite-Guinée qui a gagné sa vie comme mercenaire en Afrique. Cela représente ces personnes qui, n'étant pas d'Afrique originellement, ont quand même cette terre dans la peau, quel que fût-ce qu'ils ont eu à y faire. Petite-Guinée est mercenaire. Il a vu d'abord l'Afrique depuis une certaine distance. C'est l'Autre dans son rapport à l'Afrique. L'Autre qui voyait l'Afrique avec la distance d'un certain mépris et de l'ignorance. Parce que c'est bien souvent l'ignorance qui nous éloigne de l'Autre. Mais avec le temps, avec les années, le remords faisant son travail, la distance va se réduire entre Petite-Guinée et l'Afrique. », Christophe Premat, « Les espaces anonymes, entre voyage et exil. Entretien avec l'écrivain Edem Awumey », in *International Web Journal*, <http://sens-public.org/articles/845/>, consulté le 13 avril 2020.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.85.

⁵⁰⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p.153.

une dislocation et la cassure d'une vie irrécupérable alors que la cavale est constitutive de sa lignée, et sa fin ne peut que signifier la mort.

Dire la désertion, c'est dire, en réalité, le refus. Dans *L'ombre des choses à venir* et *Les Pieds sales*, deux options sont possibles, soit on collabore, soit on déserte. Dans *L'ombre des choses à venir*, le déserteur oppose son refus à tout enracinement de la dictature entretenue par la politique extractiviste et l'économie de guerre. Par le flot de paroles qu'il met en scène, il assume sa décision de payer même au prix de sa vie son passage dans la dissidence. Par cette décision, il s'inscrit dans la lignée de ceux qui jouent « la note juste ». Marqué par la douleur et la souffrance de sa famille, il ne se résigne pas à la compromission alors que le personnage d'Awumey est passé par la case de la collaboration avec la dictature et les missions criminelles avant de choisir la désertion. Askia et le personnage d'Efoui savent que le démantèlement de toute politique de destruction passe par la dissidence. La désertion chez Efoui ne débouche pas sur la mort du personnage, alors que, chez Awumey, Askia est happé par une violence raciste parisienne. On voit que les fascistes étatiques et les groupes néo-nazis ont les mêmes agendas, la soumission du corps à la destruction absurde.

3.3 Le narrateur post-traumatique dans *Port-Mélo*

La problématique du narrateur en déclin ou dans une posture psychotique est en partie liée aux grandes convulsions historiques du vingtième siècle, notamment la découverte des charniers et l'univers concentrationnaire à la fin de la seconde guerre mondiale. Dans cette optique, Adorno pense qu'écrire de la poésie après la Shoah est impossible. Lucie Campos analyse « Le narrateur » à la suite de Walter Benjamin comme « la crise moderne de la narration comme crise de l'autorité du narrateur, issue d'un affaiblissement de la mémoire épique⁵⁰⁷. »

⁵⁰⁷ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.201.

Ce sentiment de perte du narrateur est réitéré par Maurice Blanchot, pour qui, « le désastre inexpérimenté, ce qui se soustrait à toute possibilité d'expérience – limite de l'écriture⁵⁰⁸. » Selon Paul Ricœur, « les personnages sont des agissants et des souffrants de l'action racontée⁵⁰⁹ » ; ce qui nous amène à faire l'hypothèse selon laquelle le narrateur dans *Port-Mélo* est un personnage « souffrant ». Fort d'une « autorité défaite, ce narrateur n'est pas sans conserver cependant une part de son prestige, celle du « mourant » qu'il n'a en fait jamais cessé d'être, chez qui le « sens de la vie » ou du passé prend la forme d'une « réalité transmissible⁵¹⁰. »

Le narrateur est Christophe Mélo ; tout porte à croire qu'il est un rescapé du massacre d'une manifestation politique : « Je n'avais pas de nouvelles de Mère Cori. Avait-elle survécu au massacre ? C'était il y a bientôt un an. Une année et la promesse faite à Orpheus de collaborer, livrer une peau contre la mienne, Manuel... » (*PM*, p.16) Ce personnage vit non seulement l'angoisse d'être un rescapé du massacre de la milice et son passage dans ses caves mais aussi le pacte tacite qu'il a conclu avec le chef de la milice, Orpheus Bambara :

Difficile d'oublier ma dernière aventure dans les caves de la milice. Cette marche a tourné au drame. Pacifique, la manif, disions-nous avec nos bandeaux et foulards blancs, la foi animant les cœurs. Mais c'était sans compter avec la ruse d'Orpheus. Le drame...J'avais trouvé refuge dans une rigole, une dalle ramenée sur la tête et je n'avais pas vue sur l'extérieur, sur les corps saignés au rond-point des Tirailleurs. (*PM*, p.13)

En tant que rescapé, Mélo vit le trouble des personnages traumatiques. L'impact qu'il garde des horreurs sanglantes perpétrées par les hommes d'Orpheus Bambara lui assigne un rôle de témoin : « la narrativité et le spectre de la mort du récit⁵¹¹ ». C'est aussi en sentinelle que ce narrateur alerte Manuel : « Les amis de Manuel, dont le narrateur, Mélo, le préviennent du danger qui le guette : « Manuel, tu vas te faire brûler ! Te faire piéger, rattraper par l'épée de Damoclès suspendue dans le ciel du port... » C'est aussi le récit de son propre trauma et celui

⁵⁰⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.17.

⁵⁰⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.314.

⁵¹⁰ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.201.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.202.

des autres personnages que le narrateur prend en charge. Pour avoir déjà posé plus haut l'hypothèse selon laquelle le carnet de Manuel symbolise une œuvre littéraire, nous souscrivons à l'idée que le narrateur Mélo rentre dans la lignée des figures narratives d'un système oppressif :

Je pense que la patrie de Manuel n'a pas de frontières, Manuel est un homme libre. Il marche. Il raconte son amitié avec Nicolas Guillén, le poète de la Havane, il dit que Guillén écrivait ses poèmes sur un pont, entre le réel et le rêve... Le poète cubain l'aurait béni aux premières heures de l'aube en prononçant ces mots : – Tu feras des carnets, mon ami, tu feras des mots d'amour et de rêve contre... – Contre les grilles du Fumoir. – Bien vu, Joséphine. – Guillén lui a dit : « Tu feras comme le peuple de Port-Mélo. » - « Tu pisseras sur les murs de l'histoire. – Tu mouilleras le Fumoir... » (*PM*, p.64-65)

On voit que Christophe et Joséphine utilisent l'humour noir pour dire la mission assignée à Manuel. Les deux personnages alternent le récit à la fois comme narrateur et narrataire selon les circonstances. On sait que le discours indirect permet à Mélo de raconter « des choses dans les maisons, bien cachés, plutôt que d'avoir un dialogue ouvert sur les places de la ville⁵¹². » En fait, Mélo a conscience qu'il fait le récit sur un personnage fictif, évanescent mais bien réel :

« Paroles de Manuel l'Africain ». Il était question de réaliser une interview de Manuel le marcheur, le fou, le rebelle, personnage imaginaire ... : L'Afrique ?...Du pipeau, faut remettre le regard dans le vrai, tu trouves toujours sur un trottoir à Dakar, Abidjan, tu croises au Port un croque-mort qui creuse et creuse. Il fait les tombes pour les morts à venir. L'Afrique, où ça creuse ! (*PM*, p.62)

Mélo devient un narrateur du « désajustement de l'Histoire⁵¹³ ». En quelque sorte un « secrétaire de l'invisible⁵¹⁴ », et cet invisible n'est pas seulement lié à l'évanescence de Manuel mais aussi aux autres personnages insaisissables, Orpheus, Joséphine, Mère Cori, entre autres. Par ailleurs, l'interrogation du narrateur sur le bien-fondé du carnet est ce qui fonde véritablement cette entreprise de collecte des noms des assassinés et des autres crimes cachés. Car « écrire est évidemment sans importance, il n'importe pas d'écrire. C'est à partir de là que

⁵¹² Christophe Premat, « Les espaces anonymes, entre voyage et exil. Entretien avec l'écrivain Edem Awumey », in *International Web Journal*, <http://sens-public.org/articles/845/>, consulté le 13 avril 2020.

⁵¹³ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.217.

⁵¹⁴ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Paris, Seuil, 2004, p.272.

le rapport à l'écriture se décide⁵¹⁵ », rappelle Maurice Blanchot. Cette situation contrarie Mélo puisqu'il est allé dans l'antre du fumoir, et ressorti sur la promesse de livrer Manuel contre sa peau : « La porte de la cellule s'était ouverte quelques heures après...J'ai subi le rituel, l'interrogatoire... » (*PM*, p.15). Quoiqu'il arrive, Mélo sait qu'il est condamné par une violence infernale. Contrairement au narrateur-déserteur de *L'ombre des choses à venir* qui choisit la désertion pour fuir la menace, et Askia, dans *Les Pieds sales*, qui prend le chemin de l'exil pour échapper à la milice, Mélo n'a pour seul port d'attache que la violence :

Et la violence est aussi dans ce télescopage. On a surtout le cas dans *Les Pieds sales* ; dans *Port-Mélo* la violence a déjà eu lieu et c'est plutôt une redécouverte par l'écriture des corps anonymes, ou du carnet de Manuel qui nous intrigue toujours. On ne sait pas si c'est le carnet de la milice ou si c'est aussi le carnet de l'écrivain, de l'auteur qui s'amuse à essayer de conduire son récit⁵¹⁶.

Le poids de la narration sous lequel ploie Mélo dans *Port-Mélo* semble être questionné déjà par l'auteur lui-même au seuil du roman : « Ce que je savais du pays : un labyrinthe où nous jouions à courir devant je ne sais quoi, ou plutôt à fuir cette chose qui avait lancé mon père sur les routes...⁵¹⁷ ». Au-delà de l'épigraphe *stricto sensu*, c'est la problématique de ce récit qui est inscrite dans le titre qui va retenir plus notre attention. Comme le narrateur de Kossi Efoui, dans *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*⁵¹⁸, le narrateur de *Port-Mélo* raconte une histoire douloureuse dont le récit peut paraître inimaginable. Cette stratégie narrative vise à amener le lecteur à une prise de conscience de ce qui se passe réellement tel que le supplice sur des corps.

⁵¹⁵ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p.27.

⁵¹⁶ Christophe Premat, « Les espaces anonymes, entre voyage et exil. Entretien avec l'écrivain Edem Awumey », in *International Web Journal*, <http://sens-public.org/articles/845/>, consulté le 13 avril 2020.

⁵¹⁷ Epigraphe de *Port-Mélo*, un extrait d'un texte de Kossi Efoui, « *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* », in *Une enfance outremer*, textes réunis par Leïla Sebbar, Points, 2001.

⁵¹⁸ « Dans *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, cette désillusion n'est pas seulement celle de la jeune personne qui prend conscience du monde par le renoncement aux croyances en chimères. Il s'agit d'une chute profonde. La chute intérieure du narrateur quand il se rend compte que son histoire est empreinte d'expatriation et d'aliénation. Que faire alors quand les mots ne suffisent pas à dire le désespoir et qu'ils paraissent n'être que des outils de manipulation des plus faibles ? Opter pour le silence et se tourner vers le ciel comme le père ou tenter de faire autre chose de la parole comme le narrateur qui, en tentant de faire récit dans les livres cherche à construire une réalité différente sur laquelle il aurait prise et qui permettrait par ailleurs de dire au monde les territoires de douleur qui sont les siens », Penelope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur " les lieux de la scène "*, *op.cit.*, p.123.

Comme si le narrateur voulait faire admettre l'impensé sur la violence, des voix de relais sont utilisées. Mélo reste le personnage-type du narrateur en déclin, ce qui justifie la part belle faite aux rumeurs, aux médias – radios et journaux – et même aux cauris – parole prophétique et surtout divinatoire –. Dire que la « rumeur raconte » tout au long du récit, c'est montrer certes qu'on perd la maîtrise de la narration, mais c'est faire voir aussi la prise en compte de la parole de la rue :

La rumeur raconte que...La rumeur raconte : les tirailleurs...Ils font le point, insiste la rumeur...La rumeur dit que les anciens font une confession à Cori avant de quitter le bar... (PM, p.123-124) ;
La rumeur raconte...La rumeur raconte les géants de pierre... (PM, p.129) ;
Le bruit court : Manuel est un tronc qui flotte au pied du vieux wharf. (PM, p.131) ;
La rumeur s'est installée. C'est fichu pour Manuel. (PM, p.167) ;
La rumeur raconte que...La rumeur soutient que Guillén et un prêtre fou causent à minuit au carrefour (PM, p.176).

Ce qui veut dire qu'on ne peut pas vérifier la fiabilité des informations qu'on reçoit parce que tout ce qui est dit est sujet à caution. Car « alors que les conteurs savaient inscrire le salut dans le cours des choses, le roman n'arrive plus, selon Benjamin, à intégrer à l'histoire racontée, comme auparavant le récit avait pu le faire, une « morale de l'histoire⁵¹⁹ ». La fiabilité du rôle du narrateur est sans cesse questionnée par la mise en récit des voix des médias :

La radio des pisseurs, toute la matinée, avait appelé le monde du marché, les hommes et les femmes de la capitale, à une marche pacifique. La mer venait de rejeter des corps. Par centaines, avait-on rapporté. Impossible d'identifier les visages verts et bosselés couchés sur le sable. « Il faut protester, tout le monde est invité à une marche pacifique. On partira du marché de la gare et on suivra la rue Z jusqu'au rond-point des Tirailleurs. Rassemblement à quatorze heures. » (PM, p.75)

Le narrateur problématise la dualité écriture/censure dans un régime politique totalitaire « Réfléchis bien. Il fait un livre. – Il y en a plusieurs qui font un livre : Makine, Gombrowicz... » (PM, p.40). Un autre aspect de la pratique des voix de relais est la référence aux cauris :

Les cauris de la mère avaient prédit l'apocalypse ; l'oracle, par la voix de Cori, annonce un autre siècle des corps après Auschwitz et le Biafra mais je n'ai pas

⁵¹⁹ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.200.

les moyens d'y croire. Refaire à reculons le périple vers l'Afrique des oracles, m'asseoir sous l'arbre à palabres et écouter les paroles d'un patriarche à la barbe longue et blanche ; la barbe porteuse de sagesse. Port-Mélo a perdu le chemin de l'arbre, la sagesse est morte. (*PM*, p.120-121)

En parlant des cauris, le narrateur ne fait pas seulement appel à la part anthropologique d'une pratique divinatoire dans une société africaine toujours en tension entre son passé primitif et son présent ; mais aussi les cauris sont des prophéties de malheur sur l'Afrique, et les bribes du récit de Mélo attestent leur réalité factuelle. Ni la dérision ni l'ironie n'empêchent les « cauris » de court-circuiter le principe ontologique du récit. En réalité, « les cauris de la mère disaient que cela sentait mauvais, ils annonçaient les violences et les meurtres à venir. Mais je ne sais y croire... » (*PM*, p.111). D'ailleurs, le jeu de mots « cauris » et Cori » montre que mère Corinne croit à la géomancie et à l'oracle. Que le narrateur donne l'impression d'avoir la maîtrise du récit ou qu'il ait recours aux voix de relais, entre autres, « rumeurs », « cauris » et « médias », ce dont il est sûr, dans l'« ici » de la narration, est qu' « on parle de la question rouge » (*PM*, p.125), c'est-à-dire le sang qu'on verse. Au-delà de l'hypothèse d'un narrateur en déclin « souffrant » et « mourant », c'est le rapport entre l'auteur et le narrateur qui revient dans *Port-Mélo*. Même si ce roman n'est pas un récit de vie d'Edem Awumey, « Port-Mélo », l'anagramme de Lomé, sa ville de naissance, interroge sur les convulsions et la violence que cette ville d'Afrique de l'Ouest a connues :

De fait, certains écrivains du 19^{ème} et 20^{ème} cautionnent la théorie du narrateur comme celui qui énoncerait, à leur place, leur récit de fiction (Thomas Mann, par exemple). Mais d'autres s'affirment eux-mêmes comme « celui qui raconte » (Milan Kundera). Les auteurs antérieurs au 20^{ème} siècle se confondent souvent avec le narrateur de leurs fictions⁵²⁰.

Aussi Edem reconnaît-il avoir un rapport avec les personnages et surtout avec Mélo, le narrateur, car « on est dans la rue parce que l'on veut que ça change finalement. Donc j'ai vécu dans ces rues-là dans les années 1990 et ça explique pourquoi dans *Port-Mélo* le personnage

⁵²⁰ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière*, op.cit., p.39.

est tout le temps dehors⁵²¹. » Etant donné qu'il s'agit de la littérature, tout ce que l'auteur a lui-même vécu dans les rues de Lomé rentre dans l'imaginaire romanesque. Et Edem pourrait dire comme Kertész : « Moi, je n'avais pas été emmené Auschwitz par le train du roman, mais par le vrai⁵²². »

3.4 Récit de vie traumatique d'Io-Anna dans *Cantique de l'acacia*

Le roman commence par un récit initiatique. C'est Grace, la grand-mère, qui initie Joyce lors de ses premières menstrues. Elle lui conte la bravoure des femmes d'autrefois pour la survie de la communauté : « cet art avec lequel les mères-ancêtres avaient sauvé des lignées, s'il ne contenait plus la terreur d'antan, si les mères d'aujourd'hui, qui sifflaient à la fin du marché, avaient tout oublié des peurs anciennes » (CA, p.13) A l'issue de l'analyse du personnage-narrateur, dans Port-Mélo d'Edem Awumey, il apparaît que le narrateur s'incarne dans la souffrance et le traumatisme ce qui est dû à la dystopie dans laquelle se déroule la trame fictionnelle. Mais, dans *Cantique de l'acacia*, la narration est assurée par une alternance de voix, et l'auteur-narrateur est en train de distribuer la parole. Dans ce théâtre de parole, Grace y tient une place de choix puisqu'elle est de la lignée de celles qui « n'ont pas écrit » :

Et puis, un jour, « quelqu'un a frappé à la porte » de Kossi Efoui pour qu'il écrive sur elles : « des voix sont arrivées. Les voix de celles qui n'ont pas écrit mais que je devais écrire. J'ai pensé qu'en étant attentif, je parviendrais à traduire leur art de vivre et donner la vie. Parce qu'une graine de cela a forcément été plantée en moi⁵²³. »

Là où le récit reste à l'étape de la parole orale, Efoui prend le pari d'en faire une parole transcrite. C'est peut-être la raison pour laquelle il y a un savant mélange de discours direct et

⁵²¹ Christophe Premat, « Les espaces anonymes, entre voyage et exil. Entretien avec l'écrivain Edem Awumey », in *International Web Journal*, <http://sens-public.org/articles/845/>, consulté le 13 avril 2020.

⁵²² Imre Kertész, *Le refus*, Paris, Actes Sud, 2001, p.72.

⁵²³ Hubert Artus, « Place aux vivantes, *Cantique de l'acacia* de Kossi Efoui », in *Monde diplomatique*, [Place aux vivantes, par Hubert Artus \(Le Monde diplomatique, février 2018\) \(monde-diplomatique.fr\)](http://monde-diplomatique.fr), consulté le 17 avril 2020.

indirect. Par ce fait, ce roman semble intégrer sa propre herméneutique puisque Grace en donne des raisons :

Chaque mot de ce récit, s'il sortait de la bouche de Io-Anna, la transporterait à nouveau sur les lieux de la scène, non pas en esprit, non pas en imagination, mais comme sous l'effet d'une décorporation. Grace avait été témoin de cette sortie brutale du corps. Elle aurait juré que le corps s'était dissocié de la voix, se protégeait avec les forces du sommeil pendant que la voix négociait avec les mots. La bouche qui parlait était celle d'une personne momentanément soumise à l'artifice d'une hypnose. (CA, p.61).

Io-Anna est un personnage post-traumatique qui porte des séquelles béantes malgré les temps écoulés. Io-Anna et sa cousine ont un destin lié. Il est évident que « La parole de Grace, son mot-image donc, a une valeur résurrectionnelle identique à celle de la photographie telle qu'elle est mise en récit par Efoui dans son troisième roman⁵²⁴ » En suivant la logique de Grace concernant le récit de vie d'Io-Anna, narrer les blessures de sa vie, c'est rouvrir ses plaies et actualiser ses douleurs. Grace est un témoin au second degré, c'est-à-dire qu'elle n'a pas été témoin oculaire de ce qu'Io-Anna a vécu mais a reçu le sceau de parole de confiance de sa belle-fille : « Confiance est le chemin de ce qui échappe au malheur » :

Cette parole, Io-Anna l'a laissée en dépôt auprès de Grace afin qu'elle soit transmise plus tard à Joyce. Car elle ne sait pas si elle aura le cœur à lui dire, elle-même, ce qu'elle a eu pourtant le cœur à vivre : comment, pour échapper à un ordre patriarcal honni, elle s'est enfuie sur un vélo, à travers la boue des marais, avec Sunday le colporteur qui deviendra plus tard le père de l'enfant ; comment la petite Joyce leur est arrivée, inanimée, sur un radeau flottant. » (CA, Quatrième de couverture)

Malgré l'indicible lié au trauma, tout est mis en œuvre pour que Joyce soit nourrie non seulement de l'histoire douloureuse de sa mère mais aussi celle de Grace et de sa propre histoire. Comme si elle devait être mise au parfum de tout ce qui s'est abattu sur sa lignée pour être en mesure d'affronter le monde qui s'offre à elle. Grace rentre dans la lignée des figures tutélaires du grand récit, car « c'est elle qui renoue les fils, en un récit qui oscille entre cocon intime et grand roman national, où mettre au jour les plaies que portent en leur chair chacun des

⁵²⁴ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain*, op.cit., p.218.

personnages, mais aussi la terre natale⁵²⁵ ». Ce n'est pas seulement l'âge qui lui permet de faire des « récits » mais elle est dotée d'un savoir divinatoire, parce que « Grace, avant d'ouvrir une boutique d'écrivaine publique, fut « *brigande* » et « *devineresse* », sachant vivre en harmonie avec la nature, le cosmos, l'Invisible⁵²⁶. » C'est ce don de « dire », avec des mots, l'indicible qui est le moteur du récit sur la vie d'Io-Anna. Une initiation à la vie passe nécessairement par la transmission. Après avoir renié publiquement son père, Io-Anna s'enfuit avec Sunday à travers les marais et marécages en destination du village de Sunday :

Leur fuite durera trois nuits dont une dans un marécage accrochés pendant plusieurs heures aux palétuviers, trempés jusqu'à mi-corps dans le grouillant de la boue. C'était la seule cachette qui s'était offerte à eux quand, du haut de l'arbre où il était monté faire le guet, Sunday avait aperçu le clair de lune, et pour quatrième fois, les trois bicyclettes au loin. (CA, p.76)

Les deux amants sont poursuivis pour déshonneur car « une fillette est libre de faire mille choses, sauf de jeter sa famille dans le déshonneur » (CA, p.84), Sunday s'est transformé en « un corps évanoui, mais qui gardait la conscience claire de la mort imminente. » (CA, p.85). C'est à la fois par l'acte de bravoure du chien de la ferme et de l'hôtesse que les trois hommes en bicyclette se sont éloignés : « Leur piétinement ne fut plus...Le canon les suivit en silence, et pendant qu'ils s'éloignaient lâcha enfin sa voix de canon dans les nuages. » (CA, p.88). Le récit de reniement du père et de la fuite montre qu'Io-Anna a frôlé la mort, ce qui la traumatise. Dire l'indicible est lié au savoir, et comme ce qui est relaté est un savoir, le rôle de Grace est aussi celui d'une figure de savoir, et « ce savoir, elle l'a transmis, sous l'ombre des acacias, à ses enfants et petits-enfants, Joyce, Io-Anna, Liberty, Free, Constellation, Sunny... Certains ont connu l'errance, la guerre. D'autres ne savent pas tout de leurs origines, et vont se les entendre raconter par Grace⁵²⁷ ». Joyce est dépositaire des récits de sa lignée :

⁵²⁵ Hubert Artus, « Place aux vivantes, *Cantique de l'acacia* de Kossi Efoui », in *Monde diplomatique*, [Place aux vivantes, par Hubert Artus \(Le Monde diplomatique, février 2018\) \(monde-diplomatique.fr\)](#), consulté le 17 avril 2020.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

Le personnage de Joyce, bénéficiaire intradiégétique de l'enseignement de Grace, représenterait ce lecteur appelé à accepter l'offre du possible et à continuer le chemin avec les outils de sa contemporanéité, notamment la photographie qui est pour elle un objet de dissidence. Armée de l'enseignement de sa grand-mère Grace et des expériences de sa mère Io-Anna, Joyce constitue, en effet, une figure qui réinvente la lutte du sujet féminin. Avec elle, la subversion par le corps glisse progressivement vers l'acte de soi par usage professionnel d'un appareil photographique⁵²⁸.

Avoir l'autorité sur le récit et le dire confère l'autorité sur l'Histoire. Le fait que le récit des tribulations d'Io-Anna et de sa cousine est fait par Grace n'est pas anodin. De façon symbolique, Grace porte un coup au pouvoir patriarcal qui a mis en place cette histoire douloureuse avec laquelle la vie de Joyce est tissée et façonnée. Ainsi en est-il de sa vie de rescapée des émeutes de la faim : « L'an 2001 du calendrier de cette histoire fut l'année internationale des émeutes de la faim. Le Togo à son tour venait de s'embraser. » (CA, p.31). C'est de cette tragédie que sort vivant un enfant :

« [...] Tôt hier matin, un garçonnet de sept à neuf ans a été repêché dans le fleuve aux environs de la base nautique en état d'hypothermie...Héliporté vers le CHU, son état était stable hier... » Tous les journaux avaient d'abord parlé d'un « garçonnet de sept à neuf ans », puis au bout du quatrième jour, révélation, c'était une fillette de sept à neuf ans. Certains parents, on les savait, habillement les filles en garçon sur les routes de la fuite, illusoire protection contre la convoitise charnelle des passeurs. (CA, p.35)

Ayant fui l'hôpital, elle se retrouve dans une bande de garçons. Ce sont des montreurs de singe (CA, p.97). D'eux, « elle apprendra qu'ici on se présentait avec des noms de guerre, des surnoms (Jaguar Twelve, le petit au visage fermé, Tiger Ten, son acolyte presque jumeau) (CA, p.98). Désormais, elle fait partie des « enfants du trottoir » ou « enfants de marché ». La fillette est adoptée par des mères précoces : « Elles avaient adopté la fillette que les trois garçons et le singe avaient ramenée et lui avaient donné le nom de Piranha. Un surnom qui n'accompagnait aucun chiffre puisqu'elle était au niveau zéro d'une route qui ne se comptait pas en kilomètres mais en années. » (CA, p.102). Aussi le nom de « Joyce » est-il une incarnation car Io-Anna, durant ses fausses couches, a tatoué sur son bras « Joyce », le nom que portait sa cousine : « Le

⁵²⁸ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain*, op.cit., p.218.

père de la cousine, criant : Cache ça, on voit tes formes. La mère de Joyce, criant : Cache ça, on voit tes formes. « Plutôt mourir », murmurait la cousine [...] » (CA, p.58). Ce nom est problématique pour plusieurs raisons. De prime abord, il est banni de la lignée d'Io-Anna. Secundo, en tatouant ce nom, Io-Anna en fait un sujet de révolte contre à la fois le système patriarcal et le fait même du bannissement. C'est dire son audace à payer pour sa liberté de choix. Tertio, étant donné que le nom est une identité, porteur d'une vision, le nom « Joyce » n'a pu faire éclore son aura dans la vie du personnage. Puisqu'elle a connu une fin tragique. La joie se transforme en souffrance. Ce nom est un sujet d'oxymore :

Au nom des croyances en vigueur, on ne prononcera plus le nom de la cousine. On ne prononce pas le nom des promesses qui se foutent le feu, qui se jettent dans un puits, qui absorbent de la mort-aux-rats, qui avalent du verre pilé, qui se pendent. Parmi ces noms tenus pour morts flotte désormais, imprononçable, le nom de sa cousine. (CA, p.62)

La prophétie est un prélude à l'incarnation du nom de Joyce car « Grace répétait à Io-Anna la vision qu'elle avait eue ce jour où, rentrant de l'enterrement, elle avait coupé net le chant de consolation pour prophétiser le retour triomphal de l'enfant, un grand enfant, fille ou garçon, elle ne savait pas. » (CA, p.48). En devineresse, Grace a promis à Io-Anna un enfant malgré ses fausses couches jusqu'à ce que la traque des enfants du trottoir, en les faisant fuir, occasionne la rencontre de la fillette et d'Io-Anna « Le boubou de la dame recouvrait de ses largesses l'enfant sous le tabouret, sous la tente dont il semblait que le mince tissu, cette innocente et vaporeuse présence, avait la puissance d'une cape d'invisibilité. » (CA, p.113). Io-Anna sort donc l'enfant des griffes des assaillants, « ...l'ange devait montrer aux assaillants non pas le visage de séraphin mais une gueule de dragon. » Comme la réalisation d'une prophétie, le vrai nom de la fillette « Metreya » se mue en « Joyce » : « Dès qu'elle avait aperçu l'enfant cachée dans le manguiier, Io-Anna avait su que c'était pour elle qu'elle avait préparé un nom tatoué, le nom du désir-Joyce. » (CA, p.114)

De l'incarnation dans « le nom du désir-Joyce », ce personnage est préparé, grâce à l'initiation de sa grand-mère, des discussions avec son grand-père sur la photographie et de ses

études en journalisme ainsi que son reportage sur des théâtres de guerre du Sahel, pour arpenter les chemins sinueux de son pays d'origine sur les traces des massacres. La démarche entreprise par Joyce répond à la métaphore de l'écriture romanesque de Kossi Efoui, « événement et son double » : « Un événement errant depuis vingt ans avait réussi à emprunter les interstices d'un autre récit, avait parasité les circuits d'un fait divers pour se rendre manifeste, envahissant la rumeur d'étranges récits. » (CA, p.228). Convenons avec Paul Ricœur ce qui peut être désigné comme un « événement » :

D'une façon générale, toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut événement. Cette conjonction intrigue-événement est susceptible de transpositions remarquables au plan historiographique ; et cela bien au-delà de l'histoire dite événementielle qui ne retient qu'une des potentialités de l'événement narratif, à savoir sa brièveté jointe à sa soudaineté. Il y a, si l'on peut dire, des événements de longue durée, à la mesure de l'amplitude, de la portée, de l'histoire racontée : la Renaissance, la Réforme, la Révolution française sont de tels événements par rapport à une intrigue multiséculaire⁵²⁹.

Ce que le texte de Kossi Efoui montre est que l'événement a lieu au Togo de ces années-là (2001) avec une répression sanglante des manifestations contre la faim. C'est dire que les « émeutes de la faim » représentent une rupture dans l'ordre des choses, et leur impact tant humain qu'historique est désastreux. Les massacres seraient passés sous silence sans leurs conséquences sur la vie de Joyce partie « pour quelques jours en reportage » (CA, p.211) sur cette période sombre. Ce qui a abouti à « la ruée vers les ossements » au moment où le Togo fait sa mue en « République africaine de Kemet » : « En l'an 2021 du calendrier de cette histoire, le Togo pataugeait dans une molle stabilité, sans nouvelles particulières sinon, de temps en temps, quelques échos d'une florissante coopération avec la Corée du Nord. » (CA, p.211). De l'événement à la maturation de son récit l'auteur montre une crise politique et/ou historique portée par la littérature et un récit au caractère psychotique :

Il est question d'une vieille femme alitée, qui ne reconnaissait plus personne, qui s'imaginait avoir vingt-cinq ans, qui confondait tout : l'infirmière avec la

⁵²⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.313.

petite-nièce, qui prenait sa propre fille pour une voleuse entrée par effraction dans la maison. Mais depuis que cette histoire avait commencé à remonter, elle trouvait la force de se dresser quand son frère entrait dans la pièce et de tonner : « C'est toi qui as tué mon mari. Tu étais membre du Groupe Choc, toi, toi. C'est toi qui l'as tué. » Indéfiniment, mécaniquement, systématiquement, à chaque fois que son frère entrait dans la pièce où elle dépérissait. Son frère ayant cessé toute visite, elle trouve la force de se lever un matin et d'aller frapper à sa porte.

Folle, folle, lançait-il à sa sœur qui lui parlait avec grand calme :

Montre-moi comment tu l'as laissé.

Folle, folle.

Je veux savoir comment tu l'as laissé. Comme ça ?

Folle, folle. (CA, p.228)

Ce dialogue entre une victime et un bourreau rejoint les cérémonies des aveux relatée dans *Solo d'un revenant*. Etant donné que *Cantique de l'acacia* procède à sa propre herméneutique, les récits traumatiques sont pensés/pansés par la narration, car « on parlait de morts recouverts pendant vingt ans d'un silence plus lourd que la terre où le hasard les avait dispersés. Des morts jusque-là inexistantes, car aucune chanson, ni dans une allégorie, une statue, un musée, ni dans les récits de famille. » (CA, p.229). Au-delà de la problématique du récit sur des faits malheureux et historiques, « l'événement et son double » comme concept romanesque est en partie lié à « l'illusion référentielle ». Ainsi, « Barthes (1984b :171) compare le récit historique dit « objectif », où « l'histoire semble se raconter toute seule », au discours « psychotique », parce que dans les deux cas « personne n'est là pour assumer l'énoncé⁵³⁰ ». Si le récit sur les fosses communes et d'autres événements déshumanisants n'est pas assumé, c'est parce qu'il relève d'une ombre honteuse qui recouvre à la fois le bourreau et la victime.

Mais si l'historien intervient dans son récit, c'est alors « le » sujet vide de l'énonciation qui se remplit peu à peu des prédicats variés destinés à constituer l'illusion d'une « personne ». L'énonciation du récit historique oscille entre la folie et la fiction [...] En définitive, ce que l'histoire et la fiction ont en commun, c'est ce que Barthes appelle l'« illusion référentielle » (1984b :176). On voit qu'il a étendu à l'histoire les réflexions qu'il a faites à partir d'une petite partie de la littérature fictionnelle (le roman réaliste). Sans doute est-ce la raison pour laquelle « Le discours de l'Histoire » n'est pas exempt de contradictions⁵³¹.

⁵³⁰ Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, op.cit., p.63.

⁵³¹ *Ibid.*, p.63.

Le statut de Joyce en tant que reporter qui enquête sur des massacres survenus dans son enfance permet de prendre du recul pour parler de ce qui s'est réellement passé. On sait qu'une « histoire brute », autrement dit, « ce matin réel d'Auschwitz⁵³² » est loin d'être l'œuvre romanesque de Kertész, de même que « l'événement » est différent du récit d'Efoui. On voit que les contingences socio-historiques et événementielles ne sont qu'« un miroir fragmenté du Nous⁵³³ » dans *Cantique de l'acacia*.

Somme toute, dans *Cantique de l'acacia*, la narration est assurée par un narrateur hétérodiégétique et des personnages-narrateurs homodiégétiques⁵³⁴ que sont Grace et Silvano. Ils sont des personnages-narrateurs intra-diégétiques ayant à cœur de faire des récits tant historiques que personnels de Joyce. Ce faisant, Joyce en tant que bénéficiaire, donc, personnage-narrataire⁵³⁵ intra-diégétique, retrouve des faisceaux lumineux et sombres de ses héritages-récits. Ce système de narration ne fait pas pour autant disparaître le narrateur extradiégétique « elle » ou « il⁵³⁶ » qui semble distribuer la parole aux personnages-narrateurs. En ce qui concerne la relation entre Grace et Joyce, il s'agit de la transmission des récits traumatiques. Faire une telle transmission requiert une tactique narrative et de la poéticité, ce que Grace assure grâce à son art de devineresse et de conteuse afin d'éviter à sa petite fille de tomber dans une disjonction psychotique comme Io-Anna. Le récit montre que « ni lire, ni écrire, ni parler, ce n'est pas le mutisme, c'est peut-être le murmure inouï : grondement et silence⁵³⁷ ».

⁵³² Imre Kertész, *Le refus*, op.cit., p.69.

⁵³³ Lire le texte de Sami Tchak, « Le Moi au miroir fragmenté du Nous », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op.cit., p.203-205.

⁵³⁴ « On distingue donc ici deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (...), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (...). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. », Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.252.

⁵³⁵ « Le narrateur extradiégétique, au contraire, ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier », Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.266.

⁵³⁶ Selon Roland Barthes, le « il » est une convention type du roman ; à l'égal du temps narratif, « il » signale et accomplit le fait romanesque ; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, op.cit., p.29.

⁵³⁷ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.154-155.

3.5 Récit des crimes dans *Au commencement était le glaive*

Dans *Au commencement était le glaive*, on a affaire à un narrateur extradiégétique dont la démarche est de faire non seulement un reportage sur une guerre fratricide mais aussi porter une touche explicative sur le chaos destructeur. De ce fait, il apporte des éclairages sur des raisons d'une inévitable confrontation car « L'histoire de Soumérina était le récit d'un royaume de sang » (CEG, p.11). Dès l'incipit, la géographie du royaume et l'emplacement de la capitale, Hatawari, sont présentés. Mais une des questions du narrateur interroge tout lecteur : « Mais qui dirait la tragique histoire de Soumérina ? » (CEG, p.11). Il est évident que le narrateur aborde la narration en interrogeant la capacité du « narrateur » à faire le récit sanglant. D'emblée, questionner la capacité et/ou le profil du narrateur permet au narrateur extradiégétique de montrer la difficulté à narrer une histoire tragique sédimentée par des âges. Ce procédé adopté par le narrateur n'est pas loin de la problématique d'indicible ou de la « paralysie de la narration ». Mais le narrateur place le récit en dehors de lui, et arrive à pénétrer jusque dans la tête des personnages protagonistes. Le narrateur utilise, pour ce faire, un style romanesque classique afin d'acter son récit. Nous faisons l'hypothèse que l'interrogation du narrateur est un appel à une voix du conteur tragique pour assurer le récit. Comme s'il s'agissait d'un conte tragique sur un royaume, autrefois, florissant et riche qui s'embourbait dans un cycle infernal de violence.

Nous avons vu dans ce pays, et des querelles et des massacres aboyants aussi, et aussi des paix éphémères fleurir l'espace d'une lune, et puis des soulèvements hargneux, des soubresauts revenir, avant que des calmes étranges ne leur succèdent, montagnes de feu simplement endormies, mais que d'aucuns crient mortes, les naïfs ! (CEG, p.16)

De l'évidence d'un mal destructeur qui travaille les fondements de ce royaume, et qui s'y déploie énergiquement dont la prise en charge par le narrateur est questionnée, une autre interrogation concerne l'évocation des « temps immémoriaux » (CEG, p.11). L'histoire tragique que fait le narrateur d'*Au commencement était le glaive* est en partie liée aux blessures

historiques qui nourrissent de la haine tribale. Il se forme chez le narrateur une conscience du fait tragique qui révèle ainsi « la paralysie symbolique de la fonction narrative qui indique un rapport au sens altéré par le poids de la conscience⁵³⁸ ». La conséquence de ce fait aboutit sur la recherche de fournir, de façon permanente, des informations-archives sur des séquences malheureuses de l'histoire tragique. Etant donné que le narrateur est extradiégétique, il distribue la parole aux personnages pouvant projeter leur conscience-événement comme des archives mémorielles. C'est une sorte d'archéologie de l'histoire sanglante que porte le vieux Mankan : « Mais qui croyait encore en ce héros fatigué de la science des ancêtres, talentueux sans doute, mais combien dépassé, puisque personne, jamais, n'avait vu les volcans au sommeil séculaire manifester le moindre signe de vie ! » (*CEG*, p.10). Au-delà des prophéties de malheur qu'il dit, il pense qu'on peut dépasser la confrontation fratricide. Puisqu' « Il ne s'agit pas d'être maître du moment, du temps actuel, frêle et incertain ; il faut camper le futur, chevaucher sur les ailes déployées de l'avenir du peuple – pré-exister à demain. » (*CEG*, p.47). Ces propos du personnage Mankan brident et court-circuitent des discours belliqueux : « Il faut détruire ces gens ! » (*CEG*, p.264) d'Alaosso, acquis à la vision revancharde de Chafou, chef de guerre des Bamounas, tout comme celui du prince Hamouri Makalao. Les voix qui seront celles de la conscience malheureuse de cette histoire tragique sont celles de la reine-mère, de Fantamadia Funlayo et de Ranassom – prince assassiné lors d'une mission de pacification dans la ville de Somba –. Ce désir hystérique du massacre n'a pu être estompé ni par le roi, Saloum Cheikh Saleh, ni par des médiateurs mais plutôt par les crachats incandescents de la montagne-fumante qui a décimé les deux armées ennemies : « Huit jours durant le Moromoro cracha sa colère. Il ne s'apaisa que lentement, comme par gradations, poussant des coups de gueule, suivis de périodes d'assouplissement. » (*CEG*, p.227).

L'impression prévalait d'une intervention magique, divine, destinée à renvoyer dos à dos ces frères ennemis. Le message paraissait clair : « Ni

⁵³⁸ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.272.

vainqueurs, ni vaincus ; allez-vous entendre et ne revenez plus jamais dans la plaine des séquoias pour faire la guerre. » (CEG, p.228)

Peu importe l'origine du message qui invite au dialogue, les deux chefs de guerre ont fini par s'affronter dans un duel sanglant. Ce qui leur permet d'éprouver ce qui est devenu la certitude de leur conscience belliciste dont l'écho irradie de part en part ce récit : « Je ne crois qu'au glaive, au glaive lumineux car au commencement était le glaive » (CEG, p.261). L'autre versant de l'interrogation du narrateur est le manque de confiance entre l'auteur-narrateur et le lecteur virtuel. Dans cet univers romanesque, la voix qui fait preuve de lucidité est celle de Mankan. Malgré les évidences, le narrateur interroge le narrataire – le lecteur virtuel :

Etaient-ce les ridicules prophéties du sorcier Mankan – au diable le vieil imbécile ! – qui le tourmentaient si fort ? Ce sombre radoteur ne cessait de parler de la montagne-fumante-qui-se réveille-la-nuit, et d'y voir une sanglante prémonition. Mais fallait-il croire aux prophètes ? Aux faux ? (CEG, p.14)

Le fait que le narrateur questionne ce que représente ce personnage, et ce qu'il prédit, permet de mettre le récit sur un axe herméneutique. Comme si le narrateur invitait tout lecteur à suivre les prophéties de Mankan, de l'incipit jusqu'à la clause, afin de vérifier la réalisation de ce qu'il avait prédit. Ce qui ressort de cet état de chose, c'est de prendre en compte le choix dichotomique entre le dialogue et la confrontation. Et la dernière prise de parole de Mankan, parlant de la fin tragique de l'un des chefs de guerre, renforce l'hypothèse de départ : « Il ne voulait pas de la paix, il voulait la guerre. Il a eu sa guerre à lui, sa guerre à lui tout seul, sa guerre privée. » (CEG, p.276). Ce personnage-prophète intradiégétique maîtrise l'histoire et ses soubresauts cycliques. Il combine de ce fait le passé, le présent et le futur. On se rend compte que le narrateur met à contribution les personnages du récit pour démontrer une thèse déjà défendue dans *Et Demain l'Afrique* : la construction d'une grande nation africaine se fera dans la paix – discussions, alliances – ou dans la violence – guerres, conquêtes –. Ce n'est donc pas anodin si les deux visions antithétiques se retrouvent vers la fin du récit : « au commencement était le glaive » / « au commencement était le verbe » (CEG, p.261).

De la figure du « détective-narrateur » dans *Lisahohe, La Légende de l'assassin* et *Solo d'un revenant*, au « narrateur en déclin » dans *Cantique de l'acacia* et *Port-Mélo*, en passant par le récit de « désertion » dans *L'ombre des choses à venir* et *Les Pieds sales*, le narrateur d'*Au commencement était le glaive* est singulier. Conduire le récit d'*Au commencement était le glaive*, c'est prendre conscience de l'enlèvement narratif lié à l'éros sanglant qui travaille cette écriture. Des raisons de cet enlèvement narratif pourraient être similaires à celles soulevées par Kertész dans *Le Refus*⁵³⁹. Alors que le narrateur extradiégétique semble vérifier la thèse posée dès l'incipit du roman, la stratégie choisie est celle de faire confronter deux logiques. La première logique, inscrite dans le titre, est belliciste dont les principaux ténors sont Makalao et Chafou. Par ailleurs, cette approche du conflit rentre dans le réalisme⁵⁴⁰ politiste. La seconde logique est discursive et rhétorique⁵⁴¹ : la confrontation des idées entre Messiamé et Alaosso ainsi que la voix prophétique de Mankan. Cette façon de procéder permet à Edem Kodjo de faire « sortir de la grande nuit⁵⁴² » son écriture auréolée d'un cynisme affiché du titre 'au commencement était le glaive'. Certains aspects de la narration trouveront leur étude approfondie dans le chapitre suivant : « dire l'espace et le temps ».

⁵³⁹ « Les faits de ma vie, mon « expérience vécue » m'embarrassaient, limitaient et rendaient plus difficile mon travail – l'écriture de ce roman, dont ils étaient à l'origine une condition d'existence et qui s'en est nourri jusqu'au bout. Mon travail, l'écriture du roman, revenait à atrophier systématiquement mon expérience dans l'intérêt d'une formule artificielle – ou, si l'on préfère, artistique – que sur le papier, et exclusivement sur le papier, je pouvais juger comme conforme à mon expérience. Mais pour pouvoir écrire mon roman, je devais le considérer comme tout roman en général, c'est-à-dire comme un produit composé de signes abstraits, une œuvre d'art. », Imre Kertész, *Le Refus*, *op.cit.*, p.71-72.

⁵⁴⁰ Le réalisme-pragmatique est lié à l'idée basique de l'état de nature. Ce qui est un écho à la sentence *Homo homini lupus* de Plaute, reprise par Hobbes dans le *Léviathan* : « L'homme est un loup pour l'homme ». Ce que sous-tend cette doctrine est l'usage du feu et du fer pour atteindre la stabilité, et vaincre un ennemi. Machiavel le dit si bien : « Un prince doit donc n'avoir d'autre objet ni d'autre pensée, ni prendre autre chose pour son art, hormis la guerre et les ordres et la discipline de celle-ci, parce que celle-ci est le seul art qu'on attende de qui commande et il est d'une telle vertu qu'il maintient non seulement ceux qui sont nés princes, mais, maintes fois, il fait s'élever les hommes de fortune privée à ce rang. [...] Il ne doit par conséquent jamais éloigner la pensée de cet exercice de la guerre et dans la paix, il doit s'y exercer plus que dans la guerre, ce qu'il peut faire de deux manières – l'un par les œuvres, l'autre par l'esprit. », Machiavel, *Le Prince*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p.116-117.

⁵⁴¹ « Lorsque je veux, avec le secours de l'histoire, remonter à des époques reculées, je vois la sagesse, et plus encore l'éloquence, fonder des villes, éteindre les guerres, établir des alliances durables, et serrer les nœuds d'une sainte amitié. », Cicéron, *Rhétorique*.

⁵⁴² Nous nous référons au titre de l'essai d'Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013.

CHAPITRE 4 : DIRE L'ESPACE ET LE TEMPS

Dans ce chapitre consacré à l'étude du temps et de l'espace, nous ferons appel principalement à deux autorités réflexives : Mikhaïl Bakhtine et Paul Ricœur. De prime abord, Bakhtine s'inspire à la fois des perceptions philosophiques émises par Kant⁵⁴³ et de la théorie de relativité d'Einstein pour élaborer le concept de chronotope. L'insertion de ce concept dans l'étude du roman apporte à la science herméneutique des éclairages sur un lieu commun dialogique entre le temps et l'espace. Ce qui n'est pas tout à fait nouveau si nous prenons en considération l'étude de deux axes souvent étudiés en littérature : synchronique et diachronique.

Mais Bakhtine donne des précisions afin de montrer la fécondité de son approche :

Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle quelle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui importe pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). [...] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps⁵⁴⁴.

Un récit est fait d'unités constitutives, celles-ci ne peuvent guère échapper à une chronologie.

De ce fait, chaque œuvre fait office d'une « logique du récit » que l'on doit rétablir au bout de l'étude sur la temporalité. Cette temporalité vient confirmer la place centrale qu'occupe l'espace dans un récit en l'analysant sur l'axe chronotopique :

Un texte nous est donné. Il occupe une place précise dans l'espace, ce qui veut dire qu'il est localisé. Mais sa création, la connaissance que nous en avons, se

⁵⁴³ Voir note « Dans son *Esthétique Transcendantale* (l'une des parties essentielles de sa *Critique de la Raison pure* de Kant définit l'espace et le temps comme des formes indispensables à toute connaissance, en commençant par les perceptions et représentations élémentaires. Nous admettons le jugement kantien quant à la signification de ces formes pour le processus de la connaissance, mais, au contraire de Kant, nous les tenons non pas pour 'transcendantales', mais pour formes de la réalité la plus vraie. Nous nous efforcerons de découvrir leur rôle dans le processus d'une connaissance concrète (d'une vision) de L'art littéraire, dans les données du genre romanesque. », Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.238.

⁵⁴⁴*Ibid.*, p.237.

déroulent dans le temps. Le texte, en tant que tel, ne se présente pas comme mort : que l'on parte de n'importe quel texte pour passer parfois par une longue suite de chaînons intermédiaires, on parviendra, en fin de compte, à la voix humaine, on se cognera, si l'on peut dire, à l'homme⁵⁴⁵.

C'est comprendre que le temps est intimement lié à la narration, et ne peut prendre corps en dehors du temps. De la constitution de la matrice textuelle par les marques temporelles (temps de récit) et des références temporelles (temps de l'histoire), tout se déroule dans le temps. Cette conception est partagée par Paul Ricœur. Pour lui, le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé et clarifié par l'acte de raconter sous toutes formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, se déroule temporellement et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté.⁵⁴⁶ Ainsi,

La question de la mesure est reprise au point où on l'avait laissée à 16, 21 : « J'ai donc dit un peu plus haut que nous mesurons les temps quand ils passent (*praetereuntia*) » (21, 27). Or, cette assertion reprise avec force (« Je le sais, parce que nous mesurons et nous ne pouvons pas mesurer ce qui n'est pas » (*ibid.*)) se transforme immédiatement en *aporie*. Ce qui se passe, en effet, c'est le présent. Or, nous l'avons admis, le présent n'a pas d'extension. L'argument, qui une fois encore nous rejette vers les Sceptiques, mérite d'être analysé en détail. D'abord il néglige la différence entre passer et être présent au sens où le présent est l'instant indivisible (ou, comme on dira plus loin, le « point »). ... Or, si on suit la pente de cette expression figurée, il faut dire que passer, c'est aller du (*ex*) futur, par (*per*) le présent, dans (*in*) le passé. Ce transit confirme ainsi que la mesure du temps se fait « dans un certain espace » (*in aliquo spatio*) et que tous les rapports entre intervalles de temps concernent des « espaces de temps » (*spatia temporum*) (*ibid.*). L'impasse paraît totale : le temps n'a d'espace – or, « ce qui n'a pas d'espace, nous ne mesurons pas » (*ibid.*)⁵⁴⁷.

Déjà, Paul Ricœur considère que « L'impasse paraît totale » car « le temps n'a d'espace – or, « ce qui n'a pas d'espace, nous ne mesurons pas⁵⁴⁸ ». Mais il constate que le temps est mesurable parce qu'il se dépose dans la nature, dans la ruine des choses. C'est dans cette logique qu'un récit est fait d'unités constitutives, celles-ci ne peuvent guère échapper à une chronologie. De ce fait, chaque œuvre fait office d'une « logique du récit » que l'on doit rétablir au bout de

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.393.

⁵⁴⁶ Paul Ricœur, *Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986, p.12.

⁵⁴⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit, op.cit.*, p.30.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.30.

l'étude sur la temporalité. Entre les travaux de Gérard Genette et de Mikhaïl Bakhtine, c'est Ricoeur qui semble trouver la voie médiane. En ce sens, il précise une herméneutique qui permet d'aborder les récits par-delà le « chronotope » bakhtinien. Aussi, propose-t-il un archétype du temps qui sied au temps troublé ou apocalyptique qui semble travailler fortement les récits du corpus. Nous verrons, dans ce chapitre, le temps et sa rupture dans le récit et l'actualisation du monde brutal pour faire les intrigues historiques faites de violence.

4.1 Le temps et la rupture de la temporalité

Dans une dictature on est tenu d'être dans un même temps. C'est donc un acte politique de ne pas s'inscrire dans ce temps. Il y a certes chez des auteurs du corpus un désir obsédant d'échapper à la temporalité régie par des logiques des dictatures. Mais, grosso modo, chaque auteur procède à sa manière. Pour la clarté et la précision de notre propos, nous essaierons de revenir sur deux modalités de configurer le temps chez ces auteurs. Ainsi, la désarticulation de la temporalité transperce de part en part les romans de Kossi Efoui, d'Edem Awumey et d'Edem Kodjo ; elle est aussi perceptible dans *Cola cola Jazz* de Kangni Alem mais moins structurante dans *La Légende de l'assassin*. Cependant, Théo Ananissoh creuse avec son écriture dans la normalité temporelle pour imposer son propos. L'évidence éclairante de notre hypothèse d'étude, c'est que chaque auteur trouve son chemin dans un terreau pétri de crimes et de la violence pour dire la disjonction singulière de son œuvre avec certaines pesanteurs réglées tant poétiques que politiques. Les récits criminels qu'ils véhiculent les plongent dans la pensée du désastre alors que Maurice Blanchot avertit le désastre est « contretemps⁵⁴⁹ ». Rupture, interruption, dislocation, disjonction et discontinuité fécondent leurs poétiques puisque « le temps a radicalement changé de sens⁵⁵⁰. » Ce qui intervient dans ces poétiques est lié au fait que le temps vécu par la victime dans la projection et l'emportement de violence sur elle n'est

⁵⁴⁹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.27.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.29.

pas le même que celui du bourreau. Là où le sujet passif trouve « l'interruption de l'histoire », celui qui donne la mort ne le sent pas. *Solo d'un revenant* s'inscrit dans ce qu'on peut appeler un « récit postcolonial ultra-contemporain⁵⁵¹ ». Ce que présente le narrateur n'est que le trauma terrifiant, et qui le terrorise. Il est soumis à un régime dystopique :

Comme une ruine soudaine, la saison des fuites qui allait advenir, la ligne de démarcation, la partition de Gloria Grande, cette guerre, le pays tout entier se recrachant par petits paquets de lambeaux, cette guerre qui passera à la télévision sous le nom de clash interrégional, pareil au nom qu'on aurait donné à ces olympiades folkloriques où les champions de village s'affrontent dans des tournois de lancer d'oignons ou de course de barils. Cette guerre où l'on verra des régionaux traquer d'autres régionaux jusqu'aux gogues des sous-quartiers. Ce qui adviendra de façon précipitée, le souffle d'une fumée depuis la source d'un caché. Événements sans présage, à part peut-être la peur diffuse dans les mots qu'on entendait, l'oreille collée à la radio. Les mots qu'on voyait se figer au soleil sur des murs mitoyens, tracés à la main invisible, des mots désormais inamovibles dans le commerce quotidien de parole, les mots de la peur en expansion, les mots d'ordre qui appelaient ceux qui étaient, « à part entière, enfants du pays réel » à se préparer pour « l'œuvre de punition » à l'encontre de ceux qui étaient « entièrement à part », à qui on promettait une affliction durable. (*SR*, p.79-80)

Au-delà de la ruine et des ravages inscrits intemporellement dans ce pays post-conflit, c'est un temps désarticulé et disjoint car on ne peut plus organiser les événements qui arrivent dans une intelligibilité. Ce n'est pas tant la perte de repères rationnels qui perturbe les personnages que l'effroi qui les soumet à des troubles profonds.

Le temps du génocide brise à la fois la temporalité individuelle et la temporalité collective. Le temps perd sa dimension partageable et partagée pour devenir un facteur d'exclusion dans la mesure où la victime est hors du temps qui se déroule, et dont nous avons besoin pour exister⁵⁵².

La disjonction temporelle plonge les personnages dans un moment inquiétant et angoissant. Cette situation est aussi oppressante qu'une menace armée ou encore une catastrophe naturelle. C'est la raison pour laquelle la relative paix ne convainc pas Maï, un ex-enfant-soldat dit : « Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre » (*SR*, p.47). On voit comment ce

⁵⁵¹ Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational*, op.cit., p.93.

⁵⁵² *Ibid.*, p.200.

personnage est important dans la recherche d'Asafo Johnson si on prend en compte ce que dit le revenant quand il a pointé le pistolet :

Je me souviens d'avoir dit ça, mais je crois que c'est la voix de Maïs. Dans mon for intérieur une voix ressemble à la voix de Maïs, dans un volume assourdissant : « La fourche du pouce et l'index centrée dans l'axe du canon. On appelle "âme" l'intérieur d'un canon. Pression sur la queue de détente qui décroche la gâchette. Impact. Trou du projectile dans la cible [...] ». (SR, p.201).

Contrairement à Kossi Efoui qui fait voir son récit « à travers un éclatement de la spatio-temporalité qui donne à lire le chaos des violences coloniales et postcoloniales⁵⁵³ », Edem Kodjo, dans *Au commencement était le glaive*, place son récit dans un temps indéfini, une sorte de *in illo tempore*, c'est-à-dire aux « temps immémoriaux » (CEG, p.11). Mais certains éléments contredisent la ruse du narrateur à placer le récit dans une Afrique des temps immémoriaux, alors qu'on est bien dans des récits postcoloniaux et post-génocide : « Comme le dira un personnage de Kertész, nous vivons « à l'ère de la catastrophe », dans une crise de la conscience historique marquée par le « péché historique⁵⁵⁴ ». Ainsi, « génocider » les Hamouris (CEG, p.123), tout comme « la radiotélévision des mille boas » (CEG, p.123), « opinion internationale » (CEG, p.123), « IFM, cette institution qui casse les pieds à tout le monde et dont le siège est à Montréal⁵⁵⁵ » (CEG, p.132), « Conseil des pays amis, CPA » ; « Union panafricaine accélérée, UPA » (CEG, p.158), ce champ lexical montre que

la postcolonie est une pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la démesure, de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités⁵⁵⁶.

De plus, ce langage ultra-contemporain est articulé comme une trame carnavalesque et un simulacre. Il ressort de l'étude du chronotope de Bakhtine qu'elle ne débouche pas seulement

⁵⁵³ Caroline Giguère, « En coulisse des lieux de mémoire dans *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui » in *Une Géocritique de l'Afrique : Mutations et stabilité de la spatialité et de la temporalité dans le locus africain*, Actes du Colloque, Abidjan, Septembre 2008, p.27, <https://www.academia.edu/34328214>, 28/04/2020.

⁵⁵⁴ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.85.

⁵⁵⁵ FMI en anglais IMF – International Monetary Fund (IMF)

⁵⁵⁶ Achille Mbembe, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, p.140.

sur la conscience historique mais peut véhiculer une poétique carnavalesque. Avec le roman d'Edem Kodjo, la symbolique du chronotope postcolonial et postmoderne travaille profondément ce récit dans une multispatio-temporalité comme les ruines⁵⁵⁷, les stigmates et le délabrement moral structurent *Solo d'un revenant*. Le topos, porté par *Au commencement était le glaive*, est fécond en phraséologie du règlement de conflit et d'un ensemble discursif souvent utilisé dans des médiations sur des conflits. Ces signes archétypaux de la langue du bois rentrent dans les grands simulacres du monde globalisé :

Voir débarquer, une fois, le grand général sahélien, le fameux TTA ne les emplissait pas de joie. Après artillerie lourde, les incendies au napalm, les raids meurtriers de maigre aviation, les tirs des missiles, après les actions d'éclat des kamikazes, les conjurations maléfiques du Grand-Sorcier-Senoufo-là (*CEG*, p.184)

Ce que dit, en réalité, le travestissement temporel dans les récits, c'est un montage grossier des réalités socio-politiques. Ce travestissement est avant tout politique, ce qui justifie le fait que les récits mettent à nu des temporalités décalées – en deçà des réalités. Les mots « paix », « liberté », « indépendance », « colombe », « développement » apparaissent comme des mystifications et des manipulations des esprits.

Le récit de *Solo d'un revenant* plonge ses racines dans des terres de la belligérance. La rupture entre le temps d'avant et le temps d'après n'est marqué que par un langage expérimental qui essaie de travestir les mots et faire admettre leur usage en vue de mettre en place une entreprise de douleur ; un système de contrôle des corps et des esprits. On voit que les actes de cruauté peuvent recourir à un langage de dissimulation. C'est ce pourrissement qui va déboucher sur une situation chaotique :

Comme une ruine soudaine, la saison des fuites qui allait advenir, la ligne de démarcation, la partition de Gloria Grande, cette guerre, le pays tout entier se recrachant par petits paquets de lambeaux, cette guerre qui passera à la télévision sous le nom de clash interrégional, pareil au nom qu'on aurait donné

⁵⁵⁷ « L'écriture de Kossi Efoui n'est ni pré-apocalyptique, ni post-apocalyptique, elle fait de l'apocalypse cette expérience au présent qui ne saurait être vécue que par des (sur)vivants en quête d'une issue. Les (sur)vivants sont hantés par ceux que la menace a déjà emportés, ces « disparus » qui ne sont accueillis par aucun cimetière », Xavier Garnier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », <https://resf.revues.org/798>, consulté le 20 août 2017.

à ces olympiades folkloriques où des champions de village s'affrontent dans des tournois de lancer d'oignons ou de course de barils. Cette guerre où l'on verra des régionaux traquer d'autres régionaux jusqu'aux gogues des sous-quartiers. Ce qui adviendra de façon précipitée, le souffle d'une fumée depuis la source d'un feu caché.

Événements sans présage, à part peut-être la peur diffuse dans les mots qu'on entendait, l'oreille collée à la radio. Les mots qu'on voyait se figer au soleil sur les murs mitoyens, tracés à la main invisible, des mots désormais inamovibles dans le commerce quotidien de la parole, les mots de la peur en expansion, les mots d'ordre qui appelaient ceux qui étaient, « à part entière, enfants du pays réel » à se préparer pour « l'œuvre de punition » à l'encontre de ceux qui étaient « entièrement à part », à qui on promettait une affliction durable. (SR, p.79-80)

Aussi, la rupture s'opère brutalement, ce qui réduit l'existence à un champ de ruines et une âpre lutte contre la douleur. Tout devient urgence. C'est là que le récit montre non seulement les difficultés d'avoir accès au soin médical mais aussi celui de vivre dans la dignité.

Le pousse-douleur à chaque cahot contre les cailloux, à chaque bousculade du vent, menaçant de décoller avec ses roues entortillées, semblable peut-être alors à ce véhicule improbable dont Ezéchiel, le prophète biblique, eut la vision : un chariot couvert de rouages bondissant dans les airs et dans lequel – Malheur ! Malheur ! –, il dit qu'il vit le Dieu halluciné d'Israël s'éloigner de Jérusalem, laissant sur son passage des présages de fléaux et de plaies en nombre ATTENTION LA DOULEUR PASSE ATTENTION LA DOULEUR. (SR, p.20)

Il ne s'agit pas d'une caricature d'un système de santé dénué des moyens basiques de prise en charge mais la démonstration que les ruines sont autant mentales que physiques. De ce fait, la situation post-conflit est celle de la douleur et de la désolation, hantée par les événements devenus des spectres.

4.2 Actualisation du monde brutal : *L'ombre des choses à venir* ou le temps spectral.

Ce qu'on peut désigner par la spectralité du temps dans ce roman est le vécu du narrateur-personnage dans le récit. Au départ, le narrateur est comme un pèlerin sur les traces de son père ; les lieux sont les mêmes mais les noms ont changé. Ainsi, la ville de l'Historial

est un ancien emplacement de la Plantation (*LCV*, p.135). De ce temps spectral, jaillissent des souvenirs, des mémoires fossiles et des blessures. Le paradoxe des mutations intervenues dans cette société post-conflit en fait aux yeux du narrateur une sorte de musée-mémoire des crimes (*LCV*, p.140). Le narrateur est hanté par la menace d'être arrêté pour « Désertion en temps de paix » (*LCV*, p.148). C'est dire que l'Annexion, La Plantation et la Libération n'impliquent pas une césure significative dans la gestion des affaires de la cité. Cette chronologie incertaine inscrite dans des monuments et des célébrations plonge le personnage-narrateur dans un tourment intemporel des douleurs de ses parents, surtout son père, éloigné momentanément. On voit que « Kossi Efoui choisit, dans *L'ombre des choses à venir*, de se réfugier dans l'œil du cyclone, le bague devenu « Historial », « vide [...] complet », « point virtuel », « angle imaginaire ⁵⁵⁸ ». Cela montre que les villes nouvellement construites ne représentent ni une réalisation radieuse ni un bien-être social mais plutôt cet état de chose lui rappelle des charniers, des fosses communes et des crimes atroces sur lesquels sont bâties ces villes, à l'instar de la « Ville de l'Historial ». C'est à partir d'un savoir sur l'accumulation de la violence que les personnages appréhendent la société post-conflit. Cet état d'alerte permanent représente par ailleurs ce que Gabrielle Napoli appelle « poétique de l'inquiétude » :

Ce qu'il faut entendre par *poétique de l'inquiétude* est ce travail du texte enjoignant le lecteur, pris dans la spectralité de la fiction, de toujours douter. Ses difficultés d'interprétation qui le rendent nécessairement soupçonneux à l'égard du texte garantissent, en la fondant, sa responsabilité. C'est donc la manifestation de l'aspect spectral du retour de l'Histoire qui instaure une responsabilité du lecteur et de la fiction, parce que c'est elle qui maintient l'inquiétude du lecteur. En effet, la spectralité crée de la rupture et de la discontinuité, donne à la fiction ses airs fantomatiques et place en son centre la question de la lecture qu'il est possible d'en faire ou que l'on doit faire⁵⁵⁹.

Le retour de l'Histoire est permanent et angoissant tout comme les événements auxquels elle se réfère. A travers les œuvres du corpus, on saisit la capacité des personnages à démêler, même

⁵⁵⁸ Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational*, op.cit., p.99.

⁵⁵⁹ Gabrielle Napoli, *La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable*, op.cit., p.409.

dans l'angoisse de la saturation séquentielle de l'Histoire, les montages grossiers et les masques dont le but est de rendre la violence banale en vue de la soumission des corps par une peur savamment distillée.

De plus, le traitement temporel passe par des clichés dont l'expression est l'éternel retour des saisons, la ruine gravée dans les choses et dans les êtres. C'est pourquoi le narrateur perçoit cette nouvelle société et les largesses étatiques comme un désir de faire disparaître des traces des crimes sous les régimes successifs, esclavagiste, colonial et postcolonial.

Rien d'étonnant à ce que la perspective dominante de ces narrations soit rétrospective, avec une portée mémorielle tout à fait compréhensible du fait de leur valeur testimoniale. Ces discours s'inscrivent dans un contexte où le marché de la mémoire est florissant, à la suite des atrocités et, dans une plus grande perspective temporelle, face à tout ce qui s'est écrit et construit comme horizon d'attente depuis les camps de concentration⁵⁶⁰.

Le narrateur de Kossi Efoui peut légitimement parvenir à la conclusion de Kertész : « Mon histoire s'est détachée de moi : soudain, je perds l'équilibre comme si j'étais perdu, et qu'entre le passé et le futur je glissais hors du temps⁵⁶¹. » Alors que Kossi Efoui s'est évertué à mettre en narration les mémoires des crimes, Edem Awumey, dans une sorte de prolongement de l'action de *La Fabrique des cérémonies*, met l'accent sur les atrocités passées, présentes et futures. L'esprit du présentisme, qui remet au goût du jour une temporalité suspendue, est au cœur même de *Port-Mélo*. De ce fait, à l'image du vieux Mankan, dans *Au commencement était le glaive* d'Edem Kodjo, « Les cauris de la mère Cori disaient que cela sentait mauvais, ils annonçaient les violences et les meurtres à venir. » (*PM*, p.111-112) :

Les cauris de la mère avaient prédit l'apocalypse ; l'oracle, par la voix de Cori, annonce un autre siècle des corps après Auschwitz et le Biafra mais je n'ai pas les moyens d'y croire. Refaire à reculons le périple vers l'Afrique des oracles, m'asseoir sous l'arbre à palabres et écouter les paroles d'un patriarche à la barbe longue et blanche ; la barbe porteuse de sagesse. Port-Mélo a perdu le chemin de l'arbre, la sagesse est morte. (*PM*, p.120-121)

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.75.

⁵⁶¹ Imre Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Paris, Actes Sud, 1999, p.150.

Au cœur de *Port-Mélo* intervient un synopsis du chaos-monde : Auschwitz, Biafra, Rwanda, Kaboul. Ce ne sont pas tant des espaces qu'on évoque mais bien les séquences temporelles les plus meurtrières du XX^{ème} siècle. L'usage d'une voix hallucinatoire pour évoquer de telles spatio-temporalités rentre dans la banalité du mal qui, malheureusement, favorise sa réédition. Par ailleurs, cette temporalité-rhizome des violences interroge « le croque-mort » : « Je vis l'Afrique de la violence et des corps et prêtez-moi s'il vous plaît cette machine à remonter le temps ! Remonter le temps vers la barbe de l'aïeul et y croire alors que crèvent les mioches... » (*PM*, p.121) Si Efoui combine sa poétique sur une triple séquence temporelle – esclavage, colonie et postcolonie – notamment dans *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia*, *Port-Mélo* et *Les Pieds sales* sont plus portés par la violence de l'Afrique contemporaine, c'est-à-dire la période post discours de la Baule⁵⁶². Ce qu'Edem Awumey désigne, dans la revue « International Web Journal », par « l'Afrique des pavés » :

Christophe Premat – Qu'est-ce qu'il écrit ? Est-ce qu'il est en train de compter, de recenser les opposants ? Il y a cette thématique très forte je dirais à la fois du contrôle : on veut contrôler les corps, on veut contrôler les identités. Et puis cette foule anonyme liée à cette Afrique féminine, parce qu'on parle beaucoup des femmes, etc. Cette Afrique qui crie un peu sa rébellion. Je dis cette Afrique parce qu'il n'y a pas du tout d'identité Togo, Cameroun, etc., pas de frontières...

Edem Awumey – Donc l'Afrique des villes, l'Afrique de ses mouvements, je veux dire l'Afrique des pavés... j'étais encore étudiant dans les années 1990, lorsque la rue s'est soulevée. Tout le monde voulait passer des partis uniques très caducs à un multipartisme pour évoluer vers une vraie démocratie. Ainsi j'étais adolescent sur les pavés dans cette Afrique des années 1990 et ce fut comme notre mai 1968 à nous. C'est là le cœur de l'Afrique qui bat dans les rues. Et il me semble que dans nos pays et nos civilisations, les bases ont été posées dans la rue... quelque chose de l'ordre de la révolution, mais pas pour rester dans le culte stérile d'une colère permanente. Non. Mais quelque chose

⁵⁶² Les périodes de troubles politiques dans années 1990 en Afrique. Ces remous politiques sur le continent sont consécutifs au « Discours de La Baule » qui met l'équation tranchée entre la démocratie et le développement en Afrique : « Enfin, on respire, enfin on espère, parce que la démocratie est un principe universel. Mais il ne faut pas oublier les différences de structures, de civilisations, de traditions, de mœurs. Il est impossible de proposer un système tout fait. La France n'a pas à dicter je ne sais quelle loi constitutionnelle qui s'imposerait de facto à l'ensemble de peuples qui ont leur propre conscience et leur propre histoire et qui doivent savoir comment se diriger vers le principe universel qu'est la démocratie. Et il n'y a pas trente-six chemins vers la démocratie [...] Je vous parle comme un citoyen du monde à d'autres citoyens du monde : c'est le chemin de la liberté sur lequel vous avancerez en même temps que vous avancerez sur le chemin du développement. On pourrait d'ailleurs inverser la formule : c'est en prenant la route du développement que vous serez engagés sur la route de la démocratie. », Extrait du « Discours de La Baule » de François Mitterrand, 20 juin 1990. <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB461/docs/DOCUMENT%203%20-%20French.pdf>, 04/05/2020.

qui évolue forcément comme un espoir. On est dans la rue parce que l'on veut que ça change finalement⁵⁶³.

Ce n'est donc pas tant l'Afrique spatiale dont il est question mais une Afrique temporelle marquée par le brutalisme⁵⁶⁴. Il serait donc illusoire de croire que les perspectives de rupture suscitées par des mouvements de cette période trouble en Afrique francophone ont conduit à stabiliser les institutions, et offert protection aux populations vulnérables ; c'est plutôt « voici venu le siècle des corps » (*PM*, p.177) de l'Afrique. Alors qu'

on aurait tendance à penser que le brutalisme est un moment d'ivresse passagère. Libéré de tout, le pouvoir se livrerait provisoirement au carnage et au sang ; il donnerait la mort en même temps qu'il subirait de temps à autre la colère et la rage de ses cibles sous formes d'émeutes ou de soulèvements sans lendemain. Il s'adonnerait à des guerres dispendieuses au cours desquelles la violence extrême ferait l'objet de banalisation⁵⁶⁵.

Le récit de *Cantique de l'acacia*, de *Pieds sales* et de *La Légende de l'assassin* est spatio-temporellement situé. Au-delà du temps calendaire⁵⁶⁶ et de la spatialité, l'étude du chronotope dans *Cantique de l'acacia* tournera autour de Joyce, personnage intradiégétique qui est le « fil conducteur⁵⁶⁷ » de l'histoire de ce récit. Dans *Cantique de l'acacia*, on observe le surgissement d'un monde connu mais singulier, un chaos permanent : « L'an 2001 du calendrier de cette histoire fut l'année internationale des émeutes de la faim. Le Togo à son tour venait de s'embraser. » (*CA*, p.31). Dans cette logique, le récit traque une « vérité historique » comme la base principielle de ce roman, c'est-à-dire ce qui s'est réellement passé dans cette spatio-

⁵⁶³ Christophe Premat, « Les espaces anonymes, entre voyage et exil. Entretien avec l'écrivain Edem Awumey », in *International Web Journal*, <http://sens-public.org/articles/845/>, consulté le 13 avril 2020.

⁵⁶⁴ « A cet âge, nous avons trouvé un nom : le brutalisme, le grand fardeau de fer de notre époque, le poids des matières brutes. », Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.39.

⁵⁶⁵ Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, 2020, p.39-40.

⁵⁶⁶ « Le temps calendaire est le premier pont jeté par la pratique historique entre le temps vécu et le temps cosmique. Il constitue une création qui relève exclusivement d'aucune des deux perspectives sur le temps : s'il participe de l'une et de l'autre, son *institution constitue l'invention d'un tiers-temps*⁵⁶⁶. », Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985 (Tome III), p.190.

⁵⁶⁷ « La question du personnage est le meilleur révélateur de la versatilité de la théorie littéraire et de son incapacité à parvenir à des résultats stables et partagés. S'il est bien un consensus, qui s'était consolidé tout au long du XX^e siècle, depuis les formalistes russes jusqu'à nos jours, c'était que le personnage n'était qu'un être de papier : un « fil conducteur » (Tomachevski 1966 [1925] : 293-298), un « vivant sans entrailles » (Valéry), un « morphème migratoire » (Barthes 1970 :74) », Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière*, *op.cit.*, p.345.

temporalité et le nœud de la maturation de l'événement. Il a fallu que Joyce arpent le chemin du retour vers son pays d'origine deux décennies après :

Vingt ans après les émeutes de la faim, l'événement par lequel le pays espérait attirer l'attention du monde cette fois-ci, c'était les fastes annoncés pour célébrer son nouveau nom et son nouveau drapeau sur lequel figurait le symbole de l'oiseau Sankofa... (CA, p.211).

Deux logiques s'affrontent autour de cette spatio-temporalité. La première, celle de l'Etat autoritaire, qui crée l'image qu'il veut pour le pays en question, et célèbre avec fastes les « mutations cosmétiques » intervenues. En réalité, il s'agit d'une propagande. La seconde logique est portée par Joyce qui, en tant que journaliste-reporter, cherche à lever le voile sur les massacres sur lesquels est bâti cet Etat :

Peu de temps après, le bruit se mit à courir que les ossements exhumés par les jeunes gens étaient ceux d'une des nombreuses personnes disparues dans les tueries qui avaient suivi les émeutes de la faim, une vingtaine d'années plus tôt. Les tueries qui avaient poussé dehors une partie de la population mise en fuite vers le Ghana. (CA, p.224-225)

Ce qu'induit « la ruée vers les ossements » est le bouleversement du temps et l'espace de l'Etat autoritaire ainsi que la reconfiguration sociopolitique des individus. La mise à nu des charniers ne questionne pas seulement la responsabilité des bourreaux mais semble créer un retournement de la situation, comme s'il s'agissait de l'avènement d'un phénomène géologique :

Un événement aux conséquences telles que les membres du gouvernement et la famille régnante, à ce qu'on murmurait, se faisaient désormais représenter par des sosies lors de leurs apparitions publiques. Ils étaient prudemment installés dans un bunker creusé dans le flanc d'une montagne avec familles, parents, amis et alliés. Et c'est depuis ce réduit de leur royaume qu'ils dirigeaient les affaires.

Avec la même aisance que ces rois de la pègre qui continuent de programmer depuis leur prison des vengeances et des casses, ils continuaient à encaisser comme ils avaient toujours encaissé : un petit quelque chose sur le tourisme, un petit quelque chose sur le sous-sol, un petit quelque chose sur le port, un petit quelque chose sur le fond des eaux territoriales, dépotoir radioactif clandestinement loué quelque mirobolant pays de l'atome. (CA, p.226)

En laissant les dirigeants déchus agir comme si tout allait continuer dans la droite ligne du temps de l'avant, et en les laissant se vautrer à la fois dans le dirigisme et la corruption, Kossi Efoui est en train de montrer le détachement corporel et symbolique du corps étatique qui dirige du

corps social. De ce fait, l'inversement des places induit forcément celui des rôles. Les dirigeants bourreaux se retrouvent dans leur propre prison mais, en prolongeant l'exercice du pouvoir depuis leur lieu de réclusion, ils exercent plutôt la « puissance du simulacre⁵⁶⁸ » car « la nation et le potentat ont toujours été la même chose. Le potentat engendrait la nation, et cette dernière ne tenait que grâce à son potentat, qui, du coup, en était le « Père⁵⁶⁹ ». Selon Jérôme Thélot, dans *Baudelaire, Violence et poésie*, « Ce qui se rapproche dans la tyrannie des faibles, cela veut dire : que le faible est un tyran de son tyran, et que le tyran est le faible de son faible. Ou encore de l'impuissance a le pouvoir sur la puissance, comme la puissance est sans pouvoir sur l'impuissance⁵⁷⁰. » Cette écriture opère à faire renverser des ordres établis, et à retourner les cartes déjà jouées. Cela est dû au fait que « Kossi Efoui écrit sur la frontière bien réelle qui sépare les peuples et celle symbolique entre les vivants et les morts⁵⁷¹ ». De l'étude de *Cantique de l'acacia*, on constate la récurrence du motif des crimes de masses, ce qui plonge les personnages dans le deuil :

La réclusion a ceci de particulier qu'elle aiguise la conscience que les sujets ont de la violence de l'histoire qui se fait à leurs dépens. Ce temps de siège et de l'enfermement dans l'exiguïté est cependant ce qu'on pourrait appeler un temps-frontière. Dans l'état de siège, tout comme le lieu de réclusion, l'isolement n'est jamais assez absolu⁵⁷².

Du sujet postcolonial au sujet post-génocide, la singularité des narrativités chez Efoui est de produire un discours sur le terrorisme sahélien. L'autre particularité de ce discours est de montrer que ce phénomène est une métastase qui suinte de l'antre de l'Histoire. Ce n'est pas un problème extérieur au destin spatio-temporel historique du Sahel. Malgré les implications historiques, il ne s'agit pas, pour Efoui, de justifier cette entreprise de destruction humaine mais plutôt d'en faire un sujet de réflexion. Si le terrorisme *stricto sensu* était déjà ancré dans

⁵⁶⁸ Ce qu'Achille Mbembe nomme déjà « puissance du simulacre », *Sortir de la grande nuit, op.cit.*, p.40.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.41.

⁵⁷⁰ Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p.193-194.

⁵⁷¹ Sophie Joubert, « La Chronique de Sophie Joubert » 10-11, "L'ombre des choses à venir" de Kossi Efoui (Seuil), 16/02/2011, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-chronique-de-sophie-joubert-10-11/lombre-deschoses-venir-de-kossi-efoui-seuil>, consulté le 13 avril 2019.

⁵⁷² Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational, op.cit.*, p.76.

l'écriture de Yasmina Khadra et de Tierno Monenémbo avec un tourbillon d'un face à face entre le pouvoir politique violent et le terrorisme, Efoui fait du terrorisme une trame de la terreur organisée, une entreprise de l'économie de guerre. Ce phénomène politico-militaire ne crée pas un monde brutal mais ne fait qu'actualiser un monde déjà brutal. C'est ainsi que l'histoire coloniale et les crises politiques des sociétés postcoloniales sont instrumentalisées pour justifier le chaos et la terreur. Les abus du biopouvoir en Afrique apportent, par leur cécité dirigiste, de l'eau au moulin à l'entreprise terroriste.

D'une part, la réflexion d'Efoui permet de révéler certaines similitudes entre l'entreprise de destruction qu'est le terrorisme et la destruction organisée par les missionnaires en Afrique. D'autre part, la violence à l'encontre des symboles des peuples allait céder la place à la violence sur les corps humains.

Le peuple qui assistait à la profanation par le feu des symboles de la connaissance était médusé, se demandant si ce spectacle n'était pas annonciateur d'un temps proche où ce serait au tour des hommes de brûler sur les bûchers, où l'on couperait des têtes pour réduire au silence les bouches qui savaient encore lire les symboles. » (CA, p.156-157)

Ce que dit, en réalité, cette violence est le fait qu'on objective tout ce qui est lié aux cultes africains à une somme d'antithèse de l'esprit des Lumières de l'Europe. Cet échec du regard compréhensif sur l'Autre est d'ailleurs le socle de la soumission des corps dans les colonies. A la suite d'Aimé Césaire, Achille Mbembe parlait d'une structure apocalyptique.

Les objets africains auront donc rempli d'irremplaçables fonctions dans la trajectoire historique de l'Europe. Ils n'auront pas seulement servi de gages à as chimérique (et souvent désastreuse) quête pour le dévoilement et la manifestation de la vérité dans le monde, ou à sa recherche désespérée d'un compromis entre l'esprit, le sensible et la matière. De façon presque spectrale, ils auront aussi rappelé à quel point l'apparition de l'esprit dans la matière (la question propre de l'art) requiert toujours une langue, une autre langue, la langue de l'autre, l'arrivée de l'autre dans la langue⁵⁷³.

Comme Grace « fut témoin des premiers incendies volontaires d'objets de culte sur le parvis de l'église, au nom de la foi » (CA, p.157), le monde assiste impuissant à la destruction des lieux

⁵⁷³ Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.215.

de cultures et des patrimoines culturels, dont les mausolées⁵⁷⁴ de Tombouctou en 2012 au Mali. C'est d'ailleurs, cette violence subie qui renforce la conviction de Grace dans « une théologie qui cultive l'art de négocier avec les divinités qui croisent votre chemin de vie, à part peut-être le Dieu unique et brutal qui ne négocie ni ne rigole, le Dieu patriarche fouettard qu'elle s'était fait serment de toute sa vie d'ignorer dignement. » (CA, p.157). Aussi, ce qu'on peut comprendre, selon Mbembe, c'est que « le sentiment de honte et l'étrange part du mépris dont ces corps étaient frappés étaient déplacés sur ces artefacts, métaphores objectales de la fonction sans substance⁵⁷⁵. »

L'étude de la rupture de la temporalité dans les œuvres est une autre façon de reconfigurer le temps en faisant appel à des récits historiques qui éclairent, d'un jour nouveau, l'histoire stratifiée de l'accumulation de la violence et de la brutalité. Derrière des violences organisées par des entités officielles ou officieuses tant chez Awumey, Efoui et Kodjo, se trouvent des récits des terreurs des âges anciens. Il ne s'agit ni de trouver des excuses pour des actes monstrueux actuels, ni de justifier la brutalité apparente des sociétés contemporaines. Il s'agit plutôt de montrer qu'au-delà d'une poétique qui scrute les blessures humaines, le ressort est structurel et historique dans une spatio-temporalité déjà globalisée.

⁵⁷⁴ « Ahmad Al Mahdi Al Faqi, alias Abou Tourab, ancien chef de la Police islamique des moeurs à Tombouctou, a été reconnu coupable d'avoir organisé la destruction de la porte de la mosquée Sidi Yahia, datant du XVe siècle, et de neuf mausolées en juillet 2012. Des sites placés sous la protection de l'Unesco et dont certains étaient inscrits au patrimoine mondial de l'humanité. » [La destruction des mausolées de Tombouctou jugée comme un "crime de guerre" \(franceculture.fr\)](#), consulté 04/12/2021.

⁵⁷⁵ Achille Mbembe, *Le Brutalisme*, op.cit., p.211.

CHAPITRE 5 : LES ARCHIVES DE LA TERREUR

L'étude thématique, au sens de Pierre Brunel, est organisée en trois temps : « le style d'écriture, les complexes thématiques et l'idéologie⁵⁷⁶ ». Loin de s'attacher à retrouver le message que l'auteur aurait l'intention de véhiculer, l'approche thématique devrait plutôt déceler les aspirations profondes de l'œuvre. Ainsi, l'idéologie, les convictions socio-historiques ou politiques ayant façonné l'auteur doivent être identifiées. Genette précise ce qu'il entend par une critique thématique :

Une critique est thématique quand elle cherche à dégager, à travers la variance des occurrences dispersées, cet invariant sous-jacent, récurrent, voire, comme dit Barthes de Michelet, « obsessionnel », qu'on appelle dès lors un thème – mais qui peut être d'ordre formel que thématique au sens courant. L'adjectif s'applique en fait, semble-t-il, bien plus légitimement à une méthode qu'à un objet, et rien a priori ne prescrit que l'invariant que cette méthode cherche à dégager soit de l'ordre de contenu et les variances de l'ordre de la forme⁵⁷⁷.

Gérard Genette pointe du doigt la légèreté de certaines approches thématiques qui s'attachent « à des signifiés, ou contenus, tels que – pour illustrer ce versant de façon très grossière – le message idéologique conscient ou inconscient, la vision du monde, le sentiment de la nature, la psychologie des personnages, l'attitude de l'auteur à leur égard, etc.⁵⁷⁸ » En ce qui concerne la crédibilité de cette approche, Pierre Macherey se veut rassurant : « ...le thème dans son rapport à l'œuvre idéologique ou représentative, a la même consistance que le concept par rapport à la théorie.⁵⁷⁹ » Et pour mener à bien une étude rigoureuse, Pierre Brunel a élaboré trois modalités qui ont croisé des préoccupations d'autres théoriciens. De prime abord, la « thématique personnelle », c'est la « structure d'une existence », le Moi de l'écrivain qui inhérite de façon obsessionnelle son œuvre (Roland Barthes). Ensuite, la « thématique d'époque », c'est l'inspiration de l'histoire, une actualité sociale ou politique. Et enfin, la « thématique

⁵⁷⁶ Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983, p.119.

⁵⁷⁷ Gérard Genette, *Figures V*, *op.cit.*, p.28.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.27.

⁵⁷⁹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p.190.

ancestrale », on pense à ce que Freud a nommé « rêve éveillé de l'écrivain », des croyances et autres mythes qui peuplent son univers de création. Au-delà de la pertinence attestée de la « thématique », nous pouvons faire appel à la notion d'« invariants ». La notion d'« invariants » est déjà contenue dans l'analyse que fait Gérard Genette du thème. Pour lui, le thème n'est qu'un « invariant sous-jacent, récurrent, voire [...] obsessionnel ⁵⁸⁰ ». Cette notion d'« invariants » est aussi :

née du débat autour de la littérature comparée conçue comme branche de l'histoire littéraire, et formait une réponse aux « rapports de faits » mis en avant par les défenseurs de cette vision de la discipline. Etiemble appelait à un élargissement de la vision comparatiste : c'était une réponse aux reproches méthodologiques que René Wellek avait adressés à « l'école française » de la littérature comparée, enfermée dans l'histoire littéraire⁵⁸¹.

Outre la définition de Gérard Genette, c'est Adrian Marino qui « propose donc de définir l'invariant « comme un élément universel de la littérature et de la pensée littéraire, comme un « caractère », un élément ou un trait « commun » du discours littéraire ou de la pensée littéraire⁵⁸² ». Cette définition n'est plus cloîtrée sur une œuvre mais rentre dans une relation d'une œuvre à une autre, voire une histoire littéraire. Car, « il s'agit d'une constante indépendante des données historiques et culturelles qui affectent une forme littéraire⁵⁸³. » Notre recherche part de l'hypothèse selon laquelle un « invariant » ou « un trait commun » structure les œuvres du corpus. Ainsi, le crime, la violence et la dystopie sont des invariants qu'on retrouve dans toutes les œuvres de notre corpus.

5.1 La dystopie du territoire natal

Ce qu'on entend par la dystopie du territoire natal chez des écrivains togolais est le fait que leur territoire soit peint avec une utopie régressive, c'est-à-dire une image zombifiée dont l'aspect tenace est le macabre auréolé de l'horrible et de l'abject. De façon concrète, les ruines

⁵⁸⁰ Gérard Genette, *Figures V*, *op.cit.*, p.28.

⁵⁸¹ Bernard Franco, *La littérature comparée : Histoire, domaines et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016, p.71.

⁵⁸² *Ibid.*, p.71-72.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.71-72.

s'inscrivent dans l'espace à travers les dégradations de l'habitat construit et de l'habitat sauvage mais aussi des corps humains mutilés, cassés, putréfiés et entassés. C'est une sorte de « lieu de crânes ». Cette zombification renvoie à une symbolique, celle de la mémoire de la violence. Du fait que le Togo soit le territoire d'origine des auteurs du corpus, nous voulons l'inscrire non seulement comme un lieu-référent mais aussi le mettre dans une archive de la violence. Car, disait Anas Atakora, « très souvent, on entend dire que le peuple togolais est un peuple pacifique. Vrai. Mais le paradoxe de cette affirmation réside dans le fait que ce peuple pacifique a une Histoire qui s'écrit dans la violence⁵⁸⁴. » Cette vision des choses rentre dans la grande « archive de la terreur » de 20^{ème} siècle. Dans cette perspective, la question de l'archive de la terreur est une métaphore sur une sorte de dépôt documentaire que représente la violence contemporaine. Sous un double regard, interagissent la politique et l'esthétique. Etant donné que la littérature est inscrite dans une tradition et/ou une institution, une étude de l'archive de la terreur ou la mémoire de la violence revient à questionner la culture littéraire existante. C'est en fait un va-et-vient entre la métaphore de la bibliothèque et celle de l'archive. Le Togo comme sujet de droit international est relativement jeune mais se retrouve au cœur de l'archive de la terreur qui se réfère à Blanchot et Adorno au sujet de l'holocauste comme culture. De façon factuelle, les archives de la terreur font une référence à *L'archipel du Goulag* d'Alexandre Soljénitsyne. Dans les trois tomes, l'auteur revient sur le cynisme des camps soviétiques qui rappellent ceux du régime nazi :

Moi qui n'ai ressenti les onze années que j'ai passées là-bas ni comme une infamie, ni non plus comme un horrible cauchemar, qui me suis presque épris de ce monde monstrueux, moi qui de surcroît, aujourd'hui, par une heureuse fortune, suis devenu le dépositaire de maints récits, de maintes lettres ultérieures, peut-être réussirai-je à exhumer quelques arêtes et un peu de chair, d'une chair, au reste, encore vivante ; d'un triton, au reste, encore en vie à ce jour⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ Anas Atakora et J.J Dabla, *Palme pour le Togo*, Dakar, Panafrika/Silex/Nouvelles du Sud, 2018, p.6.

⁵⁸⁵ Alexandre Soljénitsyne, *L'Archipel du Goulag*, Paris, Seuil, 1974, p.6.

C'est le style documentaire de ce livre qui en fait une réalité strictement archiviste des informations sur les crimes et la déshumanisation. C'est aussi un trauma historique que Paul Ricœur nomme la « conscience historique ». En parlant de l'archive et de la mémoire de la violence, nous faisons l'hypothèse que la poétique des auteurs togolais se nourrit de la matérialité des informations historiques et politiques sur la violence, et s'est construite par la suite au travers d'une bibliothèque sur cette violence. La dystopie s'ancre dans la littérature togolaise dès son origine. Même si on reproche à Félix Couchoro et David Ananou d'avoir « gardé un silence complice sur la situation coloniale ambiante⁵⁸⁶ », ils ont su mettre l'accent sur des maux qui minaient la société de leur temps, entre autres, les crimes, les sacrifices humains et des dérives de mœurs. On voit que ce type d'écriture est bien loin du regard immaculé sur le terroir africain et explique que malgré leur rôle de pionnier dans la littérature francophone, ils ont été en marge de la négritude. On comprend que tant de zones d'ombre sur ce territoire soient au cœur de la poétique de la nouvelle génération des écrivains togolais et qu'il devienne le sujet-référent et le lieu-référent de leurs imaginaires.

A l'opposé d'une écriture qui voulait renvoyer des lecteurs à l'image édénique de l'Afrique, déstructurée par l'esclavage et la colonisation, l'écriture de Kourouma et de Yambo Ouologuem, et à leur suite, de Sony La'bou Tansi ont produit un contre-discours pour montrer les tares du continent africain. C'est dans ce même sillage que s'inscrit le corpus. Même si ce changement du paradigme de l'écriture sur l'Afrique est acté au tournant des années 1970, il vaudrait mieux intégrer la maturation de ce changement après le génocide rwandais en 1994. A l'image de l'Holocauste, le génocide rwandais induit une culture de la violence que l'écriture doit prendre en compte. Ce n'est pas tant le fait d'en faire une thématique d'époque mais plutôt d'avoir un esprit d'alerte sur des logiques discursives qui peuvent entretenir le chaos. Ce point

⁵⁸⁶ Nicoué Gayibor, *Histoire des Togolais : le refus de l'ordre colonial* (Tome 4), Karthala et Presses UL, 2011, p.196.

nous a semblé essentiel puisque le corpus entretient un flou entre les crimes de masse, les violences politiques et l'écriture policière. C'est dans ce va-et-vient entre les formes plurielles de mise en récit du crime que se structure ce territoire zombifié.

Chez Edem Kodjo, il est un pays de sang jadis « pays-aimé-des-dieux » (*CEG*, p.9) où « l'histoire de Soumérina était le récit d'un royaume de sang » (*CEG*, p.11). C'est un pays qui grouille dans le sang comme si sa géographie même actait la partition symbolique et physique de ce territoire propice à aucune entente entre les citoyens. La fureur qu'entretiennent les deux ethnies rivales le font ressembler à des cratères volcaniques. De ce fait, le réseau poétique que tisse Edem Kodjo rentre dans la lignée des mondes détruits à cause de la colère des dieux, une sorte de terre qui ne peut être purifiée sans passer par le soufre. Chez Kossi Efovi aussi le territoire natal, quand il en fait une référence explicite ou implicite, est zombifié ou réifié : « Le pays, c'est à emporter ou à consommer sur place ? » –, que le pillage du pays attirait tant le monde que désormais toute personne qui débarquait était soupçonnée d'être venue bâfrer sa part du gibier dépecé. » (*CA*, p.216). Sous sa plume, ce pays est une anomalie, cette géographie n'est pas seulement ostracisée mais est vouée à disparaître d'où la préférence au Golfe de Guinée. En réalité, « c'était la terre elle-même qui quittait le pays par bateaux entiers pendant que pleuvent, à l'heure des informations, les chiffres de la prospérité... » (*CA*, p.217). Ce qui montre que la poétique n'est pas dans une vision onirique par rapport au territoire natal mais se réfère plutôt à une réalité qui s'inscrit dans le pillage systématique des richesses du pays tant sur le plan humain que sur celui des minerais. En fait, ce que ces écrivains désignent comme leur territoire natal n'est qu'une ombre qui leur échappe. C'est donc avec insistance que le Togo apparaît assiégé, occupé et en voie de disparition tant chez Efovi que chez Awumey. Cette idée de disparition était déjà une idée spectrale dans *La Fabrique de cérémonies* où Efovi parlait d'un ex-Togo. Pour mener au paroxysme cette idée devenue prégnante dans son œuvre, Efovi

fait apparaître à la quatrième de couverture de *Cantique de l'acacia* qu'il est originaire du Golfe de Guinée. Mais il s'explique :

Moi je suis né au Togo mais le Togo peut disparaître demain, parce que la géopolitique, il n'y a rien de plus mouvant, même si cela dure depuis des siècles. La France disparaîtra, et il n'y a pas un pays éternel. Mais ce qui va durer plus longtemps, c'est l'océan Atlantique. Ce qui va durer plus longtemps, c'est le travail de l'océan dans la terre qui trace une géographie, la géographie du golfe. Ça, il y aura encore de générations, de générations et de générations après moi et après que le Togo aura disparu, cette géographie persistera⁵⁸⁷.

En fait, la zombification du territoire natal n'est pas faite pour nier l'existence des origines mais elle permet d'évoquer la réalité historique de ce qu'est une terre natale créée comme un petit îlot parcellaire dans une immensité territoriale. Car, disait-il, « J'ai préféré accrocher ma naissance à quelque chose de plus solide que quelque chose qui est né parce qu'un aventurier allemand a signé un traité avec un roitelet de la côte⁵⁸⁸. » Loin d'avoir une répugnance pour sa terre natale, il assume plutôt être « originaire d'un « pays fantomatique », le Togo, création artificielle de l'histoire, au contraire du « Golfe de Guinée, création naturelle ».

Si dans *Port-Mélo*, la terre natale du narrateur est assiégée par des camps des milices, dans *Les Pieds sales*, le pays du Golfe de Guinée d'Askia ne fait pas plus non rêver. Ce territoire natal qui pourrait être celui d'Edem Awumey :

Askia quant à lui n'avait aucune envie de revoir sa ville du Golfe avec le jardin Fréau où avaient brûlé les chiens et les hommes, le bord de mer et la tristesse des rameurs, la place de l'Indépendance où la liberté avait fini de se consumer dans la flamme portée par la statue qui s'y trouvait, les trois lagunes aux eaux glauques qui puaien la mort, [...] (*PS*, p. 52-53)

C'est donc un Etat policier qui fait violenter sa population. La violence est devenue une archive vivante qui hante la mémoire d'Askia alors que l'Etat doit protéger sa population même quand il utilise les moyens coercitifs : « L'Etat de police, c'est ce qui établit un continuum administratif qui, de la loi générale à la mesure particulière, fait de la puissance publique et des

⁵⁸⁷ Catherine Fruchon-Toussain, « L'écrivain togolais Kossi Efoui », <http://www.rfi.fr/emission/20171119-efoui-kossi-ecrivain-togolais-cantique-acacia>, consulté le 15/04/2019

⁵⁸⁸ *Ibid.*

injonctions qu'il donne un seul et même type de valeur coercitive⁵⁸⁹. » Au lieu d'une éthique du pouvoir qui pourrait être l'émanation vertueuse du concept du biopouvoir de Michel Foucault, on assiste plutôt à la néropolitique dont la forme la plus éhontée est la brutalité politique. Car, disait Achille Mbembe,

Sous le brutalisme, le meurtre cesse d'être une exception. La transposition de l'état de guerre au sein d'un état civil aboutit à la normalisation des situations d'extrémité. L'Etat se met à commettre des crimes de droit commun envers des civils. La figure du meurtrier, du chef de bande ou de sicaire se métamorphose au fur et à mesure que les instincts de cruauté se libèrent, et la peur sourd des entrailles. La lutte se fait corps à corps, mais elle peut tout aussi bien se dérouler à distance ou à haute altitude. Dans tous les cas, des corps, ou des fragments de corps, sautent en l'air. Et, toujours, des cris, le pouvoir d'enlever la vie ou de la détruire en mille morceaux⁵⁹⁰.

Ce que pointe profondément du doigt Edem Awumey est le trauma lié à la violence et sa menace qui continue à peser sur les esprits. Dans la matrice poétique, la politique entache la géographie, et la défigure au point qu'on aboutit à une image fantomatique autour du territoire natal, Théo Ananissoh, dans *Lisahohe* et dans *Un reptile par habitant*, n'a pas mentionné le Togo mais son histoire politique apparaît à travers les précisions données par le narrateur de *Lisahohe* :

Ce que je découvrais après quinze ans d'éloignement hantait pourtant déjà mon adolescence. M. Bagamo devint ministre en 1962, après la mort violente d'Oumchida. Mon père m'amena un jour, un samedi – j'avais seize ans -, le saluer dans la grande maison en haut de la colline. Je fus surpris de voir à quel point il était avancé en âge. Pourtant, en relatant le référendum de 1958 sur l'indépendance, mon manuel d'histoire...L'intention de mon père était de le remercier pour une médaille de mérite que le gouvernement lui avait attribuée juste avant le coup d'Etat, qui plaça au pouvoir pendant quelques mois Patrice Lambone. Il pria M. Bagamo de bien vouloir transmettre sa gratitude et son soutien au Président. (*Lisahohé*, p.106-107)

Les références au Coup d'Etat de 1963 et au référendum de 1958 sont suffisantes pour identifier le Togo. De *Lisahohé*, émerge l'histoire mouvementée liée aux violences politiques des années 1990, et *Un reptile par habitant*⁵⁹¹ introduit le lecteur dans l'antre de la dictature. Ce qui fait naître chez Zupitzer son projet de justicier car, disait-il, « L'Afrique grouille de traîtres, comme

⁵⁸⁹ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004, p.174.

⁵⁹⁰ Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.41.

⁵⁹¹ Les citations suivantes seront suivies de *RH*, n° de page.

un animal pourri de vermine ; continua Zupitzer... Tout est recouvert de leurs excréments. Ce qui est étonnant, c'est que les victimes ne se rendent pas compte qu'on peut facilement leur planter le couteau dans la fraise... » (RH, p.90). Dans un texte à visée politique, Théo Ananissoh désigne sa terre natale par « Mauvais format » :

Cette forme en baguette de pain, pas épaisse, pas bien longue (six cents kilomètres, bof !) est facile à tenir, à contrôler ; elle se tient aisément sous le bras – au creux d'une aisselle puante depuis cinquante ans. D'un bout de couloir à l'autre, vous devez longer toutes les portes. Des malveillants, des traîtres, des brigands, des mercenaires plantés en alignement vous font comme une haie d'honneur mortelle⁵⁹²

Pour Kangni Alem, « la franchise littéraire » interdit que l'on utilise clairement le nom de son pays natal pour la littérature⁵⁹³. Ce qu'il appelle la franchise littéraire, c'est la licence que le créateur se permet dans l'élaboration de la carte romanesque. Et pourtant, le choix du nom TiBrava n'est pas anodin puisqu'il découle d'un titre de l'album de Duke Ellington Togo Brava⁵⁹⁴. Par ailleurs, la carte du territoire du Togo qui est associée à cet album ne correspond pas exactement à celle qui est établie officiellement. Ellington aurait reçu une carte qui plaçait le Togo avec un pied dans l'océan Atlantique. Cette image associée au nom « Togo » signifie chez Ellington « to go », c'est-à-dire pays où il peut y aller. Pour Alem, l'écrivain doit choisir de le rendre virtuel afin de répondre au défi de la puissance heuristique de la fiction. De ce fait, TiBrava est un territoire artistique bien délimité où des micro-territoires se retrouvent dans le macro-territoire dont les frontières sont mouvantes. Remarquons tout de même que TiBrava dans *La Légende de l'assassin* et *Cola cola Jazz* est tour à tour le nom du pays, de sa capitale et presque de la langue qu'on y parle : « À TiBrava, presque tout le monde parlait brava, langue véhiculaire à la grammaire relâchée, au vocabulaire bâtard » (LA, p.31). La géographie

⁵⁹² Anas Atakora et J.J. Dabla, *Palmes pour le Togo*, op.cit., p.15.

⁵⁹³ Ivan Amar, « Danse des mots », <http://www.rfi.fr/emission/20160301-kangni-alem>, consulté le 15 mai 2017.

⁵⁹⁴ Togo Brava est le neuvième album studio et le premier album live du pianiste américain, compositeur et chef de bande Duke Ellington enregistré en Angleterre et sorti sur le label United Artists en 1971. L'album a été réédité plus tard sur CD sur le label Blue Note en 1994 et des enregistrements en studio de la complète « Togo Brava Suite » ont été publiés en 2001 sur le label Storyville.

mouvante du TiBrava sa zombification, contrairement à Kossi Efoui et Awumey, donne néanmoins envie d'arpenter les lieux. Il est question d'une terre natale avec sa diversité qui agit sur la vie des hommes, les montagnes sont propices aux rêves et aux cauchemars, l'espace rural porte sur un ancrage tradi-culturel très fort. La superstition, les sacrifices humains, les mythes et légendes caractérisent ce territoire montagnard propice aux initiations et aux croyances ancestrales :

Les séances d'initiation à la sorcellerie morbide ont lieu aux Six Baobabs, non loin de l'endroit où la nationale 1 bifurque vers le lac aux caïmans. Sur cette route, la nuit, les villageois faisaient du petit commerce jusqu'à une heure avancée, certes, mais pas au-delà de deux heures du matin, instant où, disaient-ils, les esprits reprenaient possession de la chaussée. (LA, p.126)

En revanche, sur la côte, comme la capitale, la vision et les propos sont plus ou moins rationnels. Même si la superstition est tenace, nous constatons que le discours que tenait Apollinaire sur les montagnes de Danyi est différent de son discours une fois de retour dans la capitale. Cela montre que les lieux agissent sur la vision du monde et des croyances. La question du territoire dans le récit ne peut pas porter seulement sur des espaces physiques dans lesquels les personnages agissent. Comme dans les œuvres d'Efoui, d'Awumey et d'Ananissoh, le territoire natal est zombifié mais l'image dystopique chez Alem n'est ni répugnante ni régressive.

5.2 L'univers carcéral

La notion de prison peut être abordée à partir d'un double regard : la prison physique et la prison symbolique ou mentale. Que l'espace soit clos ou apparemment ouvert, ce sont l'étouffement du corps, l'oppression ainsi que la privation des libertés qui actualisent l'idée de prison. La perception qu'on a de la prison par rapport à la société régie par divers types de contrôle est sans équivoque chez Maurice Blanchot. Pour lui, « Sans la prison, nous saurions que nous sommes tous déjà en prison⁵⁹⁵. » Il y a d'abord chez des auteurs togolais une sorte de

⁵⁹⁵ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit., p.110.

prison postcoloniale. Aussi, l'enfermement et sa fonction cathartique sont-ils en œuvre dans le corpus. On peut distinguer plusieurs types d'enfermements comme la prison secrète, la prison-camp et la prison à ciel ouvert. Dans *Cola cola Jazz*, un contrôle s'exerce sur les populations constamment, ce qui est facilité par l'exiguïté du territoire TiBrava. Les prisons sont certes réelles et physiques dans *La Légende de l'assassin* dont celle de K.A. mais la question de la liberté d'expression montre que la prison est aussi symbolique si tout un peuple est contraint de regarder dans une même direction : « Nouvelle Marche » ou pensée unique. Chez Kossi Efoui, la prison apparaît déjà dans *La Fabrique de cérémonies* sous forme des prisons secrètes et souterraines.

Considérant qu'il n'y avait aucune prison secrète nulle part sur ce territoire, considérant que l'armée n'était pas un ramassis de rigolos [...] loi aux termes de laquelle toute personne jugée coupable d'alimenter la rumeur se verrait mise en demeure d'accepter une invitation à la visite guidée de tous les centres d'incarcération existant réellement sur le territoire.⁵⁹⁶

Par ailleurs, Kossi Efoui veut dénoncer la phraséologie d'un régime oppressif qui, contre toute preuve, rejette toute accusation de dérive. Dans *Solo d'un revenant*, la prison est à ciel ouvert car toute Gloria grande représente un espace assiégé. Mais cette sorte de prison à ciel ouvert prend tout son sens dans l'agir des personnages plongés dans une autre prison, le passé traumatique. C'est ainsi que Maïs rappellera à plusieurs reprises que le pays est toujours en guerre ou que le « revenant » lui-même reste profondément absorbé par le passé douloureux. Son ami Mozaya était calciné avec ses élèves et des livres. Dans *L'ombre des choses à venir*, tout l'espace est ostracisant, et quand le narrateur fait le choix de la désertion, il est en train de fuir une prison à ciel ouvert. On retrouve la même configuration de la prison dans *Cantique de l'acacia*. S'il est évident qu'Io-Anna et sa cousine sont des exemples types des prisonnières des lois patriarcales, le Togo comme espace est décrit comme l'un des pays les plus fermés au monde à l'instar de la Corée du Nord et de l'Erythrée. L'image de l'oppression politique de ces

⁵⁹⁶ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op.cit., p. 196.

deux pays à laquelle nous renvoie Kossi Efoui montre qu'il ne fait pas de différence entre le Togo de ces années-là et les prisons. Dans la droite ligne de la poétique de Kossi Efoui, Edem Awumey, dans *Port-Mélo*, montre un pays-prison où la ville du port apparaît comme un espace concentrique et circulaire. Dans l'emblématique rue Z, on enterre des corps déchiquetés dans les fosses communes. De même, dans *Au commencement était le glaive* et *Les Pieds sales*, une désarticulation de l'espace libre est de mise. Certes, le lieu de départ d'Askia est un Etat policier du Golfe de Guinée qu'il a fui où lui-même était un bourreau mais son arrivée sur le sol français ressemble à une entrée dans une autre prison qui s'ouvre et se ferme sur lui. Non seulement il mène une vie clandestine à cause de son statut d'immigré en situation irrégulière mais il doit se mettre à l'abri des représailles de la milice qu'il avait servie. En plus, Askia doit affronter la prison de ses propres bavures au service de la Cellule comme si l'auteur voulait le faire passer par tout ce que lui-même avait fait subir aux gens dans son propre pays. Son ultime supplice est l'affrontement des skinheads, les blousons noirs parisiens c'est sous le coup des barres de fer desquels il meurt. *Les Pieds sales* permet de désarticuler les espaces, de voir que la nécropolitique et les crimes de sang ne sont d'une essence ni spatiale ni culturelle de l'Afrique. Il apparaît que le récit sur l'univers carcéral vise à expurger tout désir politique d'entretenir un univers carcéral physique et/ou symbolique.

5.3 Dire le carcéral pour exorciser le mal

La fonction cathartique de la poétique du carcéral dans le corpus peut être étudiée à plusieurs niveaux. Le premier niveau de réflexion est celui des personnages eux-mêmes. L'aspect cathartique dans un roman est différent de celui du théâtre classique qui porte la matérialité de la purgation des passions. Pour Umberto Eco, la catharsis a deux niveaux de lecture :

Et cet ergon, c'est katharsis. Belle – ou bien réussie – sera la tragédie qui saura provoquer la purification des passions. Donc, l'effet cathartique est une sorte de couronnement de l'œuvre tragique, et il ne réside pas dans la tragédie en

tant que discours écrit ou joué, mais bien en tant que discours reçu.[...] Première lecture : Aristote parle d'une purification qui nous libère par l'expérience intense de nos passions – comme le suggérait la Politique (...), et donc la purification devrait être entendue en termes de médecine traditionnelle, comme action homéopathique, libération du spectateur par identification avec les passions des personnages – et elle s'imposerait comme expérience de ce qu'on ne peut pas éviter. [...] Seconde lecture : on entend la catharsis au sens allopathique, comme purification subie par les passions elles-mêmes, en tant que « bellement » représentées et vues de loin comme passion des autres, par le regard froid d'un spectateur qui devient œil pur désincarné – et qui jouit non pas des passions éprouvées mais du texte qui les met en scène⁵⁹⁷.

Même si le premier public du roman est le lecteur, envisager une étude cathartique à partir de ce dernier risque de ne pas aboutir à un résultat probant étant donné que la nature de l'interprétation et de la réception romanesque est diffuse. Pour autant, la « délivrance » des personnages peut être envisagée, car englués dans une spirale de violence et d'oppression, il est évident que leur délivrance peut déclencher celle du lecteur. C'est d'ailleurs contre cet effet de prise de conscience que la censure opère dans un régime oppressif. Donc, au lieu d'une catharsis extradiégétique qu'on envisage dans le théâtre classique reposant « sur la combinaison d'une exacerbation émotionnelle et d'une distance fonctionnelle : elle suppose à la fois l'identification au personnage et la projection de la fiction⁵⁹⁸», dans le cadre du roman, il faut d'abord et avant tout voir une catharsis intradiégétique.

Ainsi, dans les romans de Kossi Efoui, il y a toujours un moment clé dans le déroulement de la diégèse qui enclenche une sorte de conflit intérieur du personnage, ce qui lui permet de sortir de l'état psychotique. Dans *Solo d'un revenant*, c'est le moment où le revenant aperçoit Asafo Johnson et que la haine et l'effroi se saisissent de lui ; il tente de tirer sur Asafo Johnson, son ex-ami. Ce moment est séquencé par la révulsion des forces contraires jusqu'à l'accomplissement, dans sa pensée, de la vengeance alors que sa main n'a pu appuyer sur la gâchette. Il est vrai qu'on ne peut pas totalement affirmer qu'il est délivré du désir de vengeance mais c'est dans cet élan de commettre lui-même un meurtre qu'il se rend compte de la spirale

⁵⁹⁷ Umberto Eco, *De la littérature*, op.cit., p.306-307.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.301.

de la violence dans laquelle il s'est enfermé tout comme son ex-ami. De même, dans *L'ombre des choses à venir*, il y a le cas du personnage Ikko qui est empêché de parler des violences faites et subies sur la frontière. C'est la raison pour laquelle le personnage-narrateur en fait le récit dans le noir en attendant d'être exfiltré de sa cachette. En ce qui concerne les œuvres de Kossi Efoui, *Cantique de l'acacia* matérialise le plus le projet cathartique de sa poétique. Io-Anna ne peut pas faire elle-même le récit de ses dures épreuves sous le pouvoir patriarcal par peur de se retrouver dans un état psychotique grave. Cela est d'autant plus vrai pour une des victimes du massacre des manifestations de la faim qui identifie le meurtrier de son mari. C'est donc la force poétique du roman de mettre en évidence ce que nous désignons chez Kossi Efoui « l'événement et son double⁵⁹⁹ » quand il déplace l'aspect cathartique au niveau de l'écriture. Avoir le pouvoir de faire le récit sur une oppression est en soi un acte de délivrance. De l'écriture chez Kossi Efoui et chez Edem Awumey découle une ambition d'acter la catharsis. Même si certains personnages tels Ikko, saxophoniste dans *L'ombre des choses à venir*, Io-Anna dans *Cantique de l'acacia* semblent indiquer l'échec du récit, premier palier vers la délivrance, celui-ci ne compromet pas l'élan cathartique.

Faute de réparation, une telle littérature maintient l'idée d'une catharsis comme horizon du travail esthétique. Certes, en s'employant à contrer certains des fonctionnements de la fiction, ces récits semblent mettre en échec l'effet cathartique, programmant dans une certaine mesure un effet de lecture proche du désarroi. Pourtant, « l'esprit de récit », rappelle Kertész, cherche malgré tout à atteindre « la réparation, l'esprit, la *catharsis* ». C'est en partie en destinant au lecteur les interrogations qui le travaillent que le récit accomplit cette nouvelle forme de catharsis⁶⁰⁰.

Se remettre d'un espace-prison en évoquant la violence qu'on y subit permet à l'art romanesque d'opérer une « réparation, l'esprit, la *catharsis*⁶⁰¹ ». Même si tout le corpus est inscrit dans le récit des corps en souffrance, il est sans conteste que les récits de Kossi Efoui et d'Edem

⁵⁹⁹ Selon Efoui, « Tout événement vient au monde par deux chemins : le chemin de l'aller qui est celui des faits, et chemin du retour, où les faits se transforment en récits, chansons, paraboles, blagues, contes, devinettes, proverbes, mythes, prophéties. Privés de ce chemin de retour, les faits errent dans un monde suspendu entre les choses manifestées et les choses possibles. » (CA, p.227)

⁶⁰⁰ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.294.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.294.

Awumey ont eu le mérite de mettre en scène des personnages qui luttent pour se défaire des récits falsifiés qui leur sont imposés. De ce fait, ils s'évertuent à produire leurs propres récits afin de se libérer de la souffrance tant psychique que physique. Derrière l'élan libérateur qu'acte leur capacité à prendre en charge un récit, se profile, en réalité, le son de cloche d'une libération pour les espaces qui les portent.

Dire la prison tant physique que psychologique est devenu, au fil de l'écriture de Kossi Efoui, une manière d'exorciser les effets de l'anomie et de la violence sur ses personnages. Ce qui semble devenir une tradition littéraire chez cette génération de la postcolonie et/ou postindépendance est poursuivi par Edem Awumey. Aussi cet auteur soumet-il ses personnages comme des exemples-types d'expérimentation de la violence. C'est pour mettre un accent sur une réalité factuelle de l'expérience de l'écriture que les personnages sont en lutte contre des affres de violence. Car, disait Kertész, « chaque œuvre est unique, son grand inspirateur et inquisiteur, c'est la peur de la mort⁶⁰². » Même si les stratégies diffèrent d'un écrivain à un autre, une « catharsis intradiégétique » est envisagée par la poétique. A un moment du déroulement de l'action diégétique, un conflit intérieur est enclenché chez certains personnages. C'est à l'approche de la date fatidique à laquelle Christophe Mélo devrait livrer Manuel aux hommes d'Orpheus Bambara qu'un effroi se saisit de lui, et déclenche chez lui le récit. On remarque que même le chef de la milice, Orpheus Bambara, est mis dans un embarras par rapport au patronyme qu'il porte et des actions oppressives qu'il déploie dans la ville de Port-Mélo : « Orpheus Bambara et la milice ont baisé le vieux mythe grec – de toutes les façons ils ne sont pas grecs – ils jouent, à Port-Mélo, une musique de fuite de mort. » (*PM*, p.131). Sans revenir, pour le moment, sur les transformations subies par le mythe d'Orphée dans ce récit, l'auteur crée une ligne de fuite entre le mythe d'Orphée et Orpheus Bambara (*PM*, p.103) afin de faire confronter la conscience d'un chef de milice. Comme nous en avons posé déjà

⁶⁰² Imre Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Paris, Actes Sud, 1999, p.107.

l'hypothèse, le personnage Manuel⁶⁰³ peut convenir, à bien des égards, à une figure d'écrivain qui fait face à une pléiade de censures. Le fait que Manuel soit perçu comme un avatar de la figure de l'écrivain est réitéré par Edem Awumey dans « Le poète et le feu⁶⁰⁴ », un texte écrit à l'occasion d'une publication collective sur la situation sociopolitique du Togo en août 2017 :

Un poète est mort, lui avait dit rapidement son rédacteur en chef au bout du fil. Tu y vas et tu nous ramènes du beau papier sur le sujet. Et puis tu dois le connaître ce poète qui, parce que les mots du rêve nourrissent le cœur, la foi et non le ventre, enseigne Césaire, Neruda, Darwich dans un collège du Quartier-Sud. Tu fais vite ? Ce sera notre hommage à ce malheureux qui, à l'heure où de nouvelles émeutes secouent la ville, a choisi de partir dans le flamboyant sacrifice de son corps que les témoins ont dit éparpillé sur la latérite en milles éclats de fureur⁶⁰⁵...

L'acte de suicide du personnage, « enseignant-poète » rentre dans une autre perspective de la catharsis. Il enseigne des poètes qui ont entonné dans leurs œuvres des chants de l'horreur des corps suppliciés, torturés et martyrisés et montre le supplice de son propre corps des supplices et des repressions qui se sont abattus et continuent de s'abattre sur les corps fragiles dans une indifférence totale :

Et ainsi nous avons appris que le dénommé Oti Fazao, enseignant, aurait subitement eu comme des hallucinations suivies d'une crise au moment où il dispensait son cours de la matinée. Monsieur Fazao avait commencé son cours, l'analyse d'une série de poèmes sur la résistance, la révolte des peuples et la répression de ces derniers par les forces coloniales et postcoloniales. [...] Il avait, raconta un élève, un style d'enseignement un peu théâtral, raison pour laquelle les élèves avaient pensé que par ce beau matin très ensoleillé, il était particulièrement inspiré. Ensuite, il avait commencé à bouger comme pour éviter des projectiles, lançant, Ils tirent encore sur nous, ces colons, mais que dis-je, ce n'est pas un colon mais un malheureux frère portant treillis, un béret rouge-sang et une mitrailleuse Uzi fraîchement acquise pour la défense de l'empire ! Il avait lâché les fiches qu'il tenait dans la main, répétant, Non, non, non, nous ne sommes pas du gibier !⁶⁰⁶

⁶⁰³ « Manuel, depuis sa folie récoltée dans les nuits noires et hantées de Saint-Domingue, dit que la lagune charrie des corps, un homme, une femme, un enfant. Il se pointe sur la berge aux premières heures de l'après-midi et annonce en ricanant de ses dents jaunies par le tabac qu'on aurait bien un nouveau cadavre couché dans le lit calme et violent de la lagune. Un corps est passé vers seize heures, on aurait dit une femme à en juger par les tresses et la lourdeur des hanches parmi les nénuphars... Manuel a rigolé et a pointé l'événement sur son carnet. Le fameux carnet des noms morts... Il rigole, Manuel, et dit qu'il vendrait bien le carnet au type de la BBC qui promène sa langue, ses pas au marché... » (*PM*, p.21)

⁶⁰⁴ Anas Atakora et J.J Dabla, *Palmes pour le Togo, op.cit.*, p.30.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p.30.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.31-32.

Point n'est besoin de démontrer que ce texte d'Edem Awumey s'inscrit dans une suite logique de *Port-Mélo*. Il permet, très probablement, de le comprendre, et de goûter poétiquement et philosophiquement sa poétique sur les crimes. Une telle poétique même sous sa forme hallucinatoire avec le suicide du poète-enseignant veut avant tout rappeler que les histoires meurtrières de Luanda, d'Alger ou de Thiaroye se réécrivent encore par les répressions sanglantes des émeutes. Cette force poétique qui dit la violence des sociétés postcoloniales est l'axe principal sur lequel Kossi Efoui, Théo Ananissoh et Kangni Alem ont bâti leurs œuvres.

Chez Kangni Alem, l'écriture sur le carcéral est allusive. La sentence ayant sanctionné le meurtre de K.A. est certes une peine capitale mais avant son exécution, il a fait brièvement la prison même si cela ne donne pas lieu à un récit carcéral conséquent. Pourtant, du meurtre jusqu'à sa condamnation suivie de son exécution, K.A. vivait déjà dans une sorte de prison symbolique – les pratiques culturelles des sacrifices humains –. Malgré le fait que ce personnage n'a pas fait l'expérience véritable de la prison, son exécution peut servir à questionner la théâtralisation de sa mort qui visait à conjurer des meurtres sur le territoire de TiBrava. Ainsi, « Sur la terre de TiBrava, autrefois jungle avant l'arrivée de La Colombe, on entendait définitivement éliminer de nos rangs, sans concession aucune, des individus abjects qui n'ont et ne peuvent avoir une place dans le TiBrava de la Nouvelle Marche. » (*LA*, p.56-57) Les enjeux de conjuration des forces du mal ne sont pas les mêmes dans les œuvres de Kossi Efoui, Edem Awumey et de Kangni Alem. Ce que nous avons nommé catharsis intradiégétique semble ne pas convenir à *La Légende de l'assassin* de Kangni Alem car les enjeux ne débouchent ni sur une prise de conscience de l'individu incriminé ni sur son acte de contrition. Tout est mis en scène pour que l'exécution soit une sentence dissuasive, une instrumentation et une « bouc-émissarisation ». Certes, K.A. est un meurtrier mais son procès a été utilisé à des fins de propagande. Une exécution atroce vise la soumission des esprits car « l'arsenal n'avait pas été avare en munitions, il fallait frapper les esprits, les marquer symboliquement. » (*LA*,

p.56) On sait que cette propension à évoquer les châtiments atroces traverse toute la littérature européenne. L'échafaud requis contre Julien Sorel dans le *Rouge et le Noir* de Stendhal relève déjà de l'excès de violence et d'atrocité. Pointer des armes de guerre sur un individu fusse-t-il coupable relève d'une autre forme de banalisation de la violence sur des corps. Il est évident que « les aspirants à la dictature totalitaire commencent généralement leur carrière en se vantant de leurs crimes passés et en annonçant en détail leurs crimes futurs⁶⁰⁷ ». Ici tout l'arsenal de la guerre est mis en place, un camp contre un autre camp ennemi, on dirait une agression qu'il faut repousser avec détermination et bravoure :

Le canasson se figea à la fin, après un épandage. Calmé, l'animal s'était mis le côté, à droite du peloton. Raidissant le buste, le major sortit du fourneau et donna l'ordre de se mettre en position de tir. Comme à l'entraînement, les douze bourreaux d'un jour se mirent le genou à terre, et ajustèrent leurs fusils. [...] « Feu ! » Et ce fut une incroyable succession de bruits, sifflement de balles toutes tirées vers une cible qui aurait hurlé, selon certains, qui aurait pleuré, selon d'autres, aurait invoqué un dieu bizarre, mais en vérité aurait lâché des urines et des excréments au moment où son corps fut transpercé de part en part. (*LA*, p.55-56)

L'exécution rend K.A. victime comme si son corps criblé, fragmenté et déchiré allait servir à réparer le corps décapité de sa propre victime, Bouraïma. Cette désintégration du corps de K.A. sous les balles saisit non seulement la curiosité du public mais aussi et surtout est vécue comme une jubilation :

Elle n'était pas nombreuse, la foule, mais en son sein couvait la rancune par centaine. « Tuez-le », « Coupez les couilles ! », « Moi j'aurais mis du piment dans son anus », « Seulement, voisine ? », « Pouah, le sorcier », « Il mérite le four à pain », « N'est-ce pas ? », « Qu'on l'attache au cheval ! », « Qui l'a même habillé ? » (*LA*, p.54)

A défaut d'offrir des salles de spectacle aux citoyens pour y noyer leur peine et se donner de plaisir par moment, l'exécution de K.A., dans un lieu public, est une scène improvisée de spectacle tragique. La foule qui savoure le spectacle semble vouloir prolonger la scène de la fusillade par des hurlements de terreur : « Il n'est pas mort », « Il fait semblant », « Tire

⁶⁰⁷ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, op.cit., p.45.

encore », « C'est ta balle, tire !? ». Il n'est donc pas surprenant que le foule approuve cette exécution. Ce qui répond

aux formes atroces des exécutions capitales au Moyen âge, à la question, au tenaillement, au plomb fondu, à l'écartèlement, qui constituaient comme une émulation de férocité entre le juge et le malfaiteur, ont succédé dans ce dernier siècle des supplices plus ou moins rebutants : la potence, le garrot, la guillotine⁶⁰⁸.

L'exécution est certes prescrite par la loi mais elle glisse vers une forme de vindicte populaire où la fureur s'enflamme et embrase un corps inoffensif. Ainsi, la singularité de cette exécution est qu'elle se déroule au moment même où l'avocat de K.A. rédige un recours en grâce : « Il avait été exécuté, alors que j'étais en train de rédiger un recours en grâce, putain de recours ! Les membres du tribunal m'avaient prévenu de ne pas me casser la tête. Car, disaient-ils, il n'était pas question pour eux de prendre le risque de voir souffrir les familles à cause de K.A. ! » (LA, p.57) Il ressort que la boucle ouverte par le crime de K.A. trouve son achèvement dans son exécution. On dirait que le sang versé crie vengeance ce qui réveille l'érotisme sanglant chez les exécuteurs pour en finir avec le mal dont le corps de K.A. est dépositaire. Avant que naisse véritablement la poétique manifeste de TiBrava, l'espace-prison et les sévices politico-militaires étaient les thèmes de prédilection de la création théâtrale de Kangni Alem. Dans la première pièce de théâtre est *Chemins de croix* (Prix du Concours théâtral Interafricain de RFI), deux étudiants sont incarcérés pour avoir distribué des tracts. De leur prison, un véritable chemin de croix leur est imposé et plusieurs questions taraudent leur conscience comme le résume Florent Couao-Zotti à la quatrième de couverture d'une récente publication :

Une cellule de prison. Enfermés pour une histoire de distribution de tract, deux étudiants tentent de nommer leurs rêves. Qu'est-ce que c'est qu'un révolutionnaire pour l'Afrique d'aujourd'hui ? Jusqu'où peut-on aller défendre ses idéaux ? Tandis que Amouro, le révolutionnaire, tente de résister au chant de sirène, Amel, le militant accidentel, s'interroge sur le bien-fondé de tant de sacrifices⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ Enrico Ferri, *Les criminels dans l'art et la littérature*, 1908 (Traduit de l'Italien par Eugène Laurent), <https://fr.scribd.com/document/283017188/Criminels-dans-l-art-et-la-litterature-FERRI>, consulté le 20 juin 2017.

⁶⁰⁹ Quatrième de couverture de *Chemins de croix*, Bertoua, Ndze, 2005 (réédition).

Que la prison soit symbolique ou physique, elle n'induit pas forcément la purgation des passions du mal dans les textes de Kangni Alem ; c'est plutôt une prison d'injustice où aucune perspective de justice n'est envisageable. Au-delà de la prison, c'est l'acte d'écriture dans un régime policier que Kangni Alem semble mettre en évidence.

5.4 La violence et le traitement des corps

De toute la poétique postcoloniale, la question du corps revient avec insistance. Et pour cause, l'histoire qui a façonné notre modernité est tissée de corps fragmentés et déchiquetés. Le viol et la violence sur le corps noir sont une réalité, somme toute, banale, ce que résume Aimé Césaire : « Nous naissons dans la cale des bateaux négriers. C'est là qu'est née l'histoire antillaise⁶¹⁰. » Le but recherché d'un tel système est la soumission du corps noir. La force opératoire déployée est ce qu'Achille Mbembe appelle en s'inspirant de la trame argumentaire de Franz Fanon « force nécropolitique, qui, [...] prend la vie pour la mort et la mort pour vie⁶¹¹. » De ces rites violents qui se sont abattus sur le corps noir, les littératures francophones ont fait une de leurs thématiques structurantes. Loin pour ces littératures de saisir la matérialité d'un sujet historique soumis à la violence et la torture en tous genres, il est plutôt question du « sujet contemporain ». L'apparence essentialiste d'une telle problématique du viol du corps noir ne tient pas pour autant devant les grandes narrations historico-littéraires occidentales. De ce fait, la poétique du corps et du sang est une thématique centrale chez les poètes de la tragédie au XVII^{ème} siècle. Ainsi, dans la tirade de Thémène qui raconte la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* de Racine [Acte V, Scène 6], on voit avec quelle violence le corps d'Hippolyte est soumis à la vengeance de Poseidon. D'un Hippolyte frappé par un monstre marin, nous pouvons relever trois parties essentielles de son corps : le sang versé, la chair déchiquetée et les os broyés. Dans sa thèse consacrée à la poétique du sang : *Un sang tragique. Racine, Phèdre et le*

⁶¹⁰ <https://fb.watch/5htMpdLVzp/>, vidéo consultée le 4 mai 2021.

⁶¹¹ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit, op.cit.*, p.82.

sang : mise en perspective dramatique, Pierre Guiliani a mis l'accent sur le fait qu'« il s'agit cependant, bien entendu, de représenter sur la scène tragique une action tragique, et non la raconter : l'analyse de ce paradoxe constitue à l'évidence un des enjeux majeurs de notre travail⁶¹² ». Après avoir montré que la problématique du corps soumis à la violence est certes récurrente dans les littératures postcoloniales mais est aussi une thématique universelle en prenant en compte les narrations historico-littéraires occidentales, et même orientales, il est donc nécessaire de montrer l'attrait que suscite le corps en souffrance chez des auteurs du corpus ainsi que des raisons profondes qui motivent ce choix esthétique.

Sans rentrer dans une description anatomique et physiologique du corps humain, nous pouvons relever, comme nous l'avons signalé plus haut, que trois parties du corps sont à prendre en considération dans l'étude sur toute poétique sur le corps. Ainsi, l'évocation du sang liquide, de la chair et des ossements avec leur sens de vanité vise à requérir plutôt un regard protecteur sur la fragilité du corps humain. Contrairement aux controverses sur des fictions axées sur la violence, l'éthique sur la poétique du corps n'est pas tant de montrer des forces obscures qui travaillent à détruire la vie mais plutôt, et c'est justement à cela qu'elle s'attèle, de guérir les hommes de la brutalité. Pour ce même enjeu, plusieurs types de traitements du corps sont mis en œuvre par Kossi Efoui, Théo Ananissoh, Kangni Alem, Edem Awumey et Edem Kodjo.

5.4.1 Les corps assiégés

Dans *La vie et demie*⁶¹³ de Sony Labou Tansi, le personnage évanescent Martial, même mort, refuse de succomber, et se réincarne dans le corps de sa fille Chaïdana. Il est l'exemple-type de ce qu'on peut appeler un « corps de siège » ou un corps assiégé, un sas spatial investi

⁶¹² Pierre Guiliani, *Un sang tragique. Racine, Phèdre et le sang : mise en perspective dramatique*, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p.13.

⁶¹³ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

par des forces oppressives. Pour étudier le « corps assiégé » dans les œuvres du corpus, nous allons faire appel parfois à la spatio-temporalité du deuil. Car, « dans l'état de siège, tout comme le lieu de réclusion, l'isolement n'est jamais assez absolu⁶¹⁴. » Comme disait le Prix Nobel de la Paix, Dr. Denis Mukwege⁶¹⁵, dans son discours de réception, le champ de bataille s'est déplacé sur le corps des femmes et des enfants. Des corps assiégés sont légion dans les œuvres d'Edem Awumey. Dans *Port-Mélo*, la violence de l'histoire refait surface pour rappeler la révolte des femmes de Lomé en 1933⁶¹⁶ : « Cela s'est déjà fait à Port-Mélo, une marche de femmes qui aurait changé le cours de l'histoire. » (*PM*, p.79)

Croque-mort dit que la géographie du Port est un espace, un soleil bouclé. Il dit que les couloirs du Port n'ont pas d'issue. Ils sont faits de trous noirs. Tu pars d'un trou, tu pousses tes pas vers un autre trou noir. Joséphine, les trous noirs ont remplacé les cases de la marelle. Un trou pour un mort. Le croque-mort continue : « Si t'es béni par les dieux, tu crèves au premier trou. Si t'es maudit, tu refais plusieurs fois le voyage...Mais il y a toujours le trou noir invisible, le dernier, inévitable, où tu craques. Et je serai là à t'attendre. Avec ma pelle et ma routine [...] ». (*PM*, p.39-40)

Ce passage montre un état de siège et de réclusion imposé aux corps. On ne peut donc pas y échapper. Comme il arrive d'appliquer la symbolique du théâtre à la guerre – champ de bataille –, on peut utiliser aussi le terme théâtre en se référant aux corps humains soumis aux atrocités. Ce déplacement terminologique signale, et démontre, en dernier ressort, que le corps prend la dimension spatiale. Ce n'est donc pas anodin que dans la rue Z (*Port-Mélo*), les corps sont toujours sans vie et que cette spatialité tant physique que symbolique s'incarne dans un état de siège. La rue Z est celle de la finitude, un espace de réclusion que l'on ne traverse pas vivant hormis le croque-mort « parce qu'ici tout s'arrête pour ceux qui traînent dans la nuit au-delà de

⁶¹⁴ Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational*, op.cit., p.76.

⁶¹⁵ « Cette « guerre sur le corps des femmes », comme l'appelle le médecin pour dénoncer le viol en tant qu'arme, continue encore aujourd'hui et s'étend aux enfants, voire aux nourrissons. », « Les cinq phrases à retenir du discours de Denis Mukwege, Prix Nobel de la paix 2018 », [Les cinq phrases à retenir du discours de Denis Mukwege, Prix Nobel de la paix 2018 \(lemonde.fr\)](#), consulté le 5 mai 2021.

⁶¹⁶ « Les 24 et 25 janvier 1933, se produisirent à Lomé des troubles qu'on a coutume d'appeler « les événements de 1933 » et auxquels certains donnent le nom de mouvement des Femmes, d'autres celui de Journées de Jets de Pierres. », Messan Adimado Aduayom, in « Un prélude au nationalisme togolais : la révolte de Lomé, 24-25 janvier 1933 », [Un prélude au nationalisme togolais : la révolte de Lomé, 24-25 janvier 1933 \(persee.fr\)](#), consulté le 5 mai 2021.

certaines heures » (*PM*, p. 36). C'est un lieu de réclusion obsessionnel : « Jour d'émeutes et blanc monde dans la rue Z...Il coupait les cireurs en manches longues ou courtes » (*PM*, p.32) ; « Oli-Pendu » « Boro-Noyé » « Iroko-Brûlé » « Manuel ? » (*PM*, p.120). La singularité du récit d'Edem Awumey est d'avoir montré des corps de femmes assiégés. Ainsi, la répression est aveugle et sanglante :

Un meeting. Les meneurs avaient pris parole. Des bourses pour les étudiants, qu'ils avaient dit. Des bourses et quelques dortoirs [...] La police du Gommeur est passée, avec crosses et gourdins. La grève inscrite sur le corps. Elle laisse une trace de mort sur le corps, une jeune maman éventrée au pied de la statue du Gommeur, le chef de la milice après les dieux, la statue, masse de bronze, le regard violent, le front méchant...La fille porte sur sa chemise des traces de sang, les jambes tremblent pour avoir longtemps soutenu la course, entre pneus brûlés, les grenades lacrymogènes traversant l'espace, les portes de maisons qui se ferment quand elle demande refuge [...] (*PM*, p.20)

D'autres scènes du récit montrent que la milice ne fait exception d'aucun corps mais a une méthode redoutable pour détruire mais aussi et surtout pour humilier le corps des femmes et des jeunes filles.

Je reconnus les jeunes filles à la jarre, elles n'avaient pour parure que la mince culotte de raphia. Une main avide avait écarté la barrière des raphias, un liquide noir coulait de l'intimité offerte aux mouches. Une eau noire, la mort écrite entre les cuisses à l'encre violente du viol et de la torture...La deuxième jeune fille avait roulé et rentré entre les jambes. La milice a le secret des jeux perfides, des trouvailles les plus inédites. La feuille de papier rentrée au noyau du corps ouvert. La jeune fille avait, trempée dans le secret de son corps, une page de bouquin, un poème de Sam Bello le poète du Port, le poète pendu un matin des tristes couleurs devant les grilles du camp...J'ai lu : Je voudrais t'écrire, Cori, écrire/Une histoire/Un conte avec plein de bruits et de têtes coupées/ Seulement qu'il fait nuit/ J'ai pas de plume, Cori/Une histoire/Avec/Un wharf, une milice, des bérets rouges/Et quelques rebelles [...] (*PM*, p.83)

En mettant en place une politique des corps assiégés, le régime du « Gommeur » veut soumettre le peuple par la violence et la peur. Alors que la poétique des corps assiégés vise plutôt à inscrire le récit dans « le siècle des corps » (*PM*, p.177), le second roman d'Edem Awumey, *Les Pieds sales* poursuit la poétique des corps assiégés. Cette fois-ci, le protagoniste principal se retrouve dans une entreprise meurtrière pour imposer l'état de siège aux corps. Il se considère comme un « vétéran de tous les crimes qu'il avait dû commettre dans sa nuit, vétéran de la vie qui devait

lui avoir bouffé le pied droit » (*PS*, p.135). S'il témoigne avoir soumis des corps aux supplices et aux tortures, c'est parce qu'il est lui-même en instance d'être happé par l'organisation criminelle qu'il a servie. Ainsi, « la Cellule était une organisation obscure. Structure officieuse de renseignement, milice spécialisée dans l'enlèvement, la torture et le meurtre » (*PS*, p.119).

Askia

devait faire de la surveillance et des rapports et était devenu au fil des nuits de missions un éventreur, avec pour armes son efficacité, ses mains, un revolver, une ceinture explosive, un taxi qui s'appelait « Le Passage » et une volonté qui jamais ne devait faillir, une insensibilité et une indifférence à l'épreuve du temps. (*PS*, p.119)

Au-delà de la transformation du théâtre de guerre qu'est devenu le corps, une autre perspective rentre dans ce récit. Dorénavant, la réclusion imposée aux corps dépasse les frontières des Etats sous les tropiques, et se retrouve collée à l'exil d'Askia. Son sort devient celui des gens issus des minorités victimes de discriminations. C'est également une démonstration de l'impossibilité de vivre au pays où on est traqué. Ni dans le pays d'accueil, ni dans le pays d'origine la vie n'est tolérable. Partout se trouvent des monstres à apparence humaine pour le persécuter. Il y a lieu de remarquer que les skinheads de la haine tiennent Askia pour cible :

A leurs lèvres, un chant de guerre. Les trois hommes ouvrent leurs braguettes et pissèrent sur les restes de la dalle [...] le chef du groupe sortit une bombe avec laquelle il traça une croix sur la pierre. La gammée. Le tracé du suivi d'un salut : bras droits levés et tendus vers un dieu lointain. Ou proche [...] Et les mauvais garnements du dépotoir des Trois-collines finirent par tuer Pontos, le chien du père Lem, qui n'avait pas le droit de se mêler à leurs jeux (*PS*, p.156-157).

L'écriture sur des corps assiégés ne peut pas faire abstraction d'un choix typologique du récit. Malgré des similitudes entre les romans de Kossi Efoui et Edem Awumey, leur poétique est portée sur un passé du deuil en continu chez l'un et un présent du deuil chez l'autre. La commune mesure de ces fictions est la hantise du désastre. Car, disait, Xavier Garnier,

L'écriture de Kossi Efoui n'est ni pré-apocalyptique, ni post-apocalyptique, elle fait de l'apocalypse cette expérience au présent qui ne saurait être vécue que par des (sur)vivants en quête d'une issue. Les (sur)vivants sont hantés par

ceux que la menace a déjà emportés, ces « disparus » qui ne sont accueillis par aucun cimetière⁶¹⁷.

Dans ses trois derniers romans, *Solo d'un revenant*, *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia*, Kossi Efoui n'a de cesse de mettre en scène des corps assiégés. Cette poétique est liée à l'historiographie des tragédies :

Le retour actuel de la mélancolie souligne le lien entre l'historiographie des catastrophes totalitaires, la poétique de l'« après » et celle des modernités littéraires du XIX^e siècle. La mélancolie décrit, par un certain état réflexif de la narrativité, la prise de la conscience de la caducité et des changements de l'art de raconter : s'il y a une mélancolie de l'époque, c'est d'abord la somme de tous ces récits en ruine, poétiques ou historiques⁶¹⁸.

C'est dire que le temps ne change pas le destin des corps soumis à la violence. Que le corps soit en souffrance, ensanglanté, en putréfaction ou tout simplement en réduit aux ossements, il est un champ de bataille qui revêt une dimension chronotopique. Le revenant, dans *Solo d'un revenant*, est hanté par le deuil de son ami Mozaya. Aux corps assiégés correspondent des espaces assiégés avec la traversée des checkpoints pour retrouver les traces de son ami et son bourreau. L'évocation des ruines montre que la guerre n'a pas fini dans les esprits. Mais est celui qui accompagne le revenant dans la recherche d'Asafo Johnson. Celui-ci l'admire : « M'avait déjà dit que son vrai nom n'était pas Mais mais Gavroche, son nom de maquis, voilà son vrai nom » (SR, p.42). Il est important de rappeler qu'il était enrôlé comme un enfant-soldat :

Ancien combattant de dix-sept ans, récompensé par une carte lui donnant gratuitement droit aux places réservées dans un bus, il avait décidé de ne plus rejoindre les gentils soldats, comme il appelle les agents en uniforme local du Camp Mandela où, en guise d'entraînement, on passe son temps à jouer au football, un sport qu'il exècre parce qu'il déteste qu'on lui tire le maillot. (SR, p.43)

La rencontre avec Mais permet au revenant de se faire une idée de la vie post-conflit « Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre » (SR, p.47). En somme, le retour sur les traces des disparus est langoureux et mélancolique. Pour Anas Atakora,

⁶¹⁷ Xavier Garnier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », <https://resf.revues.org/798>, consulté le 20 août 2017.

⁶¹⁸ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.267.

Le présent de la guerre est à envisager au propre comme au figuré, à l'actif comme au passif. Lorsque la guerre est en cours quelque part, ses ravages, son "actif" peuvent faire l'actualité internationale selon les intérêts des uns et les calculs géopolitiques des autres. Par contre, quand elle prend fin, son passif, son legs, son présent donc, n'intéresse plus tellement l'actualité. Ce présent est abandonné, laissé à la charge des seules victimes qui vivent dans ces espaces hostiles par les souvenirs auxquels ils renvoient, par l'indigence à laquelle ils réduisent l'humain. *Solo d'un revenant* en donne une admirable illustration avec les pleureuses comme figure inépuisable du présent de la guerre⁶¹⁹.

Dans *L'ombre des choses à venir*, Kossi Efoui met aussi en scène des corps assiégés qu'on envoie sur les fronts comme on destine des brebis à la boucherie. Le retour peut ne pas être possible. C'est ainsi que le saxophoniste a été déplacé momentanément à la Plantation :

Ton père va être momentanément éloigné. La voie sortait de l'ombre cernant le père à droite. Une parole défaite et abîmée a coulé longtemps de la bouche de ma mère, des propos dépareillés où, dans mon souvenir, elle sollicitait l'aide d'opération médicale pour la transformer en oiseau. (*LCV*, p.20).

A travers la figure du saxophoniste, on peut voir un sujet soumis à l'esclavage. Même si des références historiques attestent cette hypothèse, comme l'admet d'ailleurs l'auteur, cette lecture est à relativiser car une explication de Kossi Efoui montre que le musicien est un sujet de notre modernité postcoloniale. Nous pensons qu'un tel récit allusif permet aussi de problématiser l'usage des arts dans un régime totalitaire :

Gangoueus : C'est un peu absurde aussi puisqu'on l'enlève pour son talent de musicien...

Kossi Efoui : Il se trouve que le père est saxophoniste et dans cette Plantation où on l'emmène il y avait un orchestre, ce qui n'est pas nouveau : au Camp Boiro en Guinée [NdA. Camp d'internement militaire sous Sékou Touré], il y avait aussi un orchestre et dans plusieurs lieux au monde on a tout à coup voulu que les gens travaillent dans la gaieté ! Donc l'enfant va imaginer, plus tard, puisqu'il n'y a aucune explication, que c'est pour son talent de musicien qu'on a enlevé son père, parce qu'ils auraient eu besoin des services d'un saxophoniste ténor dans l'orchestre. Ce qui se passe réellement, c'est comment un enfant peut exorciser, par une force poétique, une blessure d'une rare violence⁶²⁰.

⁶¹⁹ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain*, op.cit., p.150.

⁶²⁰ Celia Sadai, « Kossi Efoui, Oublie ! et *L'ombre des choses à venir* », 7 décembre 2011, <https://la-plume-francophone.com/2011/12/07/kossi-efoui-oublie-et-lombre-des-choses-a-venir/>, consulté le 24 novembre 2017.

Si la poétique des corps assiégés postule la torture, le broyage des corps, d'autres corps peuvent être soumis à la dévitalisation parce qu'ils ont perdu de la substance humaine, et n'arrivent plus à formuler les mots ou à tenir un langage cohérent compris des hommes. La présence physique est un poids que ces corps portent eux-mêmes ainsi que leur entourage. Le père du narrateur-enquêteur est saxophoniste. Eloigné « momentanément », alors que son fils n'avait que cinq ans pour servir dans la « Plantation ». Le père étant revenu dévitalisé et muet, son fils n'a pas accès à aucune information autre que celle que lui procure le « livre intitulé *Enfants je n'inventais pas d'histoires de Bala Hella Zamal*⁶²¹ » :

c'est ainsi que j'ai lu pour la première fois qu'il y avait des réjouissances offertes par l'administration aux prisonniers lors de certaines fêtes officielles ou religieuses. Des réjouissances qui étaient animées par la fanfare des détenus. Et j'ai pensé au saxophone de mon père. (*LCV*, p.65-66).

Nous avons fait l'hypothèse selon laquelle les corps sont considérés comme des champs de bataille, le corps des femmes est soumis aux viols. Ainsi, le corps n'est plus perçu comme sacré, on procède à sa profanation. Des récits sur cet état de chose sont légion dans la littérature francophone contemporaine, notamment des écrits sur les guerres civiles et le génocide. Le paradoxe de la soumission des corps est de montrer l'usage politique du corps féminin afin de déssexualiser la scène politique.

5.4.2 L'usage politique du corps féminin : ambivalence du corps ou déssexualisation de la politique

La question des corps assiégés s'inscrit dans la souffrance historique. La violence des corps est un désajustement éternel avec la quiétude et la stabilité. C'est d'ailleurs, cette permanence du récit éternel de violence qui fait que « le sujet contemporain est angoissé, écartelé entre plusieurs corps⁶²² ». Il est évident que la poétique du récit de Kossi Efoui est allusive, et parfois

⁶²¹ Il s'agit d'une pièce de théâtre de Kossi Efoui lui-même. Est-on en face d'une intratextualité ? Quel crédit peut-on accorder à un livre d'imagination sur des violences qui se sont réellement produites ? Y a-t-il une vérité entre le silence qu'offre le pouvoir politique et le discours historique d'un auteur ?

⁶²² Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.95.

allégorique sur des corps assiégés mais d'autres récits, à l'instar de *La Profanation des vagins* de Bolya et de *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala sont crus. Le corps des femmes y est considéré tantôt comme une proie pour la prédation et la violence, tantôt comme un objet de jouissance⁶²³, un corps de résistance ou un corps « soft ». Ces différentes facettes sont ambivalentes. L'étude de cette ambivalence d'usage poétique et politique du corps va avoir pour base de réflexion un exemple type historique de Joséphine Baker auquel fait allusion Edem Awumey dans *Port-Mélo*. Une étude comparative sur Joséphine, protagoniste du roman et Joséphine Baker permet de mettre en relation le rôle joué par le personnage d'Edem Awumey et le rôle joué par Joséphine Baker dans la résistance et l'espionnage lors de la seconde guerre mondiale. Ainsi, Joséphine apparaît comme un personnage double, victime elle-même de la répression, elle est devenue au fil du récit une informatrice du narrateur, Christophe Mélo. Elle détient le carnet de Manuel, peu avant le rapt de ce dernier par la milice : « Il demande à la fille de lui tenir le carnet le temps qu'il mette sa chemise. La fille prend le carnet, le fourre dans sa poche et lui propose une tournée. » (*PM*, p.54). Elle rend régulièrement visite aux miliciens dans la nuit et se retrouve dans une sorte de maison close où ils se délectent sur les corps. Ses liaisons avec des hommes d'Orpheus Bambara sont la clé des informations de haute importance sur des cibles ainsi que des agendas meurtriers : « La milice se blanchit tous les soirs dans l'eau secrète des filles du bordel » (*PM*, p.42) « Hé ! Joséphine, si c'est un client, fais-le entrer. » (*PM*, p.67), « Le bordel et le concert des corps. » (*PM*, p.70). Dans une perspective d'espionnage, ce personnage se rapproche de la figure historique de Joséphine Baker.

En septembre 1939, quand la France déclara la guerre à l'Allemagne en réponse à l'invasion de la Pologne, Joséphine fut recrutée par le Deuxième Bureau. On y cherchait en effet des gens dont leur profession permettrait de se déplacer librement et de recueillir des informations. Dans les faits, ce fut Daniel Marouani, frère aîné de l'agent de Joséphine, qui suggéra à Jacques Abtey, chef du contre-espionnage militaire à Paris, de l'engager. Ainsi, durant la drôle de guerre, entre septembre 1939 et mai 1940, Joséphine glana toutes les informations qu'elle put sur l'emplacement des troupes allemandes auprès

⁶²³ Loumbangoye Ndombi Pacelly Ormella, *Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain*, Thèse, Université de Limoges, 2016.

des officiels qu'elle rencontrait dans des soirées. Elle reprenait le soir sa place au Casino de Paris. De plus, dans l'après-midi, elle consacrait quelques heures au tournage de son dernier film 'Fausse alerte'⁶²⁴.

Dans *Port-Mélo*, aucune résistance sérieuse n'est organisée par des habitants du Port-Mélo mais la lutte par des mots et des noms des victimes représente aux yeux de la milice une véritable menace. L'usage de féminité pour avoir des aveux, des secrets et des informations de haute sensibilité est très courant. De la Bible, on peut retenir deux figures féminines⁶²⁵ ayant utilisé leur ruse pour venir à bout des hommes incarnant la crainte et la puissance : Judith et Dalila. Michel Leiris et Alfred de Vigny allaient faire d'elles des archétypes. Ainsi, dans « La Colère de Samson⁶²⁶ », Alfred de Vigny a montré la perfidie d'une femme aimée qui trahit son mari au profit de la survie de son peuple. Michel Leiris met en scène la figure mythique de Judith décapitant le général Holopherne à travers la ruse et la séduction. « Dans le texte de 1939, Leiris avait identifié cette figure féminine (qui, avec Lucrèce, est l'un des pôles autour desquels *L'âge d'homme* s'organise) à « l'image de ce châtiment à la fois craint et désiré : la castration » (p.202)⁶²⁷. On remarque que l'année de la publication de *L'âge d'homme* coïncide avec celle d'entrée en espionnage de Joséphine Baker. « De la virilité : engagement ou castration⁶²⁸ » semble être l'épine dorsale de la pensée philosophique de Michel Leiris. Dans une certaine mesure, l'usage politique du corps que font Joséphine Baker et Joséphine d'Edem Awumey ne montre pas seulement l'ambivalence du corps féminin mais aussi et surtout l'échec qui est

⁶²⁴ Joséphine Baker (1906-1975), Biographie de Kevin Labiausse, www.ifrance.com/jobaker, 04/03/2021 « Les représentations du Casino de Paris furent définitivement interrompues lorsque les Allemands eurent franchis (sic) les la ligne Maginot. Joséphine gagna en voiture le château des Milandes, en Dordogne, où elle vivait depuis 1936. Jacques Abtey, lui, avait décidé de rejoindre de Gaulle à Londres et d'établir une liaison entre les réseaux de résistance de France et d'Angleterre. Il espérait que Joséphine trouverait un moyen pour l'aider. Ainsi, durant l'été 1940, il retrouva Joséphine aux Milandes qui abritait également un officier français né au Mexique, un aviateur breton et un couple de réfugiés belges. Pour mieux s'organiser, Joséphine se dota de moyens sophistiqués en faisant installer un puissant récepteur radio dans la grosse tour du château. »

⁶²⁵ Judith et Dalila dans la bible.

⁶²⁶ Des reproches ont été formulés sur le système manichéen plaçant Samson du côté du Bien et Dalila (ruse et perfidie) du côté du Mal.

⁶²⁷ Denis Hollier, « A l'en-tête d'Holopherne : Note sur Judith », in *Littérature*, n°79, 1990, Michel Leiris, Yale University, p.16-28. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_79_3_2537, 05/03/2021.

⁶²⁸ *Ibid.*

imposé à la virilité : la castration ou la décapitation. La politisation du corps féminin « est d’abord la déssexualisation du risque⁶²⁹ ».

La croyance selon laquelle, au bout du compte, le pouvoir, c’est l’effort que déploie le phallus sur lui-même pour devenir Figure est au fondement du brutalisme. Cette croyance continue de fonctionner comme le non-dit, le sous-sol, voire l’horizon de notre modernité, même si, de cela, bien peu veulent entendre parler. Il en est de même de la croyance selon laquelle le phallus n’est phallus que dans le mouvement par lequel il cherche à s’échapper du corps et à se doter d’une autonomie propre. Et c’est cette tentative d’échappée, ou encore cette poussée, qui produit des spasmes, la phallocratie déclinant par ailleurs son identité justement par ces poussées et cette violence spasmodiques⁶³⁰.

En utilisant leur corps comme un piège pour infiltrer des escadrons de la mort, les deux Joséphine – romanesque et historique – traquent des oppresseurs. Mi-félins, mi-agneaux, des figures féminines mettent à nu un pouvoir non seulement phallocratique mais aussi libidinal dont l’excrétion des spasmes peut les amener à se prendre au piège. On découvre peu à peu le sens profond du rôle que joue Joséphine dans la maison de joie des miliciens. Cela reste vital pour la lutte qu’elle mène contre l’oubli et la profanation des corps criblés de balles.

5.5 La folie, le trauma et le trouble

La folie dans les récits criminels est à interroger selon plusieurs entrées tant philosophiques que métaphysiques. Dans bien des analyses, l’accent est mis sur l’aspect métaphysique, c’est-à-dire une observation par-delà du sensible, ce que d’aucuns appellent le suprasensible. Le constat de la folie se base sur l’état empirique du comportement d’un homme atteint de la folie ou de la démence. Le fait d’agir et de se comporter différemment du code accepté et toléré par la société, le vestimentaire, le langage parfois non lucide ou l’évocation d’un monde chimérique. On peut remarquer que le versant philosophique postule qu’il faut prendre en considération des mobiles psycho-cognitifs qui ont conduit à un tel état. La folie relève d’un état cognitif, autrement dit, les cadres logiques du raisonnement sont à interroger à partir des

⁶²⁹ *Ibid.*, p.18.

⁶³⁰ Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.114.

formes de désarticulation de la pensée logique. Des deux versants métaphysique et philosophique, on peut accoler le « trauma historique ». D'une origine médicale, le trauma garde son acception grecque « blessure ». Mais, rappelle Sabina Loriga,

le concept du trauma a été repris dans une perspective littéraire, notamment par des critiques déconstructionnistes, pour lesquels c'est la culture entière qui est déshumanisée. A partir du diagnostic formulé par Theodor W. Adorno, selon lequel l'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz est un leurre, et reprenant la stratégie interprétative de Paul Man, Cary Caruth fait du trauma la clé interprétative pour dire la société actuelle, celle qui est née de la Shoah : « Dans un âge catastrophique, le trauma peut fournir le lien entre les cultures : non pas comme une simple compréhension du passé des autres, mais plutôt dans les traumas de l'histoire contemporaine, comme notre capacité d'écouter à travers les distances que nous avons tous prises avec nous-mêmes. Elle revendique la vérité de l'événement ainsi que la vérité de son incompréhensibilité⁶³¹.

Si le concept a été en vogue dans la critique de la littérature post-Shoah, la critique l'a consacré à la littérature d'Afrique concernant les mobiles de l'esclavage et de la colonisation considérés comme des actes de déshumanisation. Dans la droite ligne de la critique d'« écrire pour la mémoire », Bohogoum Essohana Nimon-Toki a consacré une thèse au *Traumatisme et résilience dans la littérature africaine contemporaine : cas des œuvres inspirées par le génocide rwandais de 1994*⁶³². Ainsi, le traumatisme et la résilience ont été étudiés à partir des œuvres de Boubacar Boris Diop, de Véronique Tadjo et de Waberi au regard du génocide des Tutsis rwandais. Les méthodes utilisées sont à la fois la sociocritique, la sémiotique et la psychanalyse.

Trois types de folie sont portés par les récits du corpus. Le premier type de personnages se retrouve dans *La Légende de l'assassin* de Kangni Alem dont l'exemple-type est K.A., une sorte d'arriéré mental n'ayant pas toutes ses facultés, et est de ce fait facilement manipulable. Selon les démonstrations de Hightower, la secte des Obrafos a utilisé sa naïveté pour qu'il décapite Brouaïma. Ce personnage s'adonne aussi à la consommation du cannabis, flirtant ainsi

⁶³¹ Sabina Loriga, « Du trauma historique », <https://www.politika.io/fr/notice/du-trauma-historique>, consulté le 26 mars 2021.

⁶³² Bohogoum Essohana Nimon-Toki, *Traumatisme et résilience dans la littérature africaine contemporaine : cas des œuvres inspirées par le génocide rwandais de 1994*, Université de Lomé, 2015.

avec des paradis artificiels. Par ailleurs, la part des voix d'hallucinés dans ce récit est en même temps la commune mesure qui lie K.A. au pasteur Hightower. Les deux personnages utilisent, en réalité, des voix hallucinatoires (rêves, Esprit-Saint, sorcellerie, démons et doubles) mais ni K.A. ni le pasteur Hightower n'entrent dans la catégorie des personnages traumatiques. Pour autant, l'environnement sociohistorique violent pourrait être questionné. Ces « deux fous » apparaissent comme des êtres instrumentalisés par les religions – pratiques ancestrales, culte extotérique chez K.A. et le monde syncrétique mythique et chrétien chez Hightower –. Selon Michel Foucault, la « folie introduit à un complexe jeu de masques. En effet, la folie à l'époque baroque, c'est le pouvoir de l'illusion : Le fou fait porter au monde qui l'entoure le masque de son propre délire⁶³³. » Cela montre que la folie de K.A. est révélatrice d'une folie collective dans laquelle sont pris des habitants de TiBrava. On en veut pour preuve le fait que le crime de K.A. lève le voile sur l'existence d'une secte criminelle qui implique des chefferies traditionnelles. Dans *L'ombre des choses à venir*, Alexis Kémal se présente comme une réinvention du père du narrateur. Ce père l'initie à la lecture des livres pour lui trouver une sorte d'îlot de paix lovée dans un chaos-monde comme faisait Mozaya, dans *Solo d'un revenant*, avec ses élèves. Mais en dehors de la figure du père que le narrateur tente de reconstruire à travers l'Autre, il y a maman Mais qui s'occupe des enfants orphelins à cause de la guerre. Derrière cette figure de mère, se profile celle de sa mère happée par la violence de « l'événement » et surtout « l'éloignement momentané » de son mari, le saxophoniste. Cet éloignement n'est qu'un « enlèvement ». C'est donc en termes d'objectivation matérielle que le narrateur décrit l'état à la fois physique et psychologique de sa mère. Tout comme l'affliction d'Ikko après la mort du père, la mère, à la disparition du mari, a un esprit troublé. Elle est admise dans une clinique psychiatrique :

Ton père va être momentanément éloigné. La voie sortait de l'ombre cernant le père à droite. Une parole défaite et abîmée a coulé longtemps de la bouche

⁶³³ Michel Foucault, *Folie, langage, littérature*, Paris, J. VRIN, 2019, p.96.

de ma mère, des propos dépareillés où, dans mon souvenir, elle sollicitait l'aide d'opération médicale pour la transformer en oiseau. (LCV, p.20)

En évoquant la « défaite de la parole » et le « désappareillage des propos », le narrateur veut rendre matériel ce que sa mère a subi. S'il fait usage d'un discours du désastre, c'est, en fait, la disjonction non seulement de l'équilibre familial mais surtout le trauma qui s'est durablement installé dans la psyché de sa mère, trauma pris dans son acception originelle, c'est-à-dire la blessure. Si le narrateur porte en lui-même une « tumeur dans la mémoire⁶³⁴ » comme disait Emmanuel Levinas dans *Totalité et Infini*⁶³⁵, le désespoir de sa mère est lié aux souvenirs devenus une hantise, Imre Kertész⁶³⁶ applique la métaphore des chiens errants.

Si, dans le cas de la mère, la blessure l'a exposée à une désarticulation de ses facultés mentales, ce qui l'a conduit dans une clinique psychiatrique, Ikko, l'ami du narrateur et/ou son « frère administratif » puisqu'il figurait sur la photo du retour du père du narrateur (LCV, 42-43), a subi, pour sa part, un étouffement physique et psychologique. Comme nous l'avions souligné plus haut dans la rubrique (2-Mémoire de la censure), ce personnage n'incarne pas seulement un « enfant soldat » mais aussi et surtout prend une posture d'écrivain, « poète à illumination rimbaldienne, pour dire ses traumatismes et dénoncer les ravages de la guerre⁶³⁷. » On lui intime l'ordre de « se taire » sur les atrocités vécues et subies dans « les zones sensibles » (LCV, p.97), et il est interné à cause de « ses mauvaises pensées » : « Les mauvaises pensées, voilà le nom familier que l'on donne à ce trouble dont souffrent certains jeunes gens revenus de l'épreuve de la frontière » (LCV, p.97). Après une bagarre à la prison, Ikko s'est porté « volontaire pour les zones sensibles et de purger sa peine » (LCV, p.99). Ce qui le met en disgrâce des autorités est qu'il s'est mis à « tracer à la peinture sur les oriflammes et sur les joues des martyrs accrochés aux pylônes » (LCV, p.102-103), ce sont des signes bizarres et

⁶³⁴ <https://www.franceculture.fr/personne-emmanuel-levinas.html>, consulté le 27 mars 2021.

⁶³⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Biblos essais, 1990.

⁶³⁶ Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, op.cit., p.105.

⁶³⁷ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain*, op.cit., p.28.

indéchiffrables. Lors de son audition devant le Conseil comportemental pour « sabotage esthétique ». Il disait le mot « combat », comme si nous étions en guerre, il disait « ennemi », il disait le mot « guerre » (*LCV*, 103-104). En étudiant le comportement d'Ikko à l'aune de la conception de Foucault sur la folie, on peut placer ce personnage dans la catégorie des sinistres psychiques des guerres. Car, « dans cette littérature, le personnage du fou se manifestait par un langage qui était celui du quiproquo. Le fou, c'est celui qui prend quelque chose pour autre chose, quelqu'un pour un autre⁶³⁸ ». C'est dire que la folie est, paradoxalement, une lumière dans une société en état de siège où des gens dits « normaux » ont peur de dire ce qu'ils vivent. C'est alors que le fou devient une figure réflexive. C'est pourquoi ce personnage « montre qu'il y a toujours dans le langage insensé un lien profond, secret, difficile à déchiffrer avec la vérité. Comme malgré lui et sans le savoir le fou disait la vérité⁶³⁹. » Aussi Michel Foucault postule-t-il que le fou peut être révélateur de vérité. « Ainsi le fou est le grand opérateur de vérité : c'est l'alternateur : il établit et efface la vérité de chaque niveau de discours⁶⁴⁰. » Ikko n'est pas seulement un personnage qui lève le voile sur les atrocités et les fosses communes : « Il ne faut pas désespérer quand on sait que des personnes expertes avaient même réussi à reconstituer des identités à partir de quelques ossements trouvés dans des tombes collectives... » (*LCV*, p.82-83) ; mais interroge le rapport entre le fou et la figure d'auteur. La raison pour laquelle nous étudions Ikko et Manuel de *Port-Mélo* est qu'ils prennent la posture d'écrivains.

Fonction prophétique du fou

Ainsi le fou est le grand opérateur de vérité : c'est l'alternateur : il établit et efface la vérité de chaque niveau de discours.

Son propre discours, il en établit la vérité [par] la fonction allégorique 3 ; la vanité par la fonction autoréductrice.

Le discours des autres personnages qui l'entourent, il en établit la vérité par la fonction 1 ; il en établit l'erreur par la fonction 4.

Le discours de l'auteur, il en établit la vérité par la fonction 2 ; l'erreur par la fonction 3 (puisque l'auteur a eu le tort de le présenter comme fou).

Tous les discours apparaissent à fois vrais et faux.

⁶³⁸ Michel Foucault, *Folie, langage, littérature, op.cit.*, p.83.

⁶³⁹ *Ibid.*, p.85.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.85.

Or dans cette position, le fou est l'analogon de l'auteur. Analogon complexe, sorte de ludion pervers, petite image perfide, daimôn rusé qui joue à l'auteur ; il défait ce qu'il fait en faisant comme lui⁶⁴¹.

On voit que la fonction prophétique du fou se confond avec celle de l'auteur. Dans de telle circonstance, l'écriture ou la production du discours secrète des vérités et des critiques sur des crimes. Dans cette logique, Maurice Blanchot réfléchit sur l'acte d'écrire, dans une situation extrême, à partir de l'hypothèse de la folie. Et c'est le cas de Kafka qui lui sert d'illustration :

Quand Kafka laisse entendre à un ami qu'il écrit parce que, autrement, il deviendrait fou, il sait qu'écrire est déjà folie, est sa folie, sorte de veille hors conscience, insomnie. Folie contre folie : mais il croit qu'il maîtrise l'une en s'y abandonnant ; l'autre lui fait peur, est sa peur, passe à travers lui, le déchire, l'exalte, comme s'il lui fallait subir toute la puissance d'une continuité sans arrêt, tension à la limite du non-supportable dont il parle avec effroi et non sans sentiment de gloire. C'est que la gloire est désastre⁶⁴².

Même si l'auteur peut récuser la posture prophétique *stricto sensu* pour lui-même en raison des *a priori* sur une posture, on peut, tout de même, mettre en perspective que « le fou est l'analogon de l'auteur⁶⁴³ » qui interroge la position de l'auteur par rapport à la violence comme terreau et origine principielle de l'écriture. C'est ce qu'on observe chez Ikko qui, malgré le décret de l'omerta et de censure, a continué à produire le récit des crimes à la « frontière ». Même s'il utilise des signes bizarres et indéchiffrables, cela peut être attesté par le fait que des actes de tortures et des crimes n'ont pas de justification⁶⁴⁴. Dans un autre cas, Edem Awumey et Edem Kodjo, notamment dans *Port-Mélo* et dans *Au commencement était le glaive*, ont rusé avec les deux niveaux : l'auteur et le fou. La vision du témoin dans laquelle s'est inscrit Manuel peut certes ne pas être la même que celle de l'auteur mais il y a plusieurs paramètres poétiques qui font coïncider la position auctoriale de Manuel à celle d'Awumey, ce qui fait dire plus haut que

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.85.

⁶⁴² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p.74.

⁶⁴³ Michel Foucault, *Folie, langage, littérature*, *op.cit.*, p.85.

⁶⁴⁴ « Dans *L'ombre des choses à venir*, il s'agit de la réappropriation des mots pollués. Ikko utilise des signes bizarres (ces traits sont les symboles de Fa, Kponli) ». Entretien avec Kossi Efoui, le 4 avril 2021.

Manuel est une figure de l'écrivain. Son état de folie symbolise une épiphanie des conséquences d'un peuple soumis à toutes sortes de sévices et de tortures.

Manuel, depuis sa folie récoltée dans les nuits noires et hantées de Saint-Domingue, dit que la lagune charrie des corps, un homme, une femme, un enfant. Il se pointe sur la berge aux premières heures de l'après-midi et annonce en ricanant de ses dents jaunies par le tabac qu'on aurait bien un nouveau cadavre couché dans le lit calme et violent de la lagune. Un corps est passé vers seize heures, on aurait dit une femme à en juger par les tresses et la lourdeur des hanches parmi les nénuphars...Manuel a rigolé et a pointé l'événement sur son carnet. Le fameux carnet des noms morts...Il rigole, Manuel, et dit qu'il vendrait bien le carnet au type de la BBC qui promène sa langue, ses pas au marché [...] (*PM*, p.21)

Manuel ne met pas seulement les miliciens devant leur forfaiture et leurs agissements en brandissant le carnet, une collection de vies fauchées et rendues anonymes – fosses communes, des corps que charrient l'océan et les lagunes – mais sa folie se confond avec l'écriture – carnet –. L'écriture est plus qu'une entreprise poétique, elle devient un affrontement avec des escadrons de la mort, autrement dit, avec thanatos. De son parcours de de prêtre⁶⁴⁵, Manuel avait une vie dédiée à sa communauté avant de subir l'agression qui l'a mis dans cet état. Sa voix et son carnet font de lui non pas un porteur de voix hallucinatoires, mais il s'élève au-delà de la raison et de la folie. C'est bien la manifestation de l'esprit d'un corps qui ne sent plus la pesanteur sociale. Chez Edem Awumey, Manuel n'est pas le seul personnage fou ayant la posture de l'écrivain. Dans un texte intitulé « Le poète et le feu », Awumey met aussi en scène un enseignant dans une crise psychotique : « Et ainsi nous avons appris que le dénommé Oti Fazao, enseignant, aurait subitement eu comme des hallucinations suivies d'une crise au moment où il dispensait son cours de la matinée⁶⁴⁶. » C'est donc la mise en scène d'un héraut criant d'une voix forte la menace qui guette la société à cause de la répression sanglante. On voit qu'Awumey installe, dans une certaine mesure, une relation entre la posture de l'écrivain

⁶⁴⁵ « Manuel descendit, me racontera-t-il plus tard, les marches menant de sa chambre à l'église...Il n'avait pas eu le temps, il fut frappé brusquement à la nuque. Le trou noir. Dans le trou noir, il s'était vu sur un chemin de campagne, un sentier plus précisément ou plutôt au commencement de deux chemins identiques...Une douleur violente dans la nuque. Il y passa la main : du sang encore chaud. Le premier battant de l'entrée de l'église était toujours ouvert. » (*PM*, p.82)

⁶⁴⁶ Anas Atakora et J-J. Dabla, *Palmes pour le Togo, op.cit.*, p.31.

et celle du fou dans une situation extrême comme celle d'une guerre. C'est, en réalité, la théâtralisation du corps qui emprunte à la folie car des cris, des gestes et des bruits du corps en folie sont des manifestations des souffrances ressenties par des corps étouffés, torturés, mutilés et vidés de vie.

Par ailleurs, une scène de *La saga des rois* de Kangni Alem reprise à la quatrième de couverture permet d'avoir une vision synoptique sur l'état psychologique d'un dirigeant autocratique avec une logique discursive qui frise au ridicule. Ici, le fou n'est pas celui qui est désigné comme tel mais l'autocrate qui crée sa propre logique.

L'enfant-roi : j'invente la démocratie à ma façon
Le fou : pourquoi refusez-vous d'organiser les élections libres ?
L'enfant-roi : ah non ! Lapisco ! J'ai déjà organisé deux élections, j'ai demandé aux gens de poser leur candidature et personne ne s'est manifesté.
Le fou : vos soudards ont pris soin de les intimider. Pourquoi refusez-vous l'égalité devant la loi ?
L'enfant-roi : parce que je suis la loi. Je fabrique les lois et je les défais. Par exemple : si je décide aujourd'hui de devenir empereur et de manger de la chair humaine, tout le monde devrait en manger. C'est ça l'égalité devant la loi.
Le fou : tout le monde devrait être empereur, comme ça la logique est sauve !
L'enfant-roi : il n'y aurait pas assez de place pour tous.
Le fou : alors les portes de l'enfer s'ouvriraient.
L'enfant-roi : (l'air de s'amuser) j'ai chaud ! (on l'évente fortement). J'ai froid ! J'ai chaud...
Le fou : (au public) il aurait pu franchir l'océan de la vanité et de la cruauté. Il n'y avait qu'un moyen : voler la pirogue du pardon et de la tolérance aux génies malfaisants qui la séquestraient.
Arrêtez !⁶⁴⁷

En confrontant « l'enfant-roi » et « le fou », l'auteur nous introduit dans les méandres d'une folie obscure. Les deux personnages incarnent à la fois la « *puissance du simulacre*⁶⁴⁸ » et la « fonction prophétique du fou⁶⁴⁹ ». « L'Enfant-Roi » se vautre dans une conception délirante du pouvoir, s'égare, et par ses propres contradictions, « il établit et efface la vérité de chaque niveau de discours⁶⁵⁰. »

La folie, c'est un langage autre

⁶⁴⁷ Kangni Alem, *Théâtre vol. 1*, Bertoua, Cameroun, Ndze, coll. « Théâtres », 2009.

⁶⁴⁸ Ce qu'Achille Mbembe nomme déjà « puissance du simulacre », *Sortir de la grande nuit*, *op.cit.*, p.40.

⁶⁴⁹ Michel Foucault, *Folie, langage, littérature*, *op.cit.*, p.85.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.85.

Or, il faut maintenant constater [plusieurs choses] :
La première, c'est que la folie exerce sur tout langage une étrange fascination : il y a des littératures sans amour, sans travail, sans misère, quelques-unes sans guerre. Il n'y en a aucune sans folie et sans la mort. Comme si la littérature était liée en général à ce qui constitue la folie et la mort⁶⁵¹.

Tenir un discours autre que ce qui est admis est un signe de folie. C'est encore une folie de mettre toute une société à dos, et prendre le contre-pied de ce qui est toléré par le pouvoir politique. En ce qui concerne la poétique sur la folie dans le corpus, il y a des personnages arriérés et fous, dont la prétendue folie interroge la rationalité d'une société en proie à une terreur. La figure d'arriéré mental qui s'incarne dans K.A. dans *La Légende de l'assassin* est détournée sous un double angle poétique et politique pour tourner en dérision une société du golfe de Guinée confrontée à une vision inculte d'un dictateur imbu d'une folie meurtrière.

Malgré sa folie, K.A. est un bouc-émissaire. Dans *Au commencement était le glaive*, le vieux Mankan est considéré comme un sorcier « fou ». La particularité de ce personnage, c'est d'être la voix inaudible mais lucide d'une société au bord du cratère. Sa prophétie de malheur n'a qu'un seul but, celui de sauver le royaume du génocide. C'est une voix juste dans une société qui couve sous l'éros sanglant, peut-être aussi la voix intérieure de l'auteur, l'homme du « grand pardon⁶⁵² ». Le second versant de la poétique romanesque de Kossi Efoui et d'Edem Awumey sur la folie est complexe. Il apparaît que Manuel, le personnage fou, d'Edem Awumey porte le trauma physique, car blessé à la nuque par la milice. C'est la violence politique qui est la fabrique de sa folie. De l'homme d'autel, il devient une figure christique parce qu'il engage à la fois son corps et son carnet. Comme Christ biblique malgré son arrestation, ses noms-mots, son carnet, véritable tombeau des disparus et mutilés font écho à sa voix singulière qui crache la vérité. Manuel et Ikko sont des hantises pour des pouvoirs autocratiques, et même leur éventuelle mort ne les met pas hors de la scène meurtrière du « Port » ou de la « frontière ». Les

⁶⁵¹ *Ibid.*, p.90.

⁶⁵² Edem Kodjo fut appelé l'homme du grand pardon lors de la conférence nationale souveraine.

fous dans le corpus ne sont pas seulement des personnages angoissés sous la pression des régimes de terreur, une sorte d'un bord de cratère (Edem Kodjo) qui les a vus naître, mais leur parole représente la terreur, ce qui justifie qu'elle soit comprise par les tyrannies comme du feu (« le poète et le feu »).

Dans cette partie, nous avons étudié, d'abord, les différents types de narrateurs. Si Alem, Ananissoh et Efoui ont en commun un « détective-narrateur », il se distingue aussi un « narrateur en déclin » et en « désertion » tant chez Efoui qu'Awumey. Il n'y a que le récit de Kodjo qui procède par l'enlisement narratif à cause du éros sanglant qui travaille fortement son écriture. Ensuite, l'étude de la rupture de la temporalité et de l'espace nous a permis d'éclairer les œuvres à l'aune de la reconfiguration de l'histoire stratifiée par l'accumulation de la violence et de la brutalité. Il ne s'agit guère de trouver des excuses pour des actes monstrueux actuels, ou de justifier la brutalité apparente des sociétés contemporaines, cependant, les œuvres d'Efoui et d'Awumey montrent que le ressort de violence des sociétés postcoloniales est structurel et historique. Enfin, nous avons étudié les œuvres à l'aune de la dystopie du territoire natal. Il apparaît que cet espace des origines est clos, une sorte d'état de siège, voire une prison où les corps sont happés. C'est en réaction à la brutalité du système politique que le corps féminin rentre en jeu avec un parti pris, celui de la déssexualisation de la scène politique. L'autre figure qui tient tête à la brutalité est le « fou ». Comme le poète, le fou dit la vérité, et sa parole est devenue le « feu » qui ébranle la terreur.

TROISIEME PARTIE : DES TEXTES OUVERTS

Nous étudierons, dans cette partie, les œuvres à partir de l'intertextualité, l'intermédialité et la sociocritique. Si les deux premières parties sont étudiées à l'aune de l'ambiguïté et de l'énigme des récits, dans cette partie, nous voulons saisir l'étrangeté des œuvres du corpus. C'est pour éclairer cette apparente étrangeté que nous allons faire appel à ces trois approches critiques. D'abord, nous analyserons les éléments paratextuels. Cela est d'autant plus nécessaire que le paratexte est l'entrée et/ou le seuil des œuvres. C'est bien lui qui sert à préciser l'identité de celles-ci et qui rentre en connexion avec le génotexte et les éléments proprement intertextuels. Seule une saisie du processus d'élaboration des textes et leur dialogue avec d'autres textes permettra de voir le ressassement de la violence à la mesure du parcours singulier des récits qui se transforment au fil des circonstances. Ensuite, nous ferons une herméneutique des œuvres à partir des images physiques, mentales et psychiques. Cette étude est nécessaire dans la mesure où les montages, les masques et les simulacres orchestrés par des auteurs seront interrogés, et nous prendrons en compte les violences, les machinations du pouvoir politique postcolonial. Enfin, dans le dernier chapitre, en raison du caractère mystérieux et obscur des œuvres du corpus, nous les étudierons sur la base de l'approche sociocritique. Ce sera donc l'occasion pour nous d'inscrire les œuvres dans la conscience historique afin de montrer les dissimulations et les camouflages qui sont mis en œuvre.

CHAPITRE 6 : APPROCHE INTERTEXTUELLE : SUR D'AUTRES TEXTES

Le concept de l'intertextualité est introduit par le sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine, ce qui est affiné par Julia Kristeva⁶⁵³. Pour elle, c'est un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. En revanche, dans *Palimpsestes*⁶⁵⁴, Genette définit l'intertextualité avec cinq types de relations, l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité et l'hyper textualité. Ce qui est appelé généralement intertextualité se divise chez Genette en deux catégories distinctes : la parodie, le pastiche appartiennent à l'hyper textualité tandis que la citation, le plagiat, l'allusion relèvent de l'intertextualité. A sa suite, Pierre Zima revient sur les relations entre « sociolectes, discours et intertextualité » dans une situation socio-linguistique : « Dans cette perspective, la littérature en tant que texte fictionnel pourrait être définie comme une *réaction intertextuelle aux sociolectes et discours d'une situation socio-linguistique particulière*⁶⁵⁵. » Cette manière d'aborder l'étude des intertextes nous intéresse par le fait qu'elle permettra, d'abord, d'analyser des interactions entre les textes du corpus, ensuite, des engendremens permanents qui s'opèrent sous une sorte de génotexte⁶⁵⁶, et enfin, voir leurs relations avec d'autres textes. Dans le sillage des études intertextuelles, Umberto Eco axe son étude sur le concept d'influence dans *De la littérature*⁶⁵⁷. Pour étayer son propos, Eco parle « du rapport d'influence entre deux auteurs A et B » où « peut se trouver dans deux situations⁶⁵⁸ ». Umberto Eco admet, « toutefois, on ne

⁶⁵³ Julia Kristeva, « La sémiologie comme science critique » dans tel quel *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p.92.

⁶⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁶⁵⁵ Pierre V. Zima, *Texte et société*, *op.cit.*, p.45.

⁶⁵⁶ Nous désignons par « génotexte », un texte brut, un texte qui génère d'autres textes. C'est donc un texte-matrice qui est la base des textes postérieurs, et ces derniers en portent la marque.

⁶⁵⁷ Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.154.

peut pas parler du concept d'influence en littérature, en philosophie, et même dans la recherche scientifique, sans poser un sommet du triangle un X. Faut-il appeler cet X la culture, la chaîne des influences précédentes⁶⁵⁹ ? » L'une des originalités des travaux d'Umberto Eco est de mettre le concept d'intertextualité sous le crédit de la connaissance des lecteurs (niveaux de lecture).

Le sur-sens intertextuel est horizontal, labyrinthique, rhizomatique et infini, de texte en texte – ne promettant rien, si ce n'est le murmure continu de l'intertextualité. L'ironie intertextuelle présuppose un immanentisme absolu. Elle fournit des révélations à qui a perdu le sens de la transcendance [...] Mais certainement, pour autant que le texte soit tourmenté, il demande que le lecteur ait à l'esprit le bruissement de l'intertextualité qui a précédé nos tourments, et qu'auteur et lecteur sachent aussi s'unir dans les corps mystiques des Ecritures terrestres⁶⁶⁰.

Dans ce chapitre, nous allons, d'abord, étudier la poétique de l'intertexte. Ce premier palier prendra en compte certains éléments de la paratextualité en ce sens que Gérard Genette les classe dans le « second type » des intertextes. Ensuite, nous montrerons par le génotexte et l'intratextualité un processus de l'autoréflexion que les récits mènent. Ce qui tend à devenir une métanarrativité. Aussi, les réécritures prolongent ce que Eco appelle le « dialogisme artificiel » pour faire voir à la fois le ressassement et le bruissement d'autres textes.

6.1 La poétique de l'intertexte : une archéologie textuelle sur les violences ?

L'hypothèse principale de cette partie consiste à montrer avant tout deux modalités de l'approche intertextuelle dans le corpus. La première modalité peut être identifiée par le fait que l'intertexte est poétique, dans cette dynamique, et contrairement aux romans policiers classiques, les romans du corpus semblent chercher au travers de l'intertexte une épaisseur littéraire et internationale. La seconde modalité est liée au fait que le déploiement de l'intertexte

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.155.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.297-298.

apparaît comme une sorte d'archéologie textuelle sur les violences sociales, politiques et historiques.

6.1.1 La paratextualité

Les paratextes ou seuils sont importants dans le décodage d'un texte. Toute analyse pertinente passe par un processus herméneutique qui se focalise sur ce seuil pour percer les méandres du récit dont les sens sont parfois très diffus. On peut considérer les éléments de la paratextualité comme un fil d'Ariane qui permet de se retrouver dans l'intérieur du roman. Ce qui rentre dans l'étude de la paratextualité concerne les titres, les dédicaces, les épigraphes et les avertissements. Ces entrées paratextuelles sont intrinsèquement liées, et captent l'attention du lecteur au premier contact avec le livre. Dans la typologie intertextuelle, Gérard Genette classe le paratexte dans le « second type », et qui est en relation avec l'œuvre :

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicité et distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend⁶⁶¹.

Ce qu'il importe d'étudier au travers du paratexte, c'est comment cet appareil textuel permet de mettre en relation l'œuvre avec son entourage. Dans cette situation, l'œuvre est inscrite dans un véritable nœud de communication car, de toutes les manières, sa « présence au monde » est à la fois signalée et actualisée par les éléments paratextuels. Cette étude du paratexte prendra en compte quatre éléments : titres, épigraphes, dédicaces et avertissements. Il s'agira de mettre en exergue l'esthétique des œuvres à travers la réflexion sur le mal : violence, deuil et souffrance.

⁶⁶¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p.10.

6.1.2 La titrologie

L'un des axes fondamentaux de la paratextualité, le titre révèle d'abord l'œuvre en cristallisant son identité. C'est par ce marqueur identitaire que le texte se renouvelle incessamment tout au long du récit. « Le titre confère au texte sa dignité, mieux, il est plus qu'un simple « seuil », il s'intègre pleinement au processus interprétatif, comme le dit très justement Grojnowski : « Le titre est pleinement textuel du fait que sa signification ne cesse de se renouveler ». Il suffit en effet de prendre quelques exemples canoniques pour apprécier à quel point le titre est l'espace même de la sémantique du texte⁶⁶² ».

Les titres des romans *Lisahohé* et *Un reptile par habitant* de Théo Ananissoh revêtent plusieurs significations. L'interprétation de ces titres peut prendre en compte leurs dimensions historique, politique et esthétique. Ainsi, de « Lisahohé », nous retenons tout d'abord qu'il s'agit de « La colline de Lisa » (*Lisahohé*, p.64). Etant donné que le roman intègre sa propre interprétation, les deux possibilités de significations liées à ce nom sont évoquées :

Donc, de Lisahohé, "la colline de Lisa" en Allemand, on est passé à Lisahohé, "la maison blanche de Lisa" dans la langue locale ? [...] Ça ne s'invente pas, ça. – « En 1961, ceux qui ont décidé de reprendre le nom de Lisahohé, eux, savaient-ils l'origine allemande du nom ? –Je pense bien », fit le préfet. Djimongou pensait le contraire. C'est pas sûr. J'ai entendu une fois M. Bagamo dire que Sankarédja, le député de la ville à l'époque, l'ignorait ; il voulait juste faire un geste contre les Français. (*Lisahohé*, p.65)

Le titre rappelle que l'espace dont il est question a un passif avec l'histoire de la colonisation allemande et française. Donc, l'évocation du titre laisse voir une double facture historique et linguistique. Derrière cette histoire de nom de ville, se profile, en réalité, une histoire socio-historique. Avec un tel titre, Théo Ananissoh n'est pas véritablement dans le mode allusif mais il avance un motif historique. Il s'agit, à bien des égards, du pays d'origine de Théo Ananissoh, le Togo, une ancienne colonie allemande et ensuite sous mandat de France, et sous tutelle de la SDN/ONU. Le titre de Théo Ananissoh n'est qu'une des preuves de la nostalgie et de

⁶⁶² Michel Viegnès, *L'œuvre au Bref*, Genève, La Baconnière, 2014, p.77.

l'attachement que certains Togolais ont à l'égard de la colonisation allemande car après la défaite allemande au Togo face à la coalition franco-britannique, la plupart des Togolais se sont vite accommodés à l'état de fait. Ce comportement des Togolais est lié au fait que l'administration allemande a été brutale. Mais, très vite, les Togolais ont compris que la partition de leur pays en deux territoires allait être pérenne. Ainsi, naît une forme de nostalgie souvent entretenue par le mythe de « Musterkolonie⁶⁶³ », « Colonie modèle » qu'aurait été le Togo sous domination allemande. Comme si à chaque fois qu'ils étaient confrontés à une turpitude politique, il leur venait l'idée que le destin de leur pays serait autre s'ils avaient vécu sous l'administration coloniale allemande. Alors que certains Togolais se sont prêtés au jeu des vainqueurs en jugeant l'administration allemande trop brutale :

Si les Allemands reviennent, beaucoup d'entre nous devront partir, aller : se réfugier en Gold Coast et perdre leurs propriétés. Les Allemands ont dit qu'ils reviendraient dans les six mois, et qu'ils puniraient ceux qui auront aidé les Anglais ou les Français. [...] Les gens ont donc peur de s'exprimer ouvertement. S'ils savent que les Anglais vont rester, ils diront que c'est bien. Si l'on demande aux gens de payer une compensation aux Allemands, tout le pays le fera. (...) Si vous réunissez les gens de Lomé demain, et si vous leur racontez ce que j'ai dit, ils diront que ce qu'Olympio dit, c'est vrai⁶⁶⁴.

Il apparaît avec le titre *Lisahohé* que l'auteur crée déjà un espace matriciel dans lequel il projettera sans cesse d'autres récits. Selon Ananissoh, « *Un reptile par habitant* » signifie simplement que tout le monde rampe, qu'il y a autant de reptiles que d'habitants⁶⁶⁵. » Une telle interprétation lacunaire et lapidaire du titre met en exergue les non-dits qu'il faut chercher à révéler. Ce titre peut aussi signifier qu'on est dans un Etat policier, et que tout habitant est surveillé par un militaire ou un policier. Par ailleurs, *Un reptile par habitant* suffit comme un lien entre les deux romans de Théo Ananissoh. Dans ce cas, le titre est métaphorique, et permet

⁶⁶³ L'Allemagne « cherchait précisément, à travers une littérature abondante entre les deux guerres, à prouver les bienfaits de sa colonisation et particulièrement ce qu'elle avait fait dans la Musterkolonie, la colonie modèle comme on l'appelait alors le Togo. En fait, c'est à cette époque, entre 1919 et 1945, que furent publiés la plupart des romans coloniaux ayant pour cadre le Togo, les Mémoires d'anciens administrateurs coloniaux, de médecins, etc. », János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais, op.cit.*, p.12.

⁶⁶⁴ Nicoué Lodjou Gayibor (dir.), *L'histoire des Togolais*, Lomé, Presses Universitaires du Bénin, 1997, p.110.

⁶⁶⁵ [Interview avec Théo Ananissoh - Biscottes littéraires \(biscotteslitteraires.com\)](https://www.biscotteslitteraires.com), consulté le 17 octobre 2021.

d'inscrire dans son récit les thèmes de la responsabilité d'un individu face à la société, de la trahison en politique et de l'usage de la violence en politique.

Avec *Au commencement était le glaive*, Edem Kodjo parodie le prologue de l'Évangile de Jean « Au commencement était le verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu⁶⁶⁶ ». La poétique souterraine de ce roman est annoncée mais le risque d'en faire une lecture linéaire et littérale est grand. Loin de s'en tenir à une vision pessimiste sur l'Afrique, le jeu de ce titre parodique est de renvoyer tout lecteur à deux lignes de fuite incessante : le glaive et la parole. Le personnage Makan, presque le prophète des malheurs dans le roman, reprend l'expression biblique au « commencement était la parole » (discussions et alliances) et les tenants bellicistes (Chafou et Makalao) au « commencement était le glaive » : « Depuis que, au commencement, la fulgurante lignée des princes hamouris avait, par le fer et par le feu, par le glaive, conquis cette contrée de rêve, sa tribu, pourtant moins nombreuse, ne dictait-elle pas sa loi aux vaincus des hauteurs d'Ahzar ? Oualäï ! » (*CEG*, p.12).

Les trois titres des romans de Kossi Efoui revêtent une résonance bien cohérente et corrélée. *Solo d'un revenant* projette une image spectrale et angoissante puisque le récit ne se prive pas de porter la vision du revenant. On entend que « le revenant, il ne se souvient plus du récit de sa mort (...) Le revenant, il croit qu'il est dans la mort. Mais quand il ouvre le livre des morts, sa page est blanche » (*SR*, p.115). Le « revenant », « C'est ainsi que le peuple des quartiers appelle ceux qui franchissent la ligne pour la première fois depuis longtemps, dix ans, une vie ou deux, mille vies ou deux. » (*SR*, p.28). De ce récit sur le revenant, on peut tenter d'éclairer « solo d'un revenant ». De « solo » qui dérive de la solitude, et de revenant qui vient du verbe revenir. C'est donc, un individu stigmatisé parce qu'il avait échappé, très probablement, à la mort. « Solo » est aussi un terme musical, le narrateur joue peut-être en solo. Un revenant esseulé qui se cherche dans l'après désastre. Comme le titre l'indique, ce

⁶⁶⁶ Voir la Bible, Jean 1 :1 [Traduction Louis Segon].

personnage ne peut pas être compris, et très bizarrement, ne comprend ni ce que sa vie est devenue après avoir fui la guerre, ni ce que sont devenus ses anciens compagnons de troupe dont l'un aurait été tué par l'autre. Avec un tel titre, ce n'est pas tant la hantise du chaos qui poursuit le personnage mais le fait qu'il se perçoive comme son propre spectre. C'est d'ailleurs cette vision spectrale qui est annoncée dans *L'ombre des choses à venir*. Ce roman emprunte directement à la Bible où, dans la lettre aux Colossiens, Paul écrit : « Que personne donc ne vous juge au sujet du manger ou du boire, ou au sujet d'une fête, d'une nouvelle lune, ou des sabbats : **c'était l'ombre des choses à venir** mais le corps est en Christ⁶⁶⁷. » Quand on tient compte du récit du roman, on peut dire que *L'ombre des choses à venir* évoque trois grandes étapes de l'histoire de l'Afrique, « l'annexion », « la plantation », « la libération ». Ce récit pointe du doigt la déshumanisation des sociétés postcoloniales. L'optique est posée sur deux angles ; le premier est la dévitalisation du peuple par l'esclavage et la guerre, le second est l'économie de guerre symbolisée par l'extractivisme opéré aussi bien par des entreprises étrangères que par des régimes dictatoriaux. Donc, le titre utilise un imaginaire d'inspiration biblique non pas pour annoncer les affres futures mais plutôt pour lever le voile sur ce qui se passe de plus hideux et brutal dans un pays d'Afrique, un espace à huis-clos. On peut penser que *L'ombre des choses à venir* met l'Afrique face à son destin au risque de se retrouver dans les situations où elle devrait franchir encore les trois grandes étapes de son histoire, « l'annexion », « la plantation », « la libération ». Le troisième titre est *Cantique de l'acacia*. Selon les récits bibliques, le bois de l'acacia fut utilisé dans la fabrication de l'Arche de l'Alliance⁶⁶⁸ tout comme l'autel⁶⁶⁹. Comme pour *L'ombre des choses à venir*, le titre de *Cantique de l'acacia* charrie un faisceau intertextuel biblique mais la poétique souterraine de ce roman n'est pas redevable au poème biblique *Cantique des cantiques* encore moins à l'acacia

⁶⁶⁷ Nous soulignons, Colossiens 2 : 16-17 [Bible traduction Louis Segon].

⁶⁶⁸ Voir la Bible, Exode 25 : 5, [Traduction Louis Segon].

⁶⁶⁹ Voir la Bible, Exode 27 : 1 ; 38 : 1, [Traduction Louis Segon].

biblique. Kossi Efoui structure le titre de son roman selon la cosmogonie de « L'île aux Acacias ». C'est peut-être le retour à la genèse de la vie, le lieu séminal et de conception, le nombril du monde. L'île aux acacias représente le lieu des esprits de « l'Invisible – dont les traces sont partout cachées dans le paysage, dans les eaux duquel où les femmes vont tremper leur sexe, dans les troncs d'arbre contre lesquels elles vont se frotter nues, ou bien là-bas » (CA, p.11). Et si le « cantique de l'acacia » n'est, en réalité, que le geste séculaire qu'accomplissaient les femmes au contact des acacias pour y

enfouir le placenta des nouveau-nés avant d'y planter un acacia. A la saison des floraisons, elles s'y retrouvaient pour s'adonner à l'art de rêver les enfants. Assises sur le limon, pubis contre l'herbe, elles rêvaient ensemble le rêve éveillé des enfants qui n'étaient pas encore au monde. (CA, p.11)

Certes, le seuil ne laisse pas transparaître les entreprises criminelles mais derrière le chant et les mélodies des acacias, se cachent des corps putréfiés qui ont subi les pires atrocités et des répressions.

D'un style plus direct, et surtout, sans équivoque, Kangni Alem fait résonner le titre de *La Légende de l'assassin* comme à la fois un règlement de compte avec l'Histoire et la rupture du tabou des versions officielles des événements. Il s'agit d'un titre intertextuel qui tisse un réseau sémantique entre le seuil et l'intérieur du roman. La poétique du titre : « La Légende de l'assassin » insinue que le personnage K.A. n'a plus d'épaisseur réelle mais plutôt devient une image nébuleuse, insaisissable et spectrale. Mais en dehors des charges fantomatiques que mêle la légende, il y a aussi une légende politique de l'Etat de TiBrava où la justice fonctionne sur la prescription du régime militaire : « Sur la terre de TiBrava, autrefois jungle avant l'arrivée de La Colombe, on entendait définitivement éliminer de nos rangs, sans concession aucune, des individus abjects, qui n'ont et ne peuvent avoir une place dans le TiBrava de la Nouvelle Marche » (LA, p.56-57). La poétique du titre revient sur l'histoire d'Adjata Koffi, le dernier condamné à la peine capitale au Togo en 1978 pour avoir décapité un imam.

De son côté, Edem Awumey, dans la formulation du titre de *Port-Mélo*, a eu recours à l'anagramme. Mélo peut s'écrire Lomé, ce qui équivaldrait à « Port-Lomé ». Le titre de *Port-Mélo* montre aussi qu'on a affaire à un pays côtier. Très souvent, l'évocation de l'origine est associée à une nostalgie ou à une déclaration d'amour. Cette commune mesure ne s'applique pas à ce titre. C'est la raison pour laquelle il y a de la dissimulation dans le titre. Ce lieu des origines est plutôt celui des répressions et d'oppressions où la milice fait sa loi, mutile, viole et tue. C'est une « vision de l'horreur ou Fresque macabre⁶⁷⁰ ». Comme l'espace de fabrique des corps mutilés et broyés est déjà nommé dans son premier roman, le second, *Les Pieds sales* ne fait que poursuivre le récit de l'œuvre de déshumanisation. Le titre suffit à lui seul pour qu'on fasse un rapprochement avec la pièce de Jean Paul Sartre, *Les Mains sales*⁶⁷¹. Il y a aussi les « pieds noirs », ce sont des Français d'origine européenne installés en Algérie qui ont pris le chemin exil vers la France en 1962. Les « pieds sales » implique déjà l'idée du déplacement interminable des Askia. Mais comme Hugo dans *Les Mains sales*, le personnage d'Awumey doit « salir les mains », c'est-à-dire « agir contre sa propre conscience ». Bien que Sidi ait appartenu à une cellule criminelle à la solde d'un régime policier, il était prêt à un moment donné à payer le prix de sa propre liberté de conscience et de mouvement. Ce prix est symbolisé par l'exil et sa mort sous le coup des barres de fer à Paris. Comme le roman précédent, *Les Pieds sales* est un titre à la fois intertextuel et programmatique d'une mécanique du récit qui se déploie tant historiquement que spatialement.

Les titres annoncent une esthétique saturée par la violence. Les titres d'Ananissoh signalent à la fois la terre des origines, la violence politique et la traîtrise. Kodjo met en exergue deux visions politiques, le dialogue politique et la violence politique. Dans la même logique, les titres d'Efoui exposent la hantise du chaos et du deuil. Alem, de son côté, semble esthétiser

⁶⁷⁰ Anatole Koffi Molley (dir.), *Littérature togolaise : Discours et figures d'autorité*, Lomé, Editions Continents, 2018, p.332.

⁶⁷¹ Jean Paul Sartre, *Les Mains sales*, Paris, Les Temps Modernes, 1948.

le motif abject et criminel. Avec les titres d'Awumey, le territoire natal devient une hantise douloureuse à cause de la violence qui n'épargne pas les personnages même en exil.

6.1.3 L'épigraphe

L'inscription du corpus dans la littérature de crime est renforcée par d'autres éléments du seuil textuel comme l'épigraphe. De ce fait, la poétique de l'intertexte, en général, et l'épigraphe, en particulier, est une incessante orchestration des indices textuels. De signes indiciels, les épigraphes peuvent, parfois, devenir des spectres, et même, des oripeaux qui hantent les textes. Mais comment relier une épigraphe à un texte dont la thématique est diffuse ?

La lecture de l'épigraphe est complexe, car souvent double : à la lecture initiale, heuristique, se superpose une relecture une fois le texte parcouru, et cette seconde prise en compte est d'ordre herméneutique, elle permet de s'interroger sur la distance éventuelle entre l'Intentio auctoris (« pourquoi l'auteur a-t-il choisi de proposer cette citation particulière comme clé de lecture, quel message veut-il faire passer ? ») et l'Intentio operis, ce que le texte « dit » au lecteur particulier que nous sommes, et qui peut ne pas correspondre (c'est l'euphémisme) à l'intention supposée de l'auteur⁶⁷².

Pour Michel Viegnes, l'épigraphe en tant qu'un élément paratextuel remplit fondamentalement deux fonctions pour l'écrivain. La première concerne la raison qui motive le choix de l'épigraphe, et la seconde est liée au message que l'écrivain voulait faire passer à travers son choix. Au seuil de *La Légende de l'assassin*, Kangni Alem place *Le jeu des décapitations* de José Lezama Lima. On peut donc lire : « Le sabre tombait, se relevait et, à chacune de ses disparitions, soulevait un cou tranché, sans gouttes de sang... entéléchie. » Kangni Alem établit un lien explicite entre les deux récits. Mais qu'est-ce qui unit *La Légende de l'assassin* et *Le jeu des décapitations* ? On sait que le récit de José Lezama est à la croisée du jeu magique de décapitations ainsi que des décapitations sanglantes où Wang Lung maîtrise des décapitations magiques. C'est un véritable procédé ludique qu'on organise à la cour impériale. On peut remarquer que même l'Impératrice s'est prêtée à ce jeu sous le regard de l'Empereur : « il

⁶⁷² Michel Viegnes, *L'œuvre au Bref, op.cit.*, p.83.

préparait son jeu de sabres pour décapiter une demoiselle bâillant d'ennui tandis que le public applaudissait⁶⁷³ ». Malgré des morts d'hommes et des guerres sanglantes les décapitations sont présentées comme des moments de détente. Il y a aussi le merveilleux et le fantastique comme la mort de l'Empereur « creusé par le bec d'un flamant rose⁶⁷⁴ ». Les deux récits se rapprochent sur le procédé de la décapitation. C'est la loi du sabre qui est de mise dans l'un comme dans l'autre. La décapitation de Wang Lung fait penser à l'exécution de K.A. Le récit de José Lezama plonge le lecteur dans un univers oriental avec une culture indochinoise qui a le même attrait pour le mystérieux et le monde magique que l'univers culturel du golfe de Guinée de *La Légende de l'assassin*. En somme, en citant ce texte, Kangni Alem suggère le jeu subtil de confirmation de filiation tant thématique qu'esthétique dans son récit.

L'épigraphe sert aussi à Edem Awumey à introduire son roman dans la lignée des romans qui portent sur l'anomie structurelle et politique de son pays d'origine. Dans *Port-Mélo*, le texte de Kossi Efoui, *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*⁶⁷⁵, est cité en épigraphe : « Ce que je savais du pays : un labyrinthe où nous jouions à courir devant je ne sais quoi, ou plutôt à fuir cette chose qui avait lancé mon père sur les routes... ». Comme pour les textes de Kossi Efoui, au travers de l'épigraphe, Edem Awumey s'attaque à la question de l'innommable et de l'inénarrable ce qui montre, dans un premier temps, que son texte s'inscrit dans le sillage de ceux de Kossi Efoui. De ce fait, l'évocation du labyrinthe ramène déjà tout lecteur avisé vers *La Fabrique de cérémonies* où des prisons souterraines pullulent. Dans un second temps, Edem Awumey tisse un lien nodal conséquent avec l'univers scripturaire de Kossi Efoui. L'aventure littéraire d'*Enfant, je n'inventais pas d'histoires* qui devient un texte fictif dans *L'ombre des choses à venir* montre que *Port-Mélo* entre en résonance et en écho avec l'esthétique du travestissement de Kossi Efoui. Selon Efoui, l'écrivain doit « mettre à l'épreuve l'usage des

⁶⁷³José Lezama Lima, *Le jeu des décapitations*, Paris, Seuil, 1984, p.15.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.36.

⁶⁷⁵ Leïla Sebbar, *Une enfance outremer*, (textes réunis), Paris, Points, 2001.

mots. Puisque la paix signifie torture et brimade. Le mot paix sert à couvrir une violence inouïe. J'ai constaté que, dans la dictature, les mots sont travestis⁶⁷⁶ ». Si le premier roman d'Edem Awumey cite un auteur d'origine togolaise, le second *Les Pieds sales* cite *Terre nous est étroite* du poète palestinien Mahmoud Darwich. On sait qu'une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue qui surgit dans un désert littéraire. Ainsi, *La Terre nous est étroite* de Mahmoud Darwich détermine peut-être le ton d'inspiration : « Et mon père m'a dit une fois /Qu'il priaït sur une pierre : / Ignore la lune /Et garde-toi de la mer...et des voyages ! » Mahmoud Darwich est un poète palestinien dont l'œuvre n'est qu'un chant de la terre spoliée, la lutte pour la dignité de son peuple, ses œuvres, qui s'élèvent au rang de la souffrance universelle, sont des appels vibrants pour le respect de l'homme, de sa dignité, de l'amour de la vie⁶⁷⁷. On sait que la question du territoire spolié traverse plusieurs romans des auteurs d'origine togolaise. Ce territoire dont les bouts de terre sont volés ou grignotés par l'océan Atlantique est récurrent chez Kossi Efoui, Théo Ananissoh et Edem Awumey. On observe que l'épigraphe sur une violence lointaine permet aussi d'ancrer la violence locale dans une problématique internationale.

Dans les deux premiers romans de Théo Ananissoh, les enquêtes sur les meurtres n'ont jamais abouti. Cet échec est à la fois un choix esthétique, idéologique, philosophique et politique. Ainsi, l'épigraphe de *Lisahohé* semble énoncer le diagnostic implacable du mal qui ronge la société : « Le renoncement à la vertu par abdication de l'orgueil. » En convoquant un extrait du *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide, Théo Ananissoh pointe du doigt la trahison et le manque de patriotisme des acteurs politiques, ce fil d'Ariane qui traverse ses productions romanesques. L'auteur élève l'orgueil d'appartenir à une nation, à une patrie, au-dessus de toute autre considération. Avec cette philosophie, tout citoyen impose une éthique de respect envers la chose publique, la *res publica* selon une vision qui peut paraître presque

⁶⁷⁶ Entretien avec Kossi Efoui, le 5 avril 2021.

⁶⁷⁷ *Notre Librairie*, n°161, mars-mai 2006, p.82.

manichéenne. La tension entre le mal et le bien produit l'idée de vengeance, et les justiciers sont en bonne posture chez Théo Ananissouh.

Dans *Solo d'un revenant*, Efoui place l'épigraphe à l'intérieur du récit. Il ne déroge pas à la règle du seuil de l'œuvre mais introduit le texte épigraphique comme un signe herméneutique de son propre récit. Les phrases de Marguerite Yourcenar résonnent en tant qu'une voix singulière qui élève l'esprit des personnages en situations conflictuelles ou dangereuses.

Plus j'y pensais, plus nos idées, nos idoles, nos coutumes dites saintes, et celles de nos visions qui passent pour ineffables me paraissent engendrées sans plus par les agitations de la machine humaine, tout comme le vent des narines ou des parties basses, la sueur et l'eau salée des larmes, le sang blanc de l'amour, les boues et excréments du corps. Je m'irritais que l'homme disputât de libre arbitre au lieu de peser les mille obscures raisons qui vous font ciller si j'approche un bâton de vos yeux⁶⁷⁸.

On peut remarquer que cette œuvre est déjà citée à la page 78. Mozaya recopiait des mots de Marguerite Yourcenar, tirés de *L'Œuvre au Noir*, pour évoquer les menaces qui pèsent sur Gloria Grande. Ainsi, écrivait-il : « Entre le Oui et le Non, entre le Pour et le Contre, il y a d'immenses espaces souterrains où le plus menacé des hommes pourrait vivre en paix⁶⁷⁹ ». C'est dire que Mozaya avait confiance dans les mots pour permettre aux enfants d'être à l'abri du langage belliqueux et de la violence mais, il concède que la « panique a gagné les mots ». Cette épigraphe extraite de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar avec tout le réseau langagier qu'elle draine, montre que Kossi Efoui met les mots à rude épreuve au travers de son art romanesque.

Au seuil de *L'ombre des choses à venir*, il reprend les mots d'Imre Kertész : « Le suicide qui me convient le mieux est manifestement la vie⁶⁸⁰ » comme si, avant de laisser la scène romanesque aux personnages, il voulait glisser des mots non seulement introductifs mais

⁶⁷⁸ Marguerite Yourcenar *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968. Citation reprise par Efoui dans *Solo d'un revenant* à la page 107.

⁶⁷⁹ Citation de Marguerite Yourcenar (in *L'Œuvre au Noir*, 641) reprise par Efoui dans *Solo d'un revenant*, p.78.

⁶⁸⁰ Imre Kertész, *Journal de galère*, Hongrie (1992), France (2010).

prescriptifs. Cette épigraphe se justifie par l'inscription de ce roman dans la souffrance humaine. Il n'est pas que question de la déportation d'un artiste saxophoniste dans un camp de déshumanisation mais aussi de survie des personnages mobilisés pour des efforts de guerre. Le plus dur est l'interdiction faite aux victimes de révéler des exactions. Le saxophoniste oppose une résistance à la mort programmée de sa vie et de son art. Selon Kossi Efoui, « son regard et son silence montrent qu'il est droit dans ses bottes, malgré le péché qui est commis contre lui, il ne peut pas renoncer à la note juste. Je parle d'un péché au sens biblique contre son art »⁶⁸¹

On sait que *Cantique de l'acacia* est la suite des romans précédents de Kossi Efoui qui établit des liens entre les violences historiques et politiques. Cet extrait d'*Un autre. Chronique d'une métamorphose* de Kertész lui permet de pointer du doigt les grands simulacres des sociétés postcoloniales.

Saviez-vous que Lénine chassait des rossignols en leur jetant des pierres ? C'est vrai, je l'ai vu à la télévision dans le film d'un jeune réalisateur russe. Des photos de Lénine au visage figé, apoplectique. On l'avait emmené au printemps quelque part en Crimée, au bord de l'eau, au soleil, pour qu'il essaie de se sentir bien. Mais les rossignols le tiraient chaque matin de son sommeil. Un matin, il s'est précipité dans le jardin pour chasser les rossignols. Il a ramassé des pierres et les a lancées. Soudain, il sentit qu'il ne pouvait plus soulever les cailloux, pas plus que son bras : il était paralysé. C'était la vengeance élégante, légère comme un souffle mais implacable des rossignols sur le grand révolutionnaire qui ne supportait pas leur chant⁶⁸².

La métaphore qui surgit de la situation de Lénine sert à questionner également des dictatures d'Afrique subsaharienne. Il est clairement fait une référence au Togo des années 2001 jusqu'en 2021, ce Togo devenu Royaume Kemet où régnait un Koyaga II. Comme le flétrissement du corps de Lénine à force de chasser les rossignols, les charniers des ossements ont été découverts, et les autorités sont obligées de fuir et se sont cachées dans les caves souterraines des montagnes. La brutalité des régimes totalitaires fait qu'on s'interroge sur leur fin presque anodine. Ce ne sont, en réalité, que des simulacres.

⁶⁸¹ Extrait de l'entretien réalisé avec Kossi Efoui sur la « poétique des tracts au Togo des années 1990 » 4/04/2021.

⁶⁸² Imre Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, op.cit., p.42-43.

L'épigraphe est un choix aussi stratégique, discursif que cognitif de l'écrivain. Cette étude épigraphique permet de voir les lignes textuelles indiquées par Kossi Efoui, Kangni Alem, Edem Awumey et Théo Ananissoh. Par *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, Efoui a eu recours à la philosophie de l'esprit de neutralité lors des campagnes de destruction meurtrière. Avec les mots d'Imre Kertész, on voit, en quelque sorte, Efoui adopter avant tout un style, une poétique pour écrire sur les crimes les plus abjects. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Kertész était lui-même un survivant des camps de concentration. En mettant en épigraphe de *Port-Mélo*, « *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* » de Kossi Efoui, Edem Awumey montre que son roman rentre en résonance avec ceux d'Efoui, et peut-être que les deux écrivains ont à cœur de montrer le côté hideux de la violence politique de leur pays d'origine, le Togo. Il poursuit la mise en réseau des textes des horreurs de la violence avec des vers de Darwich. De son côté, Kangni Alem convoque *Les décapitations* de José Lezama Lima. Ce n'est pas tant le ton pour écrire *La Légende de l'assassin* mais aussi la connexion qui s'établit entre la culture indo-orientale et celle des cultes de Vodou du Golfe de Guinée. En somme, avec André Gide, Théo Ananissoh montre que dans la société à laquelle il fait référence, il n'y a pas suffisamment de l'amour pour le bien public et commun.

6.1.4 La dédicace de *La Légende de l'assassin*

La dédicace participe comme d'autres sas et seuils à un signe de marque et de reconnaissance. Dans le cas de *La Légende de l'assassin*, la dédicace est adressée à des personnalités plus ou moins connues. Elle justifie le titre et suggère des liens entre l'histoire et les amitiés de l'auteur, et surtout ses relations avec le contexte. Parmi ces noms qui suggèrent tous des liens de l'écrivain, un seul est identifiable : Alexis Aquereburu. Déjà dans la trame romanesque, Apollinaire avait fait une mention de son nom (*LA*, p.73 ;181). Il s'agit du Bâtonnier de l'Ordre des Avocats du Togo au moment de l'abolition de la peine de mort. On

peut s'interroger sur les raisons de cette dédicace. Est-ce en reconnaissance de ce combat des Droits de l'Homme que le roman lui est dédié ouvertement ? On ne saurait soutenir avec précision cette hypothèse mais « Tchomatcha ! » est un sobriquet d'Alexis Aquereburu. Cette dédicace pourrait traduire une d'amitié car l'usage de sobriquet n'a d'habitude cours qu'entre des amis. Ce roman apparaît comme une œuvre qui pose le problème de la justice face aux mythes et aux superstitions. On suppose que pour résoudre cette difficile équation, l'écrivain aurait demandé l'avis d'un praticien du droit pour toucher du doigt les difficultés qu'éprouvent les magistrats et les officiers à rendre la justice dans une société où tout est mythe et légende. L'autre nom qu'on trouve est « le Guerrier Touareg ! » C'est une manière de brouiller l'identité véritable de la personnalité, un signe de présence et d'absence. Présence pour ceux qui connaissent ce sobriquet mais absence pour le public lecteur. Ce nom peut être justifié par la signification que porte un « guerrier touareg » qui sait manier le sabre c'est dire que la décapitation est perçue comme un acte de bravoure guerrière. Ce roman est dédicacé à une troisième catégorie, celle des « amis perdus en cours de vie ». On en déduit qu'ils sont nombreux, et que l'auteur a mené avec eux des combats dans divers domaines. Mais quel sens peut-on accorder au participe « perdus » ? À première vue, on suppose que ce sont des amis qui sont morts mais il peut s'agir aussi des amis que l'auteur a rencontrés dans ses déplacements et qu'il n'a plus revus, ou d'autres encore avec qui l'auteur n'entretient plus de relations d'amitié. Ce qui paraît plus évident est ce pincement de cœur que Kangni Alem ressent envers ses amis qui sont passés de « l'autre côté du regard », c'est-à-dire ses amis qui sont morts.

Au total, les trois types de dédicataires représentent symboliquement les trois catégories de personnages qu'on retrouve dans le roman. C'est ainsi qu'on peut voir Alexis Aquereburu comme l'image de l'avocat et militant des Droits de l'Homme qui fait penser au personnage d'Apollinaire. Le « Guerrier Touareg » renvoie de manière implicite à l'assassin et au coupeur de têtes ce qui, à n'en point douter, est déjà un clin d'œil à K.A. et aux personnages assassins

ou assimilés du récit. Enfin, quand Kangni Alem parle des « amis perdus en cours de vie », cela peut renvoyer aux victimes de toutes sortes dont parle *La Légende de l'assassin*. Ce que le titre révèle par son axe intertextuel est réitéré et confirmé, sans cesse, par l'épigraphe et la dédicace.

6.1.5 Les avertissements

Ce que dit un avertissement en début d'un récit est de plusieurs ordres. Généralement, en ce qui concerne le récit romanesque, le premier ordre est de remettre en doute son propre ancrage référentiel. On sait que la prise en compte d'un ancrage référentiel peut déboucher sur une lecture de l'œuvre à l'aune des faits ce qui peut, à terme, devenir un point qui éveille l'attention de la censure :

On voit d'ailleurs se multiplier les avertissements d'auteur, en préambule de leurs romans : ils nous rappellent, parfois avec malice, que leur œuvre est pure fiction, et leur univers imaginaire. Ces avertissements ne sont pas inutiles : force est de constater que l'effet de fiction est parfois suspendu au moment de la réception, par des lecteurs troublés par l'ancrage référentiel très marqué de certains romans noirs⁶⁸³.

Trois de nos romans portent la mention « avertissement ». Edem Kodjo adopte un avertissement de type classique qui lui permet de réitérer l'idée d'une illusion référentielle qu'on trouverait dans *Au commencement était le glaive* : « Cet ouvrage est un roman, c'est-à-dire une pure fiction, imaginée par l'auteur. Toute ressemblance des personnages avec des hommes et des femmes vivant ou ayant existé ne peut être que fortuite. » Plus loin, l'auteur a mis plusieurs éléments narratifs pour démontrer qu'il ne relate pas des faits sociologiquement et temporellement situés. Cette tactique montre que l'auteur, déjà politicien et essayiste, prend en compte l'ambiguïté de la lecture qui pourrait laisser deviner ses idées tant politiques que idéologiques. La stratégie discursive de Kossi Efoui et de Kangni Alem est tout autre. Dans

⁶⁸³ Natacha Levet, « Roman noir et fictionalité », [Roman noir et fictionalité \(fabula.org\)](http://fabula.org), consulté le 4 octobre 2021.

Solo d'un revenant et *La Légende de l'assassin*, on peut lire : « Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle ». Contrairement à Edem Kodjo, Efoui et Alem sont en train de jouer avec l'ancrage référentiel. Les deux ont conscience qu'ils réfléchissent sur des questions sensibles. Chez Alem, il s'agit de revenir sur l'histoire judiciaire du dernier condamné à mort au Togo :

Je m'appelle Apollinaire, j'ai soixante-dix ans...Je ne sais ce qui me pousse à l'avouer, sinon le désir de nouer un pacte de vérité dès l'entrée de ce récit qui couvre trois journées de ma vie...A mon âge, le tri s'impose, quand on prend la plume, comme je le fais à cet instant, pour raconter l'essentiel d'une traversée. (*LA*, p.11-12)

Efoui ne peut pas ignorer que *Solo d'un revenant* puisse être perçu comme le récit post-apocalyptique d'un génocide. Dans *Cantique de l'acacia*, il écrit : « Seuls les noms des pays cités sont réels. Toute coïncidence avec l'Histoire est l'œuvre du lecteur ». C'est une mise au point qui permet à l'auteur de prédire en même temps le destin de son roman tenaillé entre trois réalités, les cités humaines (réelles), l'Histoire et le lecteur. Ce sont des éléments qui inscrivent l'œuvre dans un double processus de « fictionnalisation » des faits et de « factualisation » des fictions. Du récit des répressions meurtrières en passant par la vie des rescapés et la découverte des charniers, l'auteur crée un trouble cognitif chez tout lecteur, comme si celui-ci était obligé de tisser les liens avec l'Histoire des grands tourments des peuples. Voilà des questions aussi sensibles qu'on retrouve tant chez Edem Kodjo, Kangni Alem que chez Kossi Efoui.

6.2 Du génotexte à l'intratextualité : ressassement des traces de la souffrance

S'il est possible d'appliquer au texte de Kossi Efoui la métaphore de la vie d'un homme, on pourrait qualifier « *Enfant, je n'inventais d'histoires* » d'un texte-destin. Bien entendu, c'est de son destin artistique et intertextuel qu'il s'agit. L'histoire du texte qui engendre et s'engendre serait sans importance si on n'arrivait pas à préciser son principal enjeu, et par la suite, le moteur

de production tant romanesque que théâtral. Il importe aussi de revenir sur le parcours historique de ce texte fondateur.

6.2.1 « Enfants, je n’inventais d’histoires » in *Propos Scientifiques*

Dans la revue *Propos Scientifiques*, n°7, de mars 1988, Kossi Efoui, alors étudiant au département de philosophie, fait publier, sous forme d’une micronouvelle, un texte intitulé, « Est-il déjà porté disparu ? ». Il est important de remarquer que 1988 est proche de la date du « Discours de la Baule » qui a donné un coup d’accélérateur aux revendications de la démocratie et l’Etat de droit en Afrique francophone. Mais un tel intitulé est marqueur d’une époque où l’espace public n’existait pas, donc la prise de parole pouvait valoir de la prison ou de la disparition. Dans la même vision, Kossi Efoui va créer un autre texte intitulé « Sophie ou comment j’ai appris à mourir ». Au-delà de la métamorphose du texte, « l’enjeu à la fin du récit : revenir sur la genèse du geste d’écriture et dire la force des pouvoir (sic) de l’imaginaire face à l’adversité⁶⁸⁴ », précise Pénélope Dechaufour. Dans une note sur la reprise de ce texte dans un ouvrage collectif, la question de la circularité et du génotexte est évoquée sans ambages :

Le texte qui suit est un chantier. Il tient lieu d’inspiration-circulaire, de génotexte qui laisse de vastes champs où des exploitations futures dont, par endroits, il annonce les titres. Les ouvertures qu’il présente énoncent une démarche chère à Kossi Efoui : une écriture du non-clos qui joue sur l’ébauche et l’inachèvement pour créer sa propre dynamique interne. Les différents textes se reprennent, se complètent ou se contredisent pour créer un dialogue intertextuel qui plonge le lecteur dans l’autoplégat borgésien.

Par ailleurs, le narrateur du texte revient sur la mort de sa petite sœur Sophie. Alors que ses parents essaient au travers d’une fable d’adoucir la douleur de sa disparition, le narrateur annonce dans un monologue la manière dont il pense dompter la douleur et le deuil, par l’écriture. C’est l’acte inaugural de son écriture.

Et c’est là que, moi aussi, j’ai commencé à dessiner dans ma tête toutes sortes de personnages, des hommes et des femmes qui ressemblaient à mon père crayonnant, à ma mère dans le rôle du prestidigitateur palpant le vide, à ma sœur Sophie que je pouvais continuer à faire grandir, des personnages qui

⁶⁸⁴ Pénélope Dechaufour, *op.cit.*, p.123.

avaient tous en commun d'avoir déjà épuisé toutes les prières, prêts à tout moment à empoigner, sans le secours d'aucune foi, cette douleur que je me fatiguerai à essayer de décrire dans une tentative de livre. Puis dans une autre. Puis dans une autre⁶⁸⁵.

Le texte de Kossi Efoui devient « *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* » et intègre un ouvrage collectif coordonné par Leïla Sebbar, *Une enfance d'Outremer*, publié chez les Editions du Seuil en 2001. L'aventure du texte continuera jusqu'à sa réécriture pour un spectacle conçu par le metteur en scène Nicolas Saelens en 2009. Une fois encore, le texte se métamorphose, du moins, dans sa forme, et devient une clé de lecture non seulement des œuvres mais aussi pour le parcours artistique de l'auteur. Du destin singulier d'un texte écrit et façonné par un jeune étudiant dans une revue universitaire, de sa réécriture incessante, et de sa transformation en une pièce de théâtre, *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, prend la dimension métaphorique de l'auteur.

6.2.2 Texte attribué à Bala Hella Zamal

Les enjeux de l'écriture annoncés par le narrateur sont actualisés dans *L'ombre des choses à venir*. Même la forme de la fable et la poétique du récit rapprochent les deux textes *Enfant je n'inventais pas d'histoires* et *L'ombre des choses à venir*. Dans les deux textes, on remarque que la difficile transmission de la mémoire des atrocités a été sublimée en une mise en jeu du narrateur. Devant l'innommable et l'inénarrable, l'écriture essaie de dompter la douleur, et même le deuil. Dans *L'ombre des choses à venir*, c'est le narrateur-déserteur qui fait le récit des atrocités subies par son père éloigné « momentanément » alors que le fils n'avait que cinq ans, pour servir dans la « Plantation ». Le père étant revenu dévitalisé et muet, le fils n'a accès à aucune information autre que celle que lui procure le « livre intitulé *Enfant je n'inventais pas d'histoires* de Bala Hella Zamal. » Une fois encore, Kossi Efoui met son texte-palimpseste au cœur du récit de *L'ombre des choses à venir*. Ce texte fictif vient jouer le rôle

⁶⁸⁵ Kossi Efoui, « *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* », in Leïla Sebbar, *Une enfance d'Outremer*, op.cit., p.98-99.

que le narrateur du texte *Enfant je n'inventais pas d'histoires* assignait déjà à l'écriture face à la douleur de l'innommable et de l'inénarrable.

« [...] c'est ainsi que j'ai lu pour la première fois qu'il y avait des réjouissances offertes par l'administration aux prisonniers lors de certaines fêtes officielles ou religieuses. Des réjouissances qui étaient animées par la fanfare des détenus. Et j'ai pensé au saxophone de mon père » (*LCV*, p.65)

La fiction donne donc accès aux informations tenues secrètes sur des atrocités et des violences subies. Dans *L'ombre des choses à venir*, le texte *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, n'est ni une nouvelle, ni une pièce de théâtre mais plutôt, c'est un « roman », et l'auteur en donne les raisons.

Mais, dit l'auteur, s'il a choisi d'appeler « roman ce livre où il n'est pourtant question que de choses vécues à La Plantation, c'est parce que pendant longtemps après son retour, il ne pouvait raconter le moindre fragment de cette histoire sans entendre son interlocuteur s'écrier que c'est « inimaginable ». Alors, « roman », ça convient pour espérer, dit-il, « que le lecteur fasse œuvre d'imagination ». (*LCV*, p.65)

Ce que crée le texte certes fictif mais qui garde les liens intertextuels avec Kossi Efoui, c'est de montrer que la fiction est débordée par les faits. De ce fait, l'auteur travestit la matérialité de son propre texte en renvoyant les lecteurs vers leur imagination. Les récits d'Efoui s'inscrivent dans une métanarrativité qui est, pour Eco, une « réflexion que le texte fait sur lui-même et sur sa nature, ou intrusion de la voix de l'auteur qui réfléchit sur ce qu'il est en train de raconter, et appelle éventuellement le lecteur à partager ses réflexions – est bien plus ancienne que le postmoderne⁶⁸⁶. » Certes, il s'agit d'un « dialogisme artificiel », mais cela permet « la mise en scène d'un manuscrit sur lequel la voix narrante réfléchit, tente de déchiffrer et de juger au moment même où elle raconte (mais évidemment, cette stratégie était déjà présente chez Manzoni)⁶⁸⁷. » Face à un récit sur la cruauté, il peut y avoir plusieurs façons de sublimer la violence et le choc, soit au travers du silence, soit en disant « ce n'est pas vrai », ou tout simplement, c'est « inimaginable ».

⁶⁸⁶ Umberto Eco, *De la littérature*, op.cit., p.270.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p.270.

6.2.3 Sous l'autorité esthétique d'Imre Kertész

Comme il est mentionné plus haut, vu l'épigraphe, Kossi Efoui semble écrire sous l'autorité d'Imre Kertész. L'œuvre devient intéressante quand l'auteur assure qu'il ne s'inspire pas que de l'histoire politique de l'Afrique. Malgré les hiatus et les contradictions, l'intertexte épigraphique trace une ligne sinueuse vers Imre Kertész. Dans bien des œuvres littéraires des auteurs d'origine togolaise, des protagonistes sont souvent tiraillés entre la liberté de prise de position et la responsabilité sociale. Ce qui est mis à l'épreuve, c'est leur capacité à mettre leur art au service des causes nobles. Bien souvent aussi l'art qui fonde leur existence est confisqué, alors le choix est-il de l'émanation de l'artiste ? Pour comprendre la poétique de Kossi Efoui sur cette problématique, *Solo d'un revenant* et *L'ombre des choses à venir* seront confrontés avec *Le Refus* de Kertész. Dans *Le Refus*, il y a un récit sur l'incorporation des acteurs professionnels du théâtre dans la direction de la propagande. La musique, le théâtre et la littérature sont des canaux efficaces que des cellules de propagande utilisent au service des tyrannies. C'est ce qu'un protagoniste du récit explique :

Il avait réussi, certes lentement et non sans difficulté, à faire comprendre à la "direction" que la propagande en faveur des pompiers serait beaucoup plus efficace et fructueuse si elle était assurée non par leur propre troupe de théâtre amateur, mais par des acteurs professionnels connus et aimés du grand public qui accepteraient de mettre leur talent au service des pompiers au moins de temps en temps, encore fallait-il les convaincre⁶⁸⁸.

Les enjeux d'une telle incorporation sont non seulement d'ordre de l'efficacité artistique mais aussi d'ordre du talent. Dans cette logique, ce sont les meilleurs talents que recrutent les propagandistes. Il n'y a que les meilleures prestations et performances qui peuvent requérir l'assentiment des publics afin qu'ils acceptent l'œuvre de déshumanisation.

Dès lors, on ne pouvait pas demander à des acteurs professionnels de "jouer n'importe quoi" : il fallait donc gagner à la cause des écrivains professionnels afin que, comme les acteurs, ils mettent leur talent au service des pompiers et organisent quelques soirées au niveau professionnel consacrées aux problèmes du métier du pompier ou concernant ceux-ci d'une manière ou

⁶⁸⁸ Imre Kertész, *Le Refus*, *op.cit.*, p.310.

d'une autre, mêlant habilement et efficacement des éléments tragiques et comiques. [...] C'est ainsi qu'était né le Podium des Pompiers, cette petite troupe itinérante qui tournait tant dans les villes que dans les villages et présentait tous les deux mois un nouveau programme composé en général de quelques "sketches" et "intermèdes"⁶⁸⁹.

Dans *Solo d'un revenant* aussi les professionnels du théâtre ont participé à la propagande qui a précédé au conflit. De la troupe de théâtre à une troupe de destruction, il n'y a qu'un pas : la volonté de nuire. C'est le cas d'Asafo Johnson qui fait partie des commanditaires des tueries : « Et parmi les comédiens de la compagnie de la Radio accusés d'avoir prêté main-forte et voix-forte à la diffusion des imprécations, il y avait Asafo Johnson. » (SR, p.104) Le récit met l'accent sur le talent du comédien plus que toute autre considération. Ainsi, son adresse montre qu'il vit de son art : « Asafo Johnson/Institut Free Spirit/Coach-Section Littérature vivante/Riviera I-Province du Ciel » (SR, p.125). Asafo Johnson et des personnages de Kertész dans *Le Refus* mettent ostensiblement leur art au service de la propagande et de son corollaire criminel. C'est là que se pose la question de la responsabilité politique d'un artiste. Selon Kossi Efoui, peu importe le système tyrannique, l'artiste peut décider de l'usage de son art et de son talent. Quand on interroge Efoui sur la symbolique de l'artiste et sa dévitalisation dans *L'ombre des choses à venir*, il revient sur sa conception du rôle de l'artiste dans un régime tyrannique :

Oui, il y a deux ordres d'artistes et écrivains dans la situation. Il y a un premier groupe qui participe à l'enracinement de la dictature en occupant des postes, et ne foutent rien. Je parle, dans *L'ombre des choses à venir*, du second groupe qui s'attèle à « jouer de la note juste ». Justement, une note juste est dangereuse, c'est un acte poétique d'où la violence faite à l'esprit du créateur, c'est un fascisme. Le saxophoniste est un artiste qui subit la violence du pouvoir. Son silence continue à témoigner. Il reste dans la quête de la note juste. Son regard et son silence montrent qu'il est droit dans ses bottes, malgré le péché qui est commis contre lui, il ne peut pas renoncer à la note juste. Je parle d'un péché au sens biblique contre son art⁶⁹⁰.

Il ne fait aucun doute que le saxophoniste est réduit en esclavage et son art confisqué, il continue à jouer la note juste. « Jouer la note juste » comme métaphore n'est pas valide que dans *L'ombre des choses à venir*. Ici, il s'agit d'un saxophoniste, donc d'un musicien qui joue à la perfection

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.310.

⁶⁹⁰ Entretien avec Kossi Efoui, « Poétique des tracts au Togo », 4/04/2021.

la note prescrite par la partition. « La note juste » insinue que le talent soit mis au service du bien. Il apparaît que contrairement à Asaf Johnson (*Solo d'un revenant*) et Sziklai (*Le Refus*), le saxophoniste même intégré dans les rangs des « combattants des Forces libres » ne se compromet pas par son art, et donc ne participe pas à l'entreprise criminelle. Le mot qui se cache derrière la « note juste », c'est justement, la « justice » vertueuse faite à l'accord des mots ou des notes. Donc, l'injustice faite à la note, c'est de détourner les mots, et de se prêter, par son talent de musicien, de comédien ou d'écrivain, à la violence et à l'enracinement des régimes dictatoriaux. De Kertész à Efoui, on sait que quand l'artiste trahit la « note juste », il n'a en récompense que « de temps en temps une ration supplémentaire et quelques privilèges, et puis ils lui faisaient boire la piquette avec laquelle les chefs se soûlaient⁶⁹¹. » L'anecdotique récompense des musiciens se résumait « à des reliquats de mets contenant du poisson, de la viande, des choses dont tout le monde ici avait perdu le parfum. » (*LCV*, p.67) Quoiqu'insignifiantes, ces récompenses sont la symbolique de la gloire, ce qui est une tentation permanente pour tout artiste. Le saxophoniste assume qu'il est sous le joug d'un régime tyrannique, mais qu'il conserve la noblesse de ses actions, donc de la pureté de son art :

- L'autre a continué ce qu'il était en train de faire, c'est-à-dire à nettoyer son instrument. Celui qui l'attaquait monta d'un cran.
- Hein, on ne répond pas à quelqu'un comme moi, c'est ça, l'artiste ?
Un cran plus haut.
 - On croupit pareil et on ne répond pas ?
Et l'autre avait fini de nettoyer les touches de son instrument, l'avait rangé, puis il avait dit :
 - Je ne sais pas ce que je fais ici. Pas plus que toi. Tous mes gestes, comme tous tes gestes, sont contrôlés. Mais il y a un seul geste que moi seul, je peux décider de faire, le seul geste qui dépend de moi, et rien que de moi. Et de personne d'autre, même pas eux, jamais.
Et l'autre, un cran plus haut.
 - Et c'est quoi ce geste ?
 - Jouer la note juste. (*LCV*, p.67-68)

Le rapprochement intertextuel entre *Solo d'un revenant*, *L'ombre des choses à venir* d'Efoui et *Le Refus* de Kertész permet de voir la mise en situation de l'artiste et de son œuvre dans un

⁶⁹¹Imre Kertész, *Le Refus*, *op.cit.*, p.316.

régime tyrannique. Du « Théâtre des Pièces à Conviction », œuvre d'une « idée originale d'Asafo Johnson, poète », à « Podium des Pompiers » et « Groupe choc », on constate que les groupes festifs sont cooptés dans la propagande criminelle. L'art, dans ces conditions, devient une arme à double tranchant, d'où la conscience de l'artiste. La prise de conscience du danger de l'usage de l'art dans un régime autoritaire peut déboucher sur la violence et la souffrance. De ce fait, l'artiste ou l'intellectuel doit être prêt à assumer le prix de sa liberté. Le saxophoniste a perdu sa voix, et est dévitalisé parce qu'il est intègre, et refuse la compromission.

6.3 Les réécritures

Les réécritures sont des pratiques qui structurent les œuvres d'Alem, d'Awumey et d'Efoui. Réécrire chez ces auteurs, c'est montrer qu'ils sont redevables envers certaines œuvres et leurs auteurs. Même les mises en abyme et les renversements des œuvres et des figures mythologiques n'enlèvent rien à l'esprit de redevabilité puisque la métaphore qui est la commune mesure des pratiques valorise, de toutes les manières, les œuvres matricielles que les auteurs réécrivent.

Réécrire : relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation, telles qu'aucune présentation ne vienne à l'ajointement des présentations. Réécrire n'est pas représenter l'écriture, ni donner la représentation explicitement référentielle. Il n'y a de plasticité des codes que par le jeu rhétorique – cela qui suspend ultimement toute intrigue, cette façon qu'a le texte de dire ses rapports et ses lieux⁶⁹².

L'étude des réécritures permet de voir trois processus différents d'une même pratique. Il s'agira pour Alem de créer à côté du récit criminel de K.A. un autre récit qui est une réécriture de *La Macération* de Rachid Boudjedra. Awumey procède de son côté à la réécriture d'Orphée dans *Port-Mélo* et Télémaque dans *Les Pieds sales*. Il en fait des figures criminelles pour mettre en abyme les mythes originels. Efoui, qui habitue ses lecteurs à des réécritures sans cesse, revient sur le mythe d'Io dans *Cantique de l'acacia*. Les deux personnages féminins de sa pièce *Io*

⁶⁹² Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.168.

(Tragédie) allaient former dans son roman une seule identité : Io-Anna. Cette réécriture souligne la souffrance de la figure féminine sous le joug du pouvoir patriarcal.

6.3.1 *La Légende de l'assassin et La Macération*

De même qu'au seuil de *La Légende de l'assassin*, on trouve le paratexte, au-delà de la clause, il y a des « Crédits ». En nommant clairement les sources et les œuvres d'appui, Kangni Alem concède que malgré les références au réel, il produit son roman dans un atelier intertextuel. On voit que l'intertexte devient une rhétorique. Son roman est dans une constante réécriture. « Cette réécriture peut se dire de texte à texte : elle correspond à la littérature seconde que définit Gérard Genette dans *Palimpsestes*⁶⁹³ ».

Les livres naissent de la compagnie des livres. Je dois, d'une certaine manière, à John Barth, *L'Opéra flottant*, Paris, Gallimard, 1968, à Paul-Henri Stahl, *Histoire de la décapitation*. Paris, PUF, 1986, ainsi qu'à Rachid Boudjedra, *La Macération*, Paris, Denoël, 1984. Sans oublier les archives judiciaires de TiBrava. (*La Légende de l'assassin*, Crédits)

La Légende de l'assassin contient deux récits l'un porte sur K.A. et l'autre sur la vie d'Apollinaire qui servira à élucider la réécriture de *La Macération* dans ce roman. Dans *La Macération*, le narrateur relate l'abandon d'une des épouses de son père. En réalité, cette Juive n'a jamais été une épouse, puisque la noce n'a jamais été célébrée :

Mon père ne s'était donc pas marié avec Henriette Gozlan la couturière juive dont il fait la connaissance lorsqu'elle venait à la maison pour prendre les mesures de ma mère ou lui faire essayer la robe qu'elle lui avait cousue. [...] Personne ne trouva l'acte de mariage, alors que la pauvre femme n'en avait jamais rien su, jusqu'à cette période durant laquelle elle entra dans une longue et lente atroce agonie⁶⁹⁴.

On sait que la mère d'Apollinaire a été aussi abandonnée (*LA*, p.20). L'autre tentative de l'écriture tient à la vie même des deux narrateurs. Leurs pères représentent un poids écrasant

⁶⁹³ *Ibid.*, p.166.

⁶⁹⁴ Rachid Boudjedra, *La Macération*, Paris, Éditions Denoël, 1984, p.23.

dans leur vie. Pour Apollinaire, il a laissé son père décider pour lui le choix de son parcours universitaire :

J'ai une proposition à te faire, jeune homme. Tu vois cette clé ? C'est le sésame. Ta voiture toute neuve, ta caisse pour rejoindre la faculté de droit de TiBrava. Tu y fais une année pour te familiariser avec la discipline, puis je t'envoie finir tes études en Europe. Où tu voudras. Mais je ne te donne ces clés que si tu promets, devant témoin d'abandonner ton projet d'étudier la philo. (LA, p.184)

La situation d'Apollinaire renvoie à celle du narrateur-personnage de *La Macération*. Il avoue avoir été « un brillant élève par lâcheté⁶⁹⁵ ». Aussi ces narrateurs mettent-ils en avant le rang social de leurs pères considérés comme des politiciens corrompus. Dans *La Macération*, le narrateur parle d'un homme qui aime « tirer des plans machiavéliques⁶⁹⁶ » pour venir à ses fins. C'est presque le même portrait qu'Apollinaire dresse de son père, imbu d'un « machiavélisme matérialiste » (LA, p.183). On peut ajouter l'idée de vengeance qui transparaît dans les deux récits. Ainsi, Apollinaire, par l'entremise du procès de divorce de sa mère, voulait se venger de son père (LA, p.20-21). De même, le narrateur-personnage de *La Macération* fait l'aveu de sa tentative de meurtre sur son père : « Souvent, l'idée de l'assassiner m'avait tenté, mais la dernière minute ma lâcheté prenait le dessus⁶⁹⁷ ». La pratique intertextuelle qui est faite entre *La Légende de l'assassin* et *La Macération* n'est pas seulement du ressort des rapports sociaux, on y voit aussi l'évocation obsessionnelle de végétaux. Dans *La Macération*, le « mûrier » envahit le cadre de vie d'Apollinaire comme dans la vie du narrateur-personnage du roman de Rachid Boudjedra :

Pendant ce temps, le mouvement des feuilles aux formes hélicoïdales commençait à grossir, et elles donnaient l'impression d'être peintes d'une couleur verte et brillante qui s'y déversait à partir de la lampe électrique déposée sur son bureau, et dont la lumière donnait l'impression qu'elle émanait de la chambre tout entière...⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p.37.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.52.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p.37.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.31.

Cette obsession à évoquer le mûrier n'est compréhensible qu'à analyser cet arbre comme un témoin de l'histoire familiale. C'est un « immense mûrier centenaire ⁶⁹⁹ » dont « l'exubérance [...] a presque envahi l'espace intérieur de la chambre ⁷⁰⁰. » On remarque, par ailleurs, que le mûrier fait partie de la mythologie personnelle du narrateur-écrivain. Comme si cet arbre lui apportait de la matière à écrire, de l'inspiration et cristallisait la « fantasmagorie prodigieuse ⁷⁰¹ » dont son récit est dépositaire. Le mode allusif sur lequel est construit l'intertexte dans *La Légende de l'assassin* est rompu par l'écrivain. Il semble lever l'équivoque et de doute sur son écriture. Il sait que « l'intertextualité compromet définitivement le caractère monolithique de la signification du texte littéraire ⁷⁰² ». Encore faut-il assumer cette tentative de la réécriture. Kangni Alem a recours à l'univers spatial de la *Macération* dont le signe le plus emblématique est un « mûrier » :

Ainsi, malgré les ans, aucun fruit, aucune fausse baie n'avait fait son apparition sur mon mûrier cadeau. Je l'avais ramené d'Alger, il y a longtemps. Un présent de Rachid B., avocat des causes louches et grand collectionneur des plantes du monde. Il m'avait lancé un pari : acclimater le pied du mûrier blanc dans le sol argileux de ma patrie, conjurer la répudiation du végétal méditerranéen par une terre bravache et fière de ses termites goulus. (*LA*, p.201-202)

C'est une reconnaissance explicite de Kangni Alem envers Rachid Boudjedra. On se rend compte que la création romanesque dans *La Légende de l'assassin* intègre sa propre redevabilité. Alem voue aussi un culte à ce roman dans lequel le travail d'écriture est sans cesse évoqué, telle une réflexion sur le travail de l'écrivain. On peut voir dans la symbolique du mûrier, une figure allégorique de l'œuvre romanesque de Kangni Alem.

D'abord, le mûrier est un arbre méditerranéen. Sa croissance et sa floraison dépendent du sol méditerranéen. En ramenant ce spécimen végétal sur un « sol argileux », deux climats, deux environnements socio-naturels différents entrent en symbiose. Cette rencontre de deux

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.32.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.44.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.44.

⁷⁰² Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, p.74.

univers spatiaux est une préfiguration de la rencontre de deux personnages, Apollinaire et le narrateur de *La Macération* et ensuite de la rencontre des deux écrivains, Kangni Alem et Rachid Boudjedra. Le véritable pari lancé par l'écriture romanesque de *La Légende de l'assassin* est de construire un récit similaire à celui de *La Macération*. On peut considérer l'ensemble de l'univers romanesque et le récit du crime de K.A. comme relevant d'un environnement social et naturel servant de cadre au récit de vie d'Apollinaire. C'est pour cette raison qu'il est possible de poser l'hypothèse selon laquelle le mûrier acclimaté de *La Légende de l'assassin*, revêt un double sens. On sait qu'un discours romanesque bâti sur un intertexte ou une référence brise l'univocité du texte ce qui permet de voir au-delà du végétal, afin de comprendre la véritable symbolique que représente le mûrier dans cet univers de TiBrava. Le mûrier dans les deux romans fait partie de la vie des narrateurs. La « présence rassurante, intemporelle » (*LA*, p.202) peut être associée à la fécondité du style de Rachid Boudjedra dont le choix de coexistence de récits multiples. Cette coexistence multiple de récits est privilégiée aussi dans le roman de Kangni Alem. C'est dire que *La Légende de l'assassin* est une sorte de *Macération* sous les tropiques de TiBrava.

6.3.2 Le mythe d'Orphée et de Télémaque chez Edem Awumey

Dans *Port-Mélo*, le texte présente trois facettes d'une même réalité. Les deux allusions qui renvoient au mythe d'Orphée sont deux films (fictifs ?) : *Orfeu Negro* et *Orpheus Bambara*. Le premier film « évoque des Blacks de Bahia et de Sao Paulo qui tentent de retrouver par le chant, la musique, un arrière-goût de Guinée, la poussière rouge du Port. » (*PM*, p.103) Il y a, dans l'affiche de ce film, un thème de retour aux sources. En revanche, le second film donne à voir une réalité du Port :

Orpheus Bambara, le nouveau film d'Ergo Mory. L'histoire : Orpheus Bambara se balade à la lisière du Port. Il est docker. Il traîne colère et pas lourds des rochers bruns au vieux wharf. Orpheus Bambara a fini sa journée, il doit rentrer chez lui au quartier des Enfers à Port-Mélo. Les rues sont cependant bouchées par les barricades. Le quartier des Enfers est à trois kilomètres. Dans sa tête le corps de sa femme, qu'il n'a pas touché depuis des jours. Orpheus Bambara arrive en vue des Enfers, un bras renversé et des poteaux électriques arrachés obstruent le passage. Il monte sur le bus et qu'est-ce qu'il voit ? Sur le pas de sa porte, sa compagne violée par dix mecs en cagoule. Ils fabriquaient un amour-violence, dix canons de mitraillette entre les cuisses. Orpheus Bambara est reparti, il n'est pas revenu aux Enfers, il a marché droit dans la mer. Fin d'histoire. (PM, p.105-106)

Comme le rappelle le narrateur, ce film est une « ironie du sort, le chef de la PJ s'appelle Orpheus Bambara » (PM, p.106). On voit que ce film allusif au mythe d'Orphée par son titre n'est autre qu'une dérision d'une entreprise criminelle. Par ailleurs, « Manuel assure : Orpheus Bambara et la milice ont baisé le vieux mythe grec – de toutes les façons ils ne sont pas grecs –, ils jouent, à Port-Mélo, une musique de fuite de mort. » (PM, p.131) L'effet recherché par ces allusions est d'abord de mener une réflexion métatextuelle sur le récit que conduit le narrateur. Ainsi, le récit criminel échappe à l'enlèvement et à la saturation des effets abjects en évoquant des films miroirs par rapport au sort réservé aux habitants du Port. L'autre effet recherché est de mettre le bourreau dans sa propre contrariété avec la violence. Le texte met en exergue la réécriture à l'envers du mythe d'Orphée :

Tous les jours que fait le bon Dieu, Orpheus Bambara et la milice réécrivent à l'envers l'histoire d'Eurydice et de son amant poète. Orphée est devenu un milicien, il n'a ni lyre ni tambour, il se promène aux Enfers, quartier culte du Port, à la recherche de corps à couper, à rayer. Il a troqué la lyre contre la machette. (PM, p.132)

Cette étude des deux films allusifs, adossés au mythe d'Orphée, montre le destin de deux géographies. Orfeu Negro évoque la tentative des Noirs du Brésil de retrouver leurs racines ancestrales à travers le chant et la musique. Celles-ci sont, de façon ironique, la géographie du Port où sévit la milice d'Orpheus Bambara. C'est donc une terre de perdition et de sang que cherchent, en réalité, des Blacks de Bahia. Le film *Orpheus Bambara* montre la cruauté qui a cours au Port. Le constat est énoncé par le personnage de Manuel « Le mythe est mort, Orphée n'est plus à la recherche d'un être à aimer. » Dans ces conditions, on ne peut plus croire ni à

l'amour ni à la paix et la violence prend une dimension mythique et érotique. C'est un glissement structural du mythe d'Orphée. Si réellement ce mythe laisse entrevoir une perspective sacrificielle pour sauver l'être aimé, et partant, l'humanité, une bascule s'est opérée, et les peuples doivent non plus lutter pour l'amour mais pour la violence.

Le mythe de Télémaque dans *Les Pieds sales* est suggéré par le texte lui-même. Contrairement à la méthode adoptée dans *Port-Mélo* où le narrateur passe d'abord par des allusions avant de nommer le mythe, le narrateur des *Pieds Sales* s'exprime directement.

Il lui raconta alors une histoire étrange, celle de Juan Preciado, un jeune homme cherchant les traces d'un absent, son père... Le jeune homme du livre, lui révéla Sidi un autre jour, c'est Télémaque, et il m'est avis qu'il ne va pas le retrouver, son père. Télémaque. (*PS*, p.71 -72)

En ramenant la figure de Télémaque à la dimension du protagoniste des *Pieds Sales*, deux réalités sont à signaler. La première est l'absence du père ; comme Ulysse, le père de Sidi a pris des routes et des mers. Cette vie nomade et erratique est, selon sa femme, une des caractéristiques du destin familial « marcher sur les routes jusqu'à l'épuisement et la mort ». La seconde réalité est le fait que Sidi vit avec sa mère et se substitue, à un moment à la figure de mari ce qui semble rapprocher Pénélope de la mère de Sidi. Comme Télémaque, Sidi veille sur sa mère mais contrairement à lui et Pénélope qui vivent entourés de servantes, Sidi doit s'occuper de sa mère matériellement. Pour ce faire, il se sent obligé d'adhérer à la cellule criminelle chargée de faire taire la rue qui parle et qui réclame les libertés. C'est ici que la structure originelle de la figure de Télémaque semble édulcorée. Que Télémaque, dans l'*Odyssée*, soit consolateur de sa mère : « Donne à ton esprit et ton cœur le courage de l'entendre⁷⁰³ » en parlant des aèdes ou qu'il soit prêt à venger la mort de son père, il n'est pas question d'intégrer une entreprise criminelle. Alors que Sidi fait le choix difficile de donner la mort comme un félin dans la nuit pour faire vivre sa mère. Il apparaît dans le récit des *Pieds sales* que le père de Sidi est devenu une figure spectrale et évanescence ce qui fait que tous ceux

⁷⁰³ Sophie Rabau, *L'intertextualité, op.cit.*, p.208

qu'il croise sur son chemin d'exil lui disent qu'ils ont connu son père. Sur le motif du père qui n'est pas véritablement mort, le texte d'Edem Awumey fait corps avec celui de l'Odyssee sans pour autant s'en tenir à une quelconque fidélité structurale. L'étude de l'intertexte mythologique permet-elle de « partir de ces pierres d'attentes contenues dans certains textes et qui en appellent d'autres⁷⁰⁴ ? » C'est en cela qu'il faut voir une volonté de l'auteur d'appropriation du mythe. Edem n'en fait pas un mythe sacré malgré son origine grecque car, disait Selom Gbanou, en se référant à Alain Moreau qui a étudié « la *mètis*, c'est-à-dire la souplesse : les mythes grecs ne constituent pas un texte sacré, puisque ni la Bible, ni le Coran, ils sont le lieu de tous les sens possibles parce que le lieu de tous les avatars, de toutes les manipulations⁷⁰⁵ ». La figure de Télémaque est détournée et modulée selon la vision du récit des *Pieds sales*. Pour Sophie Rabau, « bien sûr il arrive que les mythes anthropologiques deviennent des mythes littéraires : Ulysse appartient autant à la mythologie de la Grèce antique qu'à la littérature mondiale⁷⁰⁶ » De l'évocation des deux mythes, Edem Awumey détourne l'image d'un Orphée motivé par l'amour d'Eurydice tout comme Télémaque consolateur de Pénélope et qui va à la recherche de son père Ulysse. Les deux emprunts mythologiques apparaissent plutôt comme une dérision et une ironie puisque, en réalité, les deux protagonistes des deux récits qui s'incarnent dans les deux mythes sont des criminels. Orpheus Bambara et Sidi semblent représenter des versions détournées et inversées de Télémaque et d'Orphée.

Dans son article antérieur aux deux romans, « Ecrire le retour : Pelourinho », Awumey réfléchissait déjà sur la mise en situation de l'écrivain. C'est au travers du personnage Escritoire de Monénembo qu'il articule la part du mythe du retour aux origines par l'écrivain. Dans *Port-Mélo*, le personnage Manuel ressemble, à bien des égards, à Escritoire. En effet, les deux personnages sont dépositaires des informations sur les brutalités des milices. Ils sont partagés

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p.208.

⁷⁰⁵ Selom Gbanou et als, *Ecritures et mythes op.cit.*, p.210.

⁷⁰⁶ Sophie Rabau, *op.cit.*, p.241.

entre le Golfe de Guinée et les espaces diasporiques dont Bahia. Les constats qu'Awumey dresse dans cet article sont devenus au fil de ses romans des empreintes tant poétiques que politiques :

Il semble alors que le retour soit impossible puisque le monde présent n'a rien à voir avec celui imaginé. Le personnage retrouve le bercail mais un autre monde, apocalyptique, ce monde qu'Efoui situe dans « la nef des fous ». Ecrire le retour reste de l'ordre du mythe. Monénembo annonçait ce rêve quasi-impossible qui sera plus tard consacré par la nouvelle génération. Cependant, comme Innoncencio le guide de l'Escritoire, les personnages de Effa, Efoui ou Alem situeront leurs racines dans cette actualité problématique – les premiers dans leur traversée des cités ouest-africaines, les seconds dans les ruelles imaginaires, tordues et poussiéreuses de Tapiokaville et Tibrava. L'écrivain de l'exil finit par faire de l'œuvre l'espace unique du retour. La nouvelle patrie, c'est l'écriture, le verbe qui reconstruit le réel à la lumière des angoisses et espoirs de l'écrivain⁷⁰⁷.

On remarque que l'esthétique d'Awumey est fécondée par le bruissement de certaines œuvres iconoclastes. Il apparaît donc que *Port-Mélo* s'inspire de *Pelourinho*. L'« Africain, qui se fait appeler Escritoire (l'écrivain) arpente les Cabras Negras, les pavés noirs de Salvador de Bahia à la recherche de ceux qu'il appelle ses cousins, des natifs de Bahia avec lesquels il aurait des liens de sang, des frères de l'autre rive qui porteraient comme lui la même histoire⁷⁰⁸. »

6.3.3 La figure d'Io-Anna en rapport avec la souffrance d'Io mythologique

Henri Hignard, dans *Etudes mythologiques*, revient sur l'origine très diverse du mythe d'Io. Il en résume les différentes lignes de fuite, son appartenance à plusieurs cultures, ses transformations successives jusqu'à sa métamorphose.

En premier lieu, un mythe antique, peut-être aryen. C'est la seule partie de cette fable que l'auteur de l'Iliade paraisse connaître. Le géant aux cent yeux, dont le nom semble désigner l'éclat du ciel, surveille dans les prairies du firmament la génisse errante. Hermès, le crépuscule, vient tuer le gardien et lui ravir sa captive en les faisant disparaître tous deux. En second lieu, une fable argienne. Une jeune fille de la race des rois a disparu. Son nom, dans la langue sacrée du pays, signifie la lune. Elle devient, par là même, la grande

⁷⁰⁷ Edem Awumey, « Ecrire le retour : *Pelourinho* et la part du mythe », in *Ecritures et mythes*, op.cit. p.330-331.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.320.

rivale d'Héra, la grande déesse lunaire, et par suite, l'amante de Zeus. De là encore sa métamorphose en vache et ses courses désordonnées⁷⁰⁹.

Du type aryen et argien, il est intéressant de faire appel à l'élément égyptien afin de mesurer la fécondité de ce mythe revisité par Kossi Efoui. L'élément égyptien sied à l'écriture d'Efoui, ce même élément intéresse la théorie de lecture puisque l'aire culturelle à laquelle il fait référence dans ses poétiques est profondément ancrée dans les terres africaines et l'Égypte représente un des hauts lieux où existent encore des artefacts de la mythologie du continent africain.

L'élément égyptien est triple. C'est d'abord ce mot a/o qui est le nom de la lune en Argolide comme aux bords du Nil, et qui, avec le nom d'Apis, avec l'histoire de Danaüs, trahit des rapports très-anciens entre les deux pays. Puis, lorsque Io est devenue déesse lunaire, on la reconnaît dans Isis et on les identifie. De là, les récits qui la montrent abordant en Égypte. Cette partie de la fable est déjà connue d'Eschyle, bien qu'Hérodote n'en fasse pas mention. Enfin, la maternité virginale d'Io a passé aussi des légendes égyptiennes dans la tragédie d'Eschyle. Le nom d'Epaphus (1) en est-il la cause ou la conséquence ? Il est difficile de le démêler. La solution de ce problème se trouvera probablement par une connaissance plus complète du mythe égyptien d'Apis et des divers noms par lesquels ce dieu était désigné⁷¹⁰.

Il apparaît que Io est une figure mineure du mythe de Prométhée. Kossi Efoui en fait une voix de son écriture plurielle, semblant la rapprocher des civilisations africaines comme le rappelle Pénélope Dechaufour :

La mythologie fait donc de Io la source des civilisations africaines. Au-delà d'en faire une figure symbolique de l'outrage, nous verrons que Kossi Efoui cherche avant tout à mettre en exergue, par la figure de Io, les rapports qu'ont toujours entretenus l'Occident et l'Afrique et ce depuis l'Antiquité⁷¹¹.

Au-delà du rapport ancestral que le mythe d'Io entretient avec les terres africaines, c'est aussi et surtout le rapport conflictuel entre la figure du père et celle de la fille qui retient l'attention d'Efoui. Ce qui complexifie l'interprétation du personnage d'Io-Anna par rapport au mythe d'Io, c'est le refus d'obéir au pouvoir parental, surtout celui de son père. Mais la révolte d'Io-Anna renvoie plutôt à Antigone puisqu'elle se révolte contre le bannissement du nom de sa

⁷⁰⁹ Hignard Henri, « Études mythologiques - Le mythe d'Io », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 12^e année, 1868. pp. 255-259; doi : <https://doi.org/10.3406/crai.1868.67466> https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1868_num_12_1_67466, consulté le 14 octobre 2021.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ Pénélope Dechaufour, *op.cit.*, p.160-161.

cousine « Joyce ». Après son suicide, le nom de sa cousine n'a plus droit d'être prononcé car la faute de la défunte est double avec le refus d'obéir au désir de son père de la donner en mariage et le suicide. Le suicide, rappelle le texte, est un acte ignoble qui jette la honte sur la famille. Par cette seconde faute non seulement l'opprobre tombe sur sa famille mais est un acte qui brise un des interdits les plus respectés de la communauté. Le verdict post-mortem est sans appel : « Au nom des croyances en vigueur, on ne prononcera plus le nom de sa cousine. On ne prononce pas le nom des promesses qui foutent le feu, qui se jettent dans un puits, qui absorbent de la mort-aux-rats, qui avalent du verre pilé, qui se pendent... » (CA, p.62). Le fait de manifester son aversion farouche contre le bannissement de sa cousine n'a pas trouvé d'écho favorable auprès de la famille. Pour pousser plus loin son outrage envers la communauté, et surtout envers son père, elle-même opte pour le bannissement et décide de suivre un inconnu. Alors qu'une mise en garde est exprimée au travers d'une nébuleuse de proverbes [« *Ce qui était vrai hier l'est encore aujourd'hui* » (CA, p.69) ; « *L'œuf ne danse pas avec la pierre* » (CA, p.71)], Io-Anna décide de s'en aller avec son amant Sunday : « Je m'enlève avec toi », lui dit-elle, ce à quoi il répond « Et lui : On nous tuera. Elle : Trop tard pour se laisser tuer. J'ai renié père et mère. » (CA, p.72) Pour survivre à son propre bannissement, il lui faut faire le deuil du suicide de sa cousine alors que quiconque le fait s'attire des malédictions. N'ayant pas le pouvoir de bâtir une pierre tombale à sa cousine, elle doit se résoudre à lui bâtir une sépulture symbolique en tatouant son nom sur sa cuisse. Il y a une sorte d'effraction d'une figure mythologique dans une autre, une forme de relais de la figure d'Antigone. Nous pouvons poser l'hypothèse selon laquelle Io-Anna, en tatouant le nom de Joyce, défie les lois de la communauté pour garder ce nom en souvenir. Cet acte est aux antipodes de la communauté puisque le but de tout interdit tout comme le bannissement, est de décréter l'oubli. A l'image de la sépulture qu'érige Antigone pour son frère, le tatouage est un souvenir de « Joyce ». La

poétique de Kossi Efoui est parvenue à montrer qu'Io-Anna est arrivée à perpétuer la mémoire de « Joyce » au travers d'une incarnation dans une fillette rescapée des massacres.

Déjà dans *Io (Tragédie)* (2006), Kossi Efoui revisitait le mythe d'Io sous l'angle de la condition féminine. « On voit Anna avec la marionnette d'Io. Anna coiffe la marionnette d'Io. Même perruque qu'elle : unique tresse en piqué, de la nuque au ciel, brins de cheveux ramassés en « nattes » autour de l'antenne, le front rasé. » L'écriture marionnettiste sert à briser le système statique de l'écriture. Par rapport au *Cantique de l'acacia*, ce qui interroge, finalement, l'écriture de Kossi Efoui est le passage du personnage Anna et la marionnette Io en un seul personnage : Io-Anna. Pour Virginie Soubrier,

Io évoque le sort des enfants-soldats et le viol des « petites mères », ces « oiseaux incendiés », « avec leurs malaises, avec leurs désagréments, avec leur condition, avec leurs vomissements, avec leurs coups de pied, avec leurs élancements dans la région où ça ne trompe pas le ventre⁷¹².

En revanche, Io-Anna, nom d'ailleurs hybride d'une figure mythologique et d'un personnage féminin, incarne la révolte et l'outrage contre le pouvoir patriarcal. On voit que les personnages peuvent évoluer et prendre des revanches sur des brimades subies. C'est une variation herméneutique que l'écriture de Kossi Efoui impose d'elle-même. La référence à Io n'est pas seulement un clin d'œil à une matrice mythologique pour en faire une figure africaine mais une inscription dans l'histoire humaine de la domination des corps qui sert à montrer le renversement du système des valeurs, des codes et des lois. Kossi Efoui reconnaît avoir fait une connexion entre le viol d'Io et celui des femmes violées dans la région des Grands Lacs en Afrique. L'appropriation de ce mythe est aussi motivée par le fait que l'espace africain a été indiqué comme un lieu de refuge et de délivrance par Prométhée :

KE – Cette affaire est vraiment un événement. Il faut vous dire que Io, non seulement elle a été violée par Zeus, mais elle est enceinte. Et poursuivie par un taon qui la torture ! Donc elle est folle, elle hurle de douleur, elle erre à travers le monde jusqu'à cette rencontre dans le désert où Prométhée dit à Io « Vas en Égypte tu trouveras la délivrance ! » À mon avis, c'est comme une

⁷¹² Virginie Soubrier, « Tragédie et utopie chez Kossi Efoui », in *Africultures*, [Tragédie et utopie chez Kossi Efoui | Africultures](#), 12 décembre 2011, consulté le 16 octobre 2021.

sorte de figure révélatrice de la vérité. Ce voyage en Égypte m'intéresse aussi parce qu'il y a ce mouvement qui va de la Grèce antique à l'Égypte. Ça m'a intéressé pour la raison qu'à l'époque où je lisais ce récit il y avait dans la région des Grands Lacs en Afrique des histoires de viols de femmes. Vous savez tous cet usage très masculin et guerrier du corps des femmes comme champ de bataille ou comme trophée ? C'était quelque chose qui battait son plein dans cette région. Donc je n'ai pas pu m'empêcher de faire la connexion. Ce qui est formidable avec les personnages mythologiques c'est qu'ils sont passé-présent-futur. Je voyais Io, ayant obéi à Prométhée et retrouvé l'Égypte et puis descendant vers le centre de l'Afrique... Traversant l'Afrique comme ça, du Nord au Sud... Comme une figure susceptible de raconter une violence qui a cours dans l'Afrique d'aujourd'hui. Et on peut se demander quand arrive la libération prophétisée par Prométhée.

PD – C'est pour ça qu'on la retrouve là dans ce roman *Cantique de l'Acacia* ? C'est Io et ses avatars ?

KE – Oui il y a Io-Anna. Mais là elle arrive comme « Io » ! Elle arrive juste comme un prénom. C'est comme si quelqu'un avait lu Io. Et pendant que j'écris le roman, ce prénom passe alors je dis « tiens, je donnerais bien ce prénom à ce personnage ! » Ce n'est pas le même. Il y a deux choses. La première chose c'est qu'un personnage revienne, vraiment. Il n'avait pas fini de parler et revient. Par exemple, là, dans le roman, à la fin. Je vais vous raconter la fin, ça ne change rien, ça n'est pas un roman à suspens. À la fin, il y a un conte qui revient. Ce conte là on le trouve dans *Oublie* ! Ça, c'est le retour d'un personnage ou d'un fragment de récit. Là on va dire que c'est le même contenu qui revient s'éclairer autrement. Alors que dans le roman, Io-Anna, c'est juste comme la persistance de quelque chose arrachée à un personnage d'un autre texte. Et ce quelque chose, c'est juste le prénom. Mais c'est un autre personnage. On est d'accord ?⁷¹³

Dans la droite ligne de la temporalité longue des grandes victoires et des mutations socio-historiques, les luttes se gagnent aussi bien par le courage que par la pression continue. Pour ce faire, au fil de ses œuvres, Kossi Efoui pétrit, tel un artisan, des personnages, les dote des capacités à se surpasser afin de les faire affranchir de toutes les pesanteurs socio-historiques, et partant, démasquer les simulacres des dictatures ubuesques. La poétique de l'intertexte chez Efoui a plusieurs dimensions. D'abord, l'usage accru du génotexte symbolise une accumulation de la violence qui s'étale sur plusieurs générations. La réduplication des anciens textes et des personnages dans les nouveaux textes participe à la saturation de la violence contemporaine amplifiée par les nouveaux moyens de communication et de l'information. Ensuite, la réécriture

⁷¹³ Extrait du fichier annexe à la thèse de Pénélope Dauchefour, [Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène » - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 \(archives-ouvertes.fr\)](#), p.79, consulté le 1^{er} mai 2022.

mythologique vise à inscrire la souffrance des personnages dans les interstices socio-historiques sans pour autant en faire une essence sociétale. Enfin, la poétique intertextuelle fictive ou réelle permet de mettre en garde l'art et les artistes/écrivains contre tous les pièges de confiscation et de prédation de la parole. Ces trois éléments montrent qu'Efoui a recours dans ses œuvres à la fibre policière par nécessité, qu'il n'engage pleinement aucune de ses œuvres dans le genre policier *stricto sensu*. Awumey partage avec Efoui certaines similitudes. En effet, le texte qui sert de génotexte à Efoui est une épigraphe de *Port-Mélo*. Il rejoint Efoui sur plusieurs points, cependant, là où Efoui semble inscrire des personnages dans la lignée de la souffrance de figures mythologiques, à l'instar d'Io, Awumey essaie, de son côté, de renverser les mythes d'Orphée et de Télémaque. Avec Alem, plusieurs éléments intertextuels remettent en cause l'inscription de *La Légende de l'assassin* dans le genre policier. D'abord, l'enquête est post-mortem mais la réécriture par rapport à *La Macération* de Rachid Boudjedra montre qu'Alem joue avec les codes du polar tout en faisant un récit postmoderne. Ananissoh n'effectue pas trop un travail de référence intertextuelle mais l'épigraphe de *Lisahohé* donne le ton à ses publications ultérieures. Il insiste sur la responsabilité individuelle dans une société soumise aux abus du pouvoir politique. Ses romans restent des énigmes sur la figure du justicier dans une société corrompue où la politique est le terreau de la trahison. Le titre parodique de Kodjo, *Au commencement était le glaive*, ne fait que renforcer l'évidence d'une satire politique. Au total, chez les uns comme chez les autres, les détours et les artifices littéraires permettent de ne pas nommer explicitement certaines réalités. Ce que révèlent les intertextes peut être renforcé par les analyses iconographiques et socio-historiques.

CHAPITRE 7 : L'INTERMÉDIALITÉ : DISCOURS DU CHAOS-MONDE

L'intermédialité peut être considérée comme un angle mort des études intertextuelles bien qu'elle soit évoquée dans les travaux de Kristeva et de Barthes. Ce que ces théoriciens définissent par la transtextualité prenait déjà en compte la tension active et interactive entre un texte et d'autres textes – images, films, peintures, fresques –. En effet, Genette remarque la nature mouvante du fait transtextuel. Pour cela, il le définit par « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles, dont une seule⁷¹⁴ ». Roland Barthes précise le processus d'engendrement des textes à partir des « pratiques signifiantes », entre autres, la peinture, la musique, la filmographie.

Les œuvres elles-mêmes dans certains cas, préparent elles-mêmes la subversion des genres, des classes homogènes auxquelles on les rattache : sans oublier la mélodie, par exemple, que la théorie traitera comme un texte (mixte de voix, pur signifiant corporel, et de langage), bien plus comme un genre musical, on rapportera l'exemple éclatant de la peinture actuelle qui, dans bien de cas, n'est plus, à vrai dire, ni peinture ni sculpture, mais production « d'objets ». Il est vrai- et c'est normal- que l'analyse textuelle est actuellement bien plus développée dans le domaine de la « substance » écrite (littérature) que dans celui des autres substances (visuelle, auditive)⁷¹⁵.

Au travers des études théoriques sur l'intertextualité, il se trouve que l'intermédialité était déjà caractérisée dans la transtextualité. Dans un article publié sur la littérature togolaise, Suzanne Gehrmann⁷¹⁶ revient sur les origines allemandes de la théorie intermédiaire. Une telle analyse met au goût du jour la métaphore vivante que représente le concept de l'intermédialité c'est dire que l'image d'un semblant unicité textuelle n'est, en réalité, qu'une diversité de textes et d'images. Au commencement de la transtextualité était déjà l'intermédialité. Il s'agit moins d'une théorie que d'une pratique tant chez les Allemands que chez les Anglo-saxons. Des travaux de Jürgen Müller ont non seulement imposé une théorie mais affiné une pratique en

⁷¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p.273.

⁷¹⁶ Suzanne Gehrmann, « Le roman intermédiaire à la togolaise » : « Pour la critique littéraire, l'intermédialité constitue désormais une approche de lecture établie. Il s'agit d'un courant théorique et méthodologique qui ne vient pas du monde anglo-saxon ni de la France, mais qui a été développé dans les pays de langue allemande depuis les années 1980 et, pour ce qui est de la francophonie, au Québec. » [Le roman intermédiaire à la togolaise kangni, efoui et awumey.pdf](#), consulté le 16 avril 2021.

veilleuse dans la critique interculturelle et médiatique. Pour lui, les « constellations intermédiatiques » et « nouvelles stratifications » sont d'ordre de l'expérience tant chez le lecteur que chez le spectateur. Dans cette logique, « La recherche sur l'esthétique des médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeux intermédiatiques entre plusieurs œuvres, genres et pratiques (Müller 2006 : 115)⁷¹⁷. Au-delà de l'aspect intermédial qui s'est structuré par une combinaison de la peinture, de la musique, du film pour engendrer un texte chez les uns, et une perspective jürgenienne, on peut analyser la construction de l'image pour en interpréter les diverses significations. Etant donné l'usage divers des images, signe de la contemporanéité ou de l'ultra-contemporanéité, il faut s'interroger sur le travestissement des images et l'érosion des mots, ce que fait Georges Didi-Huberman :

L'usage des images aujourd'hui est terrifiant, mensonger, superficiel, étouffant. Mais on peut dire la même chose de l'usage des mots. [...] C'est pareil avec les images : l'acte de les voir n'est pas « ouvert » en soi, il est « ouvrable », si vous décidez de travailler votre propre acte de regard. (« Grand entretien avec Georges Didi-Huberman », *Magazine littéraire*, 87)⁷¹⁸

S'il est vrai que le travestissement des images devrait être pris en compte dans toute analyse iconographique, Christopher Elson pointe du doigt « le piège de la confrontation binaire – les bons contre les méchants⁷¹⁹ – ». Ainsi, il propose qu'on travaille « l'acte de regard » vers « une vision à l'horizon double » car « le *regarder* devrait tendre vers le *voir* et l'écrit vers le *sens du monde*, dira Nancy ; *les sens du monde*, au propre comme au figuré, j'ose ajouter⁷²⁰. »

Bien que plusieurs travaux aient été faits déjà sur l'intermédialité chez des auteurs d'origine togolaise, il semble opportun de mettre un focus particulier sur l'usage romanesque d'une iconographie en œuvre qui est parfois « à la croisée du texte et des images » à la manière

⁷¹⁷ *Ibid.*, p.138.

⁷¹⁸ « Grand entretien avec Georges Didi-Huberman », *Magazine littéraire*, 87, cité par Anas Atakora et Christopher Elson, in « Relances (:) de l'image poétique à l'âge de la sortie du logos », *Dalhousie French Studies* 111 (2018), p.101.

⁷¹⁹ Anas Atakora et Christopher Elson, « Relances (:) de l'image poétique à l'âge de la sortie du logos », in *Dalhousie French Studies* 111 (2018), p.101.

⁷²⁰ *Ibid.*, p.107.

de Nicolas Bouvier⁷²¹. Plusieurs théoriciens de la sémiotique de l'image seront convoqués, entre autres, Roland Barthes, Bernard Vouilloux et Jean Burgos. D'abord, la structure de l'image chez Bernard Vouilloux se fait sur « le triple jeu de l'image » c'est-à-dire l'image physique, l'image psychique et l'image verbale. Pour le besoin de la cause, cette étude va se focaliser beaucoup plus sur les images physique et psychique. Vouilloux définit donc son concept :

L'image physique, ce serait l'image matérielle, qui ne peut être dite « visuelle » qu'au sens où elle est optiquement perçue, vue par des yeux de chair : ce serait l'image artéfactuelle, faite de main d'homme – fresque, tableau sur bois ou sur toile, gravure, dessin, sculpture, mais aussi photographie, film, etc. L'image psychique submergerait ce qu'on appelle les « images mentales » – les images mnésiques, les images oniriques, notamment, et plus largement les représentations que nous associons à la couche lexico-sémantique du langage, au procès même de la pensée⁷²²..

Il est évident que la structuration de l'image est essentielle du point de vue théorique pour réfléchir sur les implications tant esthétiques que politiques de l'usage des images dans des textes axés sur les crimes, les violences et les traumatismes historiques. Ensuite, Jean Burgos réfléchit à la structuration dynamique des images à partir de trois modalités. Ainsi,

dans le langage poétique trois grandes modalités de structuration dynamique autour desquelles vont cristalliser les images : deux qui organisent un espace à l'abri du temps chronologique et de la dégradation qu'il opère, l'une en s'efforçant d'immobiliser le temps, l'autre en s'efforçant de s'y soustraire ; et une troisième qui utilise au contraire ce temps dans sa force vectorielle comme dans sa répétition cyclique pour occuper et ouvrir au mieux cet espace privilégié qu'est le texte⁷²³.

Que l'image soit à la fois un prétexte à une conquête ou à une attitude de révolte devant le temps qui passe, ou qu'elle soit structurée par l'idée de repli ou de refuge dans des lieux clos, on se rend compte que l'usage de l'image selon Jean Burgos rentre dans sa fonction poétique et politique. Enfin, Roland Barthes, dans sa « note sur la photographie ⁷²⁴», note d'abord le

⁷²¹ « Nicolas Bouvier tend aussi à faire se rejoindre deux acceptions de l'« iconographe » qu'on aurait pu penser difficilement compatibles, celle du fournisseur et celle de l'interprète. Au fond, une seule et même personne peut concilier le rôle muet de l'« iconographe » pourvoyeur d'images et celui, disert, de l'« iconographe » exégète, et rapprocher en quelque sorte les deux gestes ⁷²¹ », Olivier Lugon, *Nicolas Bouvier iconographe*, Genève, Bibliothèque de Genève & Gollion, Infolio, 2020, p.147.

⁷²² Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images*, Paris, Hermann, 2010, p.103-104.

⁷²³ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p.126.

⁷²⁴ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, « La chambre claire », (Tome III) Paris, Seuil, p.1105.

caractère insaisissable de la photographie et la problématique de la référence photographique. L'étude portera d'abord sur l'image physique en mettant un accent sur l'usage de la photographie comme un prétexte narratif quand les blessures historiques empêchent de faire un récit cohérent, ensuite sur les images comme sas de reportage de guerre seront étudiées afin de montrer l'irruption chaotique des personnages ultracontemporains angoissés. Enfin, les interférences médiatiques seront au cœur de ce chapitre pour rendre compte du fait qu'il ne s'agit pas d'un simple dialogue entre les textes et les médias mais plutôt une dynamique parfois insaisissable et erratique de notre contemporanéité violente.

7.1 L'image physique : symbolique, mentale

Les différences temporalités de l'image imposées comme des lois au texte – passé, présent et futur – rentrent en connexion avec le caryotype de l'image – symbolique, mentale et textuelle. L'image du chaos-monde est loin de donner à voir l'âge géologique et tellurique en crise mais plutôt combine des réalités événementielles du XX^e et XXI^e siècles où les conflits sanglants ont essaimé partout sur le globe. En dehors de cette vision géostratégique liée aux crises, un imaginaire se crée à partir des images réelles ou fausses parvenues au public par des médias. Alors que la mise à l'index des images et des informations comme *fake news* est légion, on se rappelle rarement que l'image a été souvent manipulée aussi bien dans les démocraties libérales que dans les démocraties autoritaires. Des conflits ont servi de laboratoires à des manipulations sophistiquées des images tout comme le langage. La poétique du corpus procède par des montages iconiques, et leur force de persuasion fait intervenir des images physiques. Ainsi, Edem Awumey, Kangni Alem et Kossi Efoui ont su utiliser les images pour démonter des histoires travesties. Là, intervient non plus l'intermédialité mais aussi et surtout un métadiscours sur cette esthétique.

La photographie sert au renversement des images. Le recours à la photographie dans *La Légende de l'assassin* sert à questionner l'évidence du forfait commis par K.A, personnage assassin. Kangni Alem sait qu'il a affaire à un récit historique ; il a eu recours à la photo sur laquelle K.A tenait la tête qu'il venait de décapiter. L'évocation de cette photo servait à corroborer la culpabilité de K.A. mais le narrateur revient sur la qualité visuelle de cette photo : « Elle était belle cette photo. L'angle de la prise, dans une contre-plongée qui floutait la silhouette des gendarmes, renforçait les traits lunaires du visage de l'assassin. La légende était gauche et volubile : « K.A., l'horrible criminel, en mains la tête de sa victime » (LA, p.100) Loin de rendre publique la pièce à conviction qu'est la tête, cette photo recèle une puissance spectaculaire et transgressive. Le folklore et le carnavalesque se jouent à outrance. En exhibant ce corps tranché, fragmenté, mutilé, l'effet qui se dégage part de l'assassin vers la population de TiBrava, ce qui est fait sciemment pour provoquer l'indignation et l'horreur. Ce motif, cette trace aussi tenace que spectrale peut interroger l'enquêteur-narrateur. Certes, cette photo, donc une image physique qui a permis à l'auteur de construire un univers romanesque devient une image mentale et/ou cognitive. De ce fait, l'image physique structure l'image mentale, et peut lui imposer son dire ou sa lecture. Cependant, cette lecture qu'impose la photo de K.A. est sans cesse déconstruite par le narrateur ce qui montre qu'il faut se méfier des impressions produites par seulement le regard : « Cette notion d'artéfactualité nous arme de prudence dans la représentation de notre contemporanéité⁷²⁵ ». On voit qu'au lieu que la photo accrédite la thèse

⁷²⁵ « Cette notion d'artéfactualité nous arme de prudence dans la représentation de notre contemporanéité », avez-vous écrit dans votre essai de synthèse (« La mondialisation en questions : Derrida, Deguy et Nancy », essai non publié). Prudence, pourquoi ? Prudence à l'égard de quoi ? Vous citez *Échographies de la télévision*, un dialogue, là aussi, mené par Jacques Derrida et Bernard Stiegler, pour souligner que l'artéfactualité « n'est pas donnée mais activement produite, criblée, investie, performativement interprétée par nombre de dispositifs factices ou artificiels, hiérarchisants et sélectifs » (13). Pour vous, cela mène, à travers une brève réflexion sur « le penser impossible », vers le travail de Michel Deguy sur l'image contemporaine et sur ce que peuvent encore les artistes, les penseurs et en particulier la poésie : « l'image, à savoir l'iconique technologique, sans cesse "perfectionnée", pour notre vie de spectateur, l'image visuelle, alogique, le virtuel visuel, nous entoure de ses voyants » (*Écologiques*, 104), Anas Atakora, Christopher Elson, « Relances (:) de l'image poétique à l'âge de la sortie du logos », *op.cit.*, p.107.

de culpabilité de l'assassin, elle devient une pièce qui jette le doute sur une procédure judiciaire car le spectacle du sang fait-il penser à des fêtes tragiques et des orgies. L'autre versant de cette image est que l'assassin passe du statut de coupable à celui de victime par la glorification de son image alors que le spectateur peuple-juge ne peut que réclamer la punition du criminel. La presse de TiBrava a orienté son travail dans cette logique : « Un crime odieux à punir ! K.A. doit mourir ! Pas de clémence pour l'assassin ! » (LA, p.29) En réalité, l'exhibition de K.A. n'a qu'un seul but, le rendre plus monstrueux qu'il ne l'était pour susciter la haine, et partant, la révolte populaire. C'est une préfiguration de son exécution, l'exhibition de la tête comme un trophée servant à ne pas trouver de circonstance atténuante pour le présumé coupable. L'exposition du corps tragique, donné en spectacle sert aussi à conjurer dans les esprits des élans au meurtre ou d'autres formes de transgression. En outre, en posant sur la photo avec K.A., les deux gendarmes peuvent être perçus non seulement comme des agents dépositaires de l'autorité et de la loi mais aussi et surtout comme des bourreaux de K.A. Il apparaît que l'usage de la photo dans *La Légende de l'assassin* n'a pour objectif ni d'accuser, ni d'innocenter K.A. mais de le construire comme un fantôme, à la fois mort et présent. On se rend compte que l'auteur construit ainsi un contre-discours à l'opposé de la pensée unique. En réalité, en convoquant à la fois la photographie et des médias, le narrateur-enquêteur veut montrer le travestissement tant des mots que des images.

Si chez Kangni Alem, l'usage de l'image sert à déconstruire sa propre narrativité, en revanche, la photographie chez Kossi Efovi entretient les souvenirs dans *Cantique de l'acacia*. Pour autant, épris par le désir de démontage du travestissement des mots et des images, Efovi essaie de saisir l'image photographique dans sa complexité.

La photographie est vectrice du récit et des souvenirs ; son analyse est paradoxale car,

muette, elle alimente le discours. On remarque que les souvenirs, les rêves et même les hallucinations font partie de l'image mentale chez Grace, Silvano, Io-Anna. Ainsi, le récit de vie du père de Grace (Yao Akato) est provoqué par une photo que Grace a gardée méticuleusement dans son porte-monnaie : « Elle retira la photo et pendant que la petite fille la saisissait dans sa main, l'approchait de ses yeux : Cette cravate, c'est avec cette cravate qu'on l'a enterré. » (CA, p.150). La photographie est pour Grace à la fois une activation de son passé, ses rêves inaboutis comme son projet d'études de commerce en Europe. C'est surtout la blessure liée à la disparition de son père « Les soirées dansantes qui servaient de couverture à des réunions secrètes durèrent un an, puis le père de Grace mourut brusquement. Derrière lui une grande fille, Grace, une épouse reconnue, quinze maîtresses, une flopée d'enfants hors du ménage. » (CA, p.160) Dans la logique de la photo de Grace, Silvano ancien photographe, à son tour, fait le récit de sa vie à Joyce : « Il fut le premier à introduire l'appareil photographique dans les champs de cacao, le premier à manipuler cette image qui n'était ni ombre ni reflet » (CA, p.171).

L'analyse de l'image et l'herméneutique de la photographie deviennent une fonction de l'image photographique dans les récits d'Efoui. Et la photographie fait partie de la vie de Joyce. Son grand-père étant photographe, il lui montrait des photos-souvenirs, les anciens appareils, les négatifs et les pellicules. Comme si elle devait entretenir un legs, elle a fait des études de journaliste-reporter. D'ailleurs, on peut voir que cette présence de la photographie dans sa vie familiale favorise son ancrage dans son métier de journaliste-reporter.

Dans *Solo d'un revenant*, ce qui l'oblige le revenant à arpenter Gloria Sud, ce pays en ruines, est la quête de vérité sur le meurtre de son ami Mozaya⁷²⁶. Pour cela, il se réfère à une photo de leur ancienne troupe théâtrale sur laquelle figurent Asafo Johnson, Mozaya (SR,

⁷²⁶ Celui-ci est mort dans les flammes d'un incendie de l'école où il enseigne en compagnie des élèves. Mais les aveux obtenus sur cette cruauté sont des mensonges accusant la femme de Mozaya d'« Empoisonneuse ». Selon les commanditaires, c'est après le constat d'empoisonnement qu'ils « furent remplis de fureur et mirent feu. » (SR, p.97)

p.120). Cette image-photo prend plusieurs dimensions chez le revenant, entre autres, celle du souvenir de l'amitié, de la blessure et de la vengeance. « L'image physique, devenue ainsi sujet de fiction et lieu de questionnement du monde contemporain, participe à la construction de l'intrigue romanesque et multiplie les quêtes de sens dans la modernité envisagée par l'écrivain⁷²⁷. » Le revenant était membre d'une troupe théâtrale tout comme Mozaya et Asafo Johnson. Or, il se trouve qu'Asafo Johnson était l'un des commanditaires de la mort de Mozaya. Alors, le revenant se lance à la recherche d'Asafo Johnson : « je cherche Asafo Johnson » (SR, p.32-33). C'est dire que ce souvenir de l'amitié muée en haine déclenche chez lui une blessure. Du souvenir à la blessure, le revenant est pris par le désir de vengeance (« Peut-être, se dit le revenant, que la vengeance n'est possible ou parfaite, ou efficace, que si l'on accepte de se perdre dans l'ombre du bourreau, imitant point par point ses rites meurtriers. ») (SR, p.56). Cette quête a pris une tournure vengeresse quand le revenant fait appel à l'image de chasseur d'une histoire que lui aurait racontée sa « Petite Tante » (SR, p.33). L'usage de la photo permet de montrer un condensé non seulement des informations mais aussi des pensées intérieures des personnages et de leurs résolutions ultimes, dont la vengeance. Comme dans d'autres fictions, la photographie rentre en résonance avec le texte, et complète le tissu textuel.

Comme chez Kossi Efoui, le recours à l'image est placé à la fois sur le mode physique et psychique chez Awumey. Il se dégage des *Pieds sales* deux versants de la peinture. Primo, est désignée peinture dans un récit postcolonial, la manière particulière de décrire les lieux et les événements. A cet égard, on peut voir la manière dont Edem Awumey convoque la peinture et les fresques. D'abord, on peut étudier les constellations que crée cette image physique.

Le narrateur des *Pieds sales* atteste qu'il montre des fresques, des tableaux et des peintures faits de main d'homme. A première vue, on peut analyser la peinture à l'aune du goût artistique du protagoniste mais on peut relier le récit de l'exposition à l'histoire de l'exil de Sidi.

⁷²⁷ Anas Atakora, *Penser le monde contemporain*, op.cit., p.29.

Sa vie d'exilé se confond avec celle de la souffrance qu'il perçoit au travers de tableaux. A bien des égards, l'arrière-plan de l'image interroge les vies qui sont perdues derrière des laves des volcans en éruption, et les familles qui ont pris le chemin de l'exil :

Il y avait une exposition sur les volcans. Belles images. On avait appelé l'œuvre : *Des volcans et des hommes*. Impressionnants, ces sommets orange avec de petits points jaunes, une musique de laves qui descendaient une pente, les laves qui couraient, et là, devant cette scène fixée sur le panneau, il se dit qu'il ne fallait pas que les laves descendent trop vite. (PS, p.49)

De même, l'on ne saurait passer sous silence les fresques qui couvrent les murs du logis des immigrés. Il est vrai que ces représentations ne sont pas liées à notre contemporanéité ; pourtant, ces images donnent à voir la bravoure et la cruauté de l'âge historique du monde. Ces images sont, en réalité, en train de confronter Sidi à ses propres crimes et aux oppressions subies. Le personnage est submergé par l'histoire de son origine. La touche exotique qui se dégage d'une telle exposition se trouve éludée par le regard du personnage qui découvre par elle un pan entier de l'histoire de l'empire de ses aïeux.

Représentations de batailles : archers bandant le bras, cavaliers lancés à la poursuite d'un ennemi en déroute, lames brillantes tranchant le ciel limpide, savanes couvertes de sang. Des scènes de rue aussi : une foule rassemblée autour d'un joueur de Kora qui chantait il ne savait quelle victoire [...] Et sous chaque dessin il y avait un nom de ville ou de région [...] (PS, p. 61)

Il est significatif que « la fresque [...], racontait l'histoire de l'empire du Songhaï et d'Askia Mohammed, qui en fut roi » (PS, p.62). De plus, Petite-Guinée « avec le temps, il était devenu peintre » et a pour projet de « tracer sur sa toile tous les chemins qu'il avait pu parcourir au cours de sa vie mouvementée de mercenaire... » (PS, p.43-44). Concernant la toile de Petite-Guinée, même si une jouissance contemplative s'en dégage, l'image physique permet d'interroger l'image psychique et onirique car ce talent artistique montre, en réalité, le parcours schématique sublimé d'un semeur de chaos :

De la toile émergent des bouts d'architecture, de figures démolies, des éclats, une bande de route obstruée en son milieu par un grand trou noir, des débris, particules d'il ne savait quels ouvrages détruits. Dans la solitude de sa nuit, Petite-Guinée pratiquait un art de l'éclatement des formes, de la destruction de la vie et des chemins. (PS, p.45)

Il importe de souligner que « le lieu du départ » de la famille d'Askia tel que peint par l'auteur représente une désolation. Car, « depuis longtemps déjà, ils n'avaient plus de bêtes. Restait l'âne, seul survivant de l'épidémie qui avait frappé leur troupeau... Leur sombre : absence de pluie sur le Sahel, champs de mil brûlés, terres couvertes de lézardes par lesquelles s'infiltrait le désespoir, greniers vides... (PS, p.20). La vision spectrale que Sidi a eue au sujet de son lieu d'origine s'inscrit dans son propre exil. Des images mentales, d'une Europe vue comme un havre de paix, ne correspondent en rien à ce qu'il vit puisqu'il est poursuivi par des skinheads ou les blousons noirs. Awumey a aussi recours à la photographie pour montrer les identités diverses des protagonistes. De la rencontre d'Olia et d'Askia est née une autre énigme : l'existence des portraits du père d'Askia. Ainsi, Olia a fait croire à Askia qu'elle avait capturé l'image de son père. Même si cette photo, de l'aveu d'Olia, n'a jamais existé, son hypothétique existence va ouvrir le récit sur des enjeux herméneutiques de la photographie. C'est l'expérience d'une photographe professionnelle qui est incorporée dans le discours. Ainsi, pour gagner sa vie, Olia a travaillé en tant de photographe pour le magazine *Orléanne*. C'est surtout son expérience aux USA qui fait corps avec la quête d'Askia. De son amitié avec Willy sont nés des portraits « *Olia et les pieds* ». L'intitulé de cet album photographique inscrit le destin d'Askia dans celui de l'humanité. Le récit d'Awumey s'interroge :

Les marcheurs. Un sujet pour voir jusqu'où allaient les pas, jusqu'à combien de fois ils pouvaient se multiplier... Les pieds, ils peuvent se fatiguer aussi. Mais ça, est-ce qu'on peut le voir sur les photos ? Est-ce que, sur un tirage, on distingue un pas d'un autre ? Celui qui arrive de celui qui repart ? Celui qui sait où il se trouve de celui qui ne sait pas ? (PS, p.70)

Certes, ce sont des questions qui remettent en cause l'interprétation des photos montrant les pieds. Dans le même temps, ces questions concourent à rendre homogène le destin des pieds qui courent les chemins divers de la terre. Par ailleurs, Awumey inscrit le personnage Askia non seulement dans la quête de son identité mais aussi dans la quête de l'Autre. Ses rencontres avec des œuvres iconiques et photographiques ne sont pas de nature à le ramener uniquement dans les douleurs de son exil mais il cumule aussi des connaissances :

Il finit par monter chez Olia. Elle lui ouvrit très vite, le fixa intensément, et il vit *Madame Zborowska au col blanc*. Modigliani⁷²⁸. Il avait vu cela dans les livres de peinture de Petite-Guinée. Olia avait le col blanc et ressemblait à la dame au tableau avec en moins la tristesse et le long cou des girafes de l'Akagera. Il l'appela « Anna ». Comme on pouvait le lire dans le pourpre de cette peinture à double fond. Madame Zborowska devait se prénommer « Anna. » Olia fut surprise.

- Anna ? dit-elle

- Anna Zborowska. Une invention... (PS, p.50)

La sensibilité intuitive d'Askia à tisser des liens entre Olia et le tableau de Modigliani interroge son interlocutrice. En réalité, la ressemblance que décèle Askia entre Olia et Madame Zborowska est liée à la culture qu'il a acquise auprès de Petite-Guinée. Quand il met l'accent sur le physique du personnage iconique, il évoque, sans le savoir, l'ADN des portraits de Modigliani. Sur un autre tableau de Modigliani, *Femme blonde* (Portrait de Germaine Survage), on a le même regard perdu et emplis de tristesse. Ainsi, Askia semble répondre à ce que préconise Amin Maalouf :

Pour ceux, notamment, dont la culture originelle ne coïncide pas avec celle de la société où ils vivent, il faut qu'ils puissent assumer sans trop de déchirements cette double appartenance, maintenir leur adhésion à leur culture d'origine, ne pas se sentir obligés de la dissimuler comme une maladie honteuse, et s'ouvrir parallèlement à la culture d'un pays d'accueil⁷²⁹.

Awumey lui-même est fasciné par des œuvres iconiques. Les regards des personnages l'interrogent souvent telles des personnes réelles qu'il pourrait rencontrer : « Lorsqu'il vivait à Paris, Edem Awumey allait souvent dans les musées. Déambulant d'une salle à l'autre, il se demandait ce que voulaient raconter les peintres, ce que voulait dire le sourire de la Joconde⁷³⁰. » Askia n'essaie pas seulement de faire corps avec la culture de l'autre, mais il se construit un univers artistique pour échapper à une vie programmatique douloureuse. Ces images qu'il observe et qu'il recrée lui rappellent la fragilité de sa vie d'exilé tout en lui permettant de résister face aux agressions à cause de sa différence.

⁷²⁸ Amedeo Modigliani naquit à Livourne (Italie), en 1884. Peintre, il fait de la représentation de la figure humaine un condensé de lyrisme. Il meurt à Paris en 1920. Il a eu une gloire post-mortem et ses œuvres sont très appréciées.

⁷²⁹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.205-206.

⁷³⁰ Manon Dumais, « Edem Awumey, pendant que les champs brûlent », [Edem Awumey, pendant que les champs brûlent | Le Devoir](#), consulté le 30 janvier 2022.

7.2 Le reportage de guerre : Awumey, Efoui et Kodjo

Atakora rappelle que Kossi Efoui n'est pas le seul écrivain africain qui a ancré ses romans dans une perspective intermédiaire mais Koffi Kwahulé, Alain Mabanckou, Emmanuel Dongala, et d'autres écrivains togolais procèdent de la même façon. Son analyse est corroborée par l'article de Susanne Gehrmann au travers de *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui, *Cola cola Jazz* de Kangni Alem et *Les Pieds sales* d'Edem Awumey. L'auteur de l'article conclut que l'intermédialité dans ces romans est une forme de « dépassement des genres établis⁷³¹ ». Et poursuit-elle, « si je devrais résumer le style de trois romans présentés par un qualificatif pour chacun – ce qui réduit sans doute leur complexité – je dirai que l'écriture de Kangni Alem est avant tout ludique, celle de Kossi Efoui absurde, et celle d'Edem Awumey tragique⁷³² ». Faire un reportage sur un conflit, c'est vouloir rendre ce conflit visible, et le faire sortir de l'ombre afin de prémunir la société contre ses méfaits. Quand les auteurs construisent des récits avec des signes et des symboles médiatiques, ils sont, en réalité en train de s'inscrire non seulement dans une perspective intermédiaire mais aussi, et surtout, de réfléchir sur le monde ultracontemporain marqué par les brutalités.

Dans *Cantique de l'acacia*, Kossi Efoui met ensemble deux modalités discursives : le récit romanesque et le reportage journalistique doublé d'investigation. Ainsi, le métier de Joyce l'amène à se confronter à deux enjeux historiques : la mémoire de la répression sanglante de son pays d'origine, le Togo et la destruction du Sahel. En tant que journaliste, elle sera témoin des atrocités : « Quand Joyce rencontra Kitha, en l'an 2017 du calendrier de cette histoire, sa décision était déjà prise de partir en reportage dans le nord de la Côte d'Ivoire. Six mois plus

⁷³¹ Susanne Gehrmann, « le roman intermédiaire à la togolaise », p.154, [le roman intermédiaire a la togolaise kangni, efoui et awumey.pdf](#), consulté le 16 avril 2021.

⁷³² *Ibid.*, p.154.

tôt, quatre Européens avaient été enlevés et tués à la frontière avec le Mali » (CA, p.190-192).

Dans son périple sur les théâtres de guerre, elle constituera un album-photo :

Joyce photographia des belligérants morts ou vifs ou mourants ou morts-vivants, le tout mélangé dans une cage au soleil du désert [...] Dans un village qui reprenait vie à l'occasion d'une trêve, elle photographia le retour d'un homme à la jambe coupée qui lui disait en riant qu'il acceptait d'être photographié si le photographe était célèbre, si la photo allait faire le tour du monde, et si elle promettait de l'accompagner de ces mots : « J'accuse le gouvernement de m'avoir envoyé au combat sans préparation [...] ». (CA, p.195)

En produisant l'image physique, Joyce participe, à sa manière, à la construction d'une mémoire visuelle de l'époque. Et l'aspect visuel de cette image sert à questionner le fondement des conflits contemporains. On sait que la photographie est une « image physique », « image matérielle », « l'image artéfactuelle, faite de main d'homme⁷³³ ». Elle ne sert pas seulement à montrer la « combustion du monde⁷³⁴ » mais à voir comment l'image visuelle tend à envahir tous les domaines cognitifs. A travers son reportage sur le Togo (CA, p.211-226), la photographie de Joyce peut être étudiée à partir de l'imbrication de l'image physique et de l'image psychique. Toute étude sur les reportages de Joyce doit prendre en considération son histoire personnelle de rescapée de la répression sanglante puisque l'ombre malheureuse de l'histoire sanglante continue de planer sur le Togo devenu « la République africaine du Kemet » (CA, p.211). Ce reportage est un retour au pays d'origine « Vingt ans après les émeutes de la faim, l'événement par lequel le pays espérait attirer l'attention du monde cette fois-ci, c'était les fastes annoncés pour célébrer son nouveau nom et son nouveau drapeau sur lequel figurait le symbole de l'oiseau Sankofa... » (CA, p.211). Il s'agit de la pharaonisation du pouvoir politique. Le reportage prend la tournure d'une enquête avec deux informateurs : Komi Campbell et Saraguèye. Le Togo dont il est question est un pays fermé au point d'entendre dire : « L'état moral du pays, dit un étudiant, était de nature à nourrir des rêves de justicier. » (CA, p.218) Le travail de reportage de Joyce prend alors une dimension politique car elle porte les

⁷³³ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images*, op.cit., p.103.

⁷³⁴ Achille Mbembe, *Brutalisme*, op.cit., p.17.

traces de la violence liée à cet événement ; elle fait donc corps avec l'image psychique⁷³⁵ lovée dans sa psyché. Son destin étant scellé par ces tueries, son métier lui permet de découvrir des fosses communes remplies d'ossements, et donc de se libérer de la loi du silence :

Peu de temps après, le bruit se mit à courir que les ossements exhumés par les jeunes gens étaient ceux d'une des nombreuses personnes disparues dans les tueries qui avaient suivi les émeutes de la faim, une vingtaine d'années plus tôt. Les tueries qui avaient poussé dehors une partie de la population mise en fuite vers le Ghana. (CA, p.224-225)

Joyce en tant que reporter ne met pas seulement à nu des crimes et des atrocités de la postcolonie, il s'agit plutôt de lever le voile sur ce qu'Achille Mbembe appelle la « puissance du simulacre⁷³⁶ » et le « refus de sépulture⁷³⁷ » aux morts. La poétique de l'image et de la photographie est porteuse d'un discours de renversement des logiques de prédation. Par l'image visuelle, Kossi Efovi interroge l'Histoire à travers son économie de crime : des bandes terroristes, des despotes et des simagrées de la communauté internationale. *Cantique de l'acacia* dépasse la posture intermédiaire, et devient une interrogation sur la photographie en tant que document d'information faisant corps avec le tissu textuel. Le défi de la poétique de Kossi Efovi est de faire parler la photographie dans un réseau textuel tout en évitant que sa description devienne son essence. Tout comme il crée des mots contre des mots, il crée des images contre des images mensongères. De *L'ombre des choses à venir*, on peut postuler qu'il y a une guerre à huis clos. Donc, il sera question d'interroger la matérialité du reportage dans un système où la guerre se déroule à huis clos parce qu'aucune information n'est divulguée à propos des atrocités. On peut faire l'hypothèse selon laquelle l'auteur, au travers des personnages qui font l'expérience d'un régime tyrannique, est en train de montrer le travestissement des mots et des paroles. Tout comme le narrateur ne sait exactement ce qui est arrivé à son père, éloigné

⁷³⁵ « L'image psychique submergerait ce qu'on appelle les « images mentales » – les images mnésiques, les images oniriques, notamment, et plus largement les représentations que nous associons à la couche lexico-sémantique du langage, au procès même de la pensée ... », Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images op.cit.*, p.103-104.

⁷³⁶ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit, op.cit.*, p.40.

⁷³⁷ *Ibid.*, p.40.

momentanément, ce qui l'oblige à lier sa dévitalisation à ce qui est écrit dans *Enfant je n'inventais pas d'histoires*, « Je ne peux pas relire ces mots sans revivre le trouble dans lequel ils m'ont jeté la première fois que je les ai lus et entendus résonner en moi. » (LCV, p.68), de même Ikko, le frère du narrateur, sur la « frontière » (zone du conflit qu'on ne doit pas nommer) est obligé de mettre des mots sur des hostilités. Il lui est refusé de faire un récit sur le conflit qu'il est en train de vivre durement dans sa chair, il a donc recours aux signes illisibles et indéchiffrables (LCV, p.101-102 ; p.122-123).

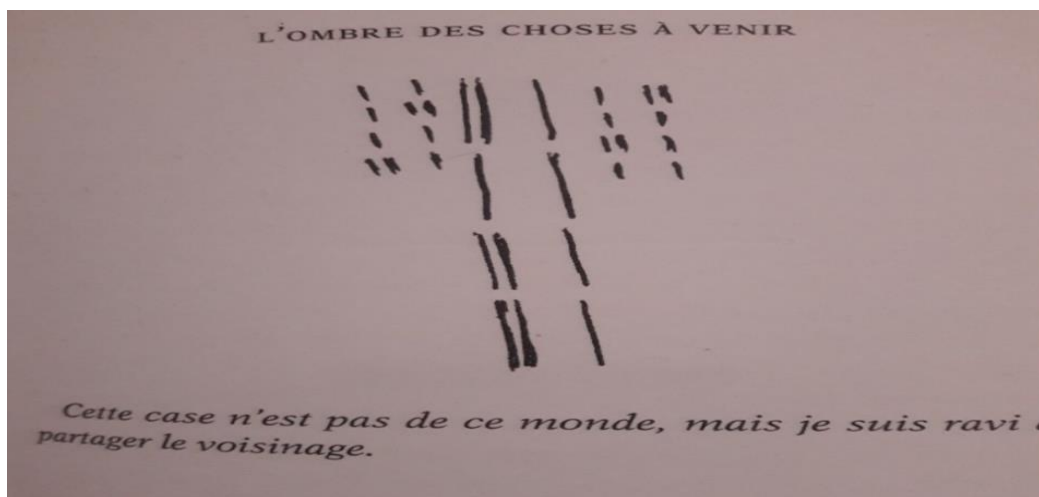


Figure : 1

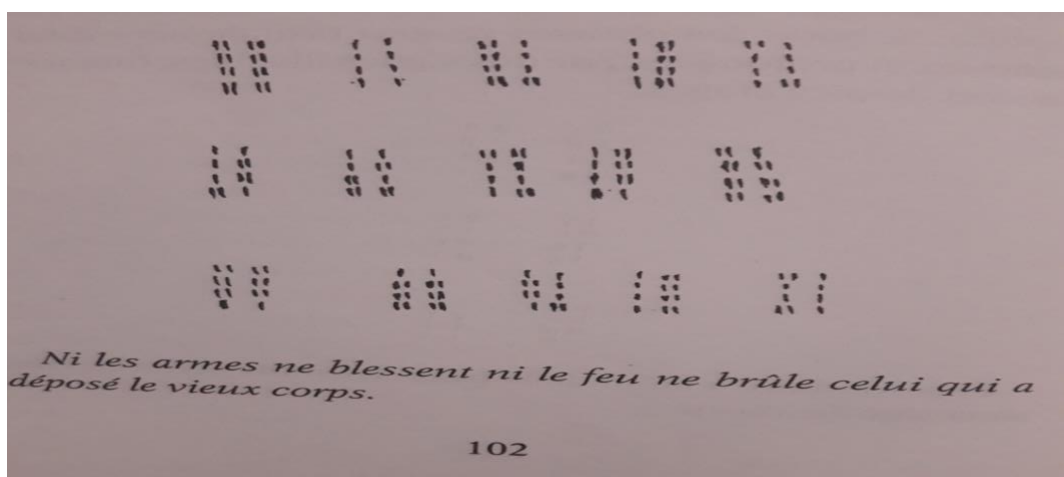


Figure : 2

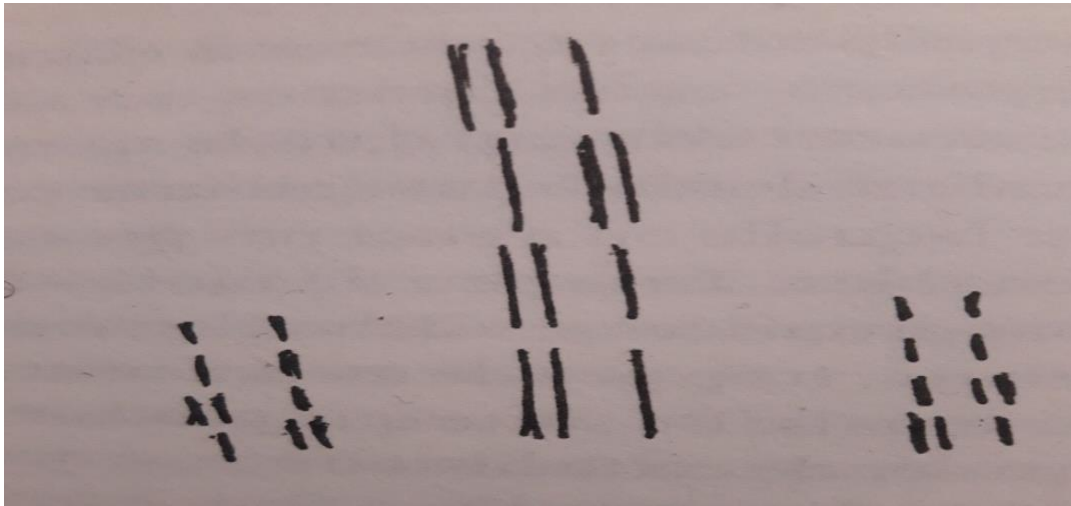


Figure : 3

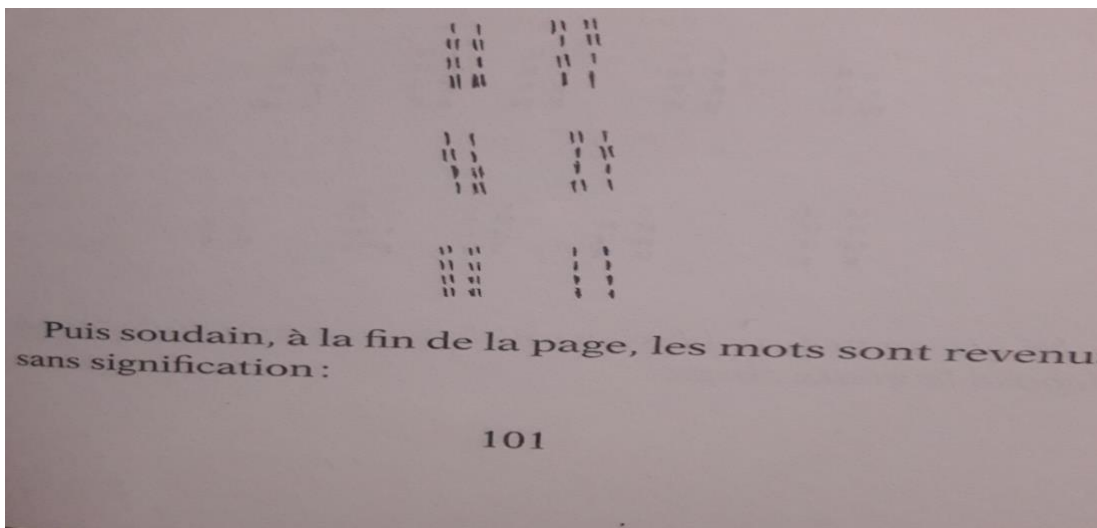


Figure : 4

Ces traits ne sont pas connus des oppresseurs. Ces derniers décrètent une omerta sur la guerre, et donc ne veulent pas entendre des mots et des récits d'Ikko sur la guerre. Alors la capacité de faire un récit sur les atrocités est devenue un acte subversif. C'est ainsi qu'il fait appel à l'image physique car les oppresseurs utilisent les mêmes mots que ceux des victimes. Bernard Vouilloux postule qu'il y a trois propriétés pour une image mais dans ce cas, la deuxième⁷³⁸ convient mieux à cette étude. On sait que les traits représentent l'art du

⁷³⁸ « La deuxième propriété de l'image est d'ordre biologique – il s'agit alors d'une image « naturelle », non seulement physique, mais charnelle. C'est dire que sa compréhension en appelle aussi bien à l'anthropologie culturelle qu'à l'anthropologie physique. », Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images, op.cit.*, p.148.

contournement afin de mettre en l'échec le piège des mots. Il est accusé de « Vagabondage, colportage de rumeurs de guerre en temps de paix et sabotage esthétique de l'espace » (*LCV*, p.104). Comme rappelle Kossi Efoui, « J'ai à cœur cette idée de Francis Ponge : « écrire contre les mots. Parler contre la parole ». Dans *L'ombre des choses à venir*, il s'agit de la réappropriation des mots pollués. Ikko utilise des signes bizarres – ces traits sont les symboles de « Fa » et des Kponli⁷³⁹ ». On voit que la « compréhension en appelle aussi bien à l'anthropologie culturelle qu'à l'anthropologie physique⁷⁴⁰. »

L'usage du « Fa » interroge tout lecteur. Ces images physiques ne sont guère des signes hermétiques vers lesquels Kossi Efoui pousse ses lecteurs mais il montre avec eux que face à l'oppression des censeurs, il faut parler un langage codé, réservé aux initiés. Ikko ne choisit pas des paraboles mais plutôt le langage des dieux. Car « Il [Fa] est considéré comme le père de tous les dieux (Vodu) au Benin (ex-Dahomey) et au Togo. Le Fa est consulté souvent à l'occasion d'un malaise, d'un malheur ou d'un projet ou d'une difficulté⁷⁴¹. » Ce personnage opprimé est obligé de convoquer des « Kponli » pour non seulement apaiser sa souffrance, et guérir la société. Il s'agit surtout de subvertir le code langagier connu des hommes dits « normaux ». Par ces traits-images, Ikko en appelle aux esprits élevés afin de dire, à travers l'interprétation⁷⁴² des signes, « Kponli », les atrocités et l'industrie de déshumanisation que sont les guerres fratricides. Face à la loi du silence, les personnages, dans *L'ombre des choses à venir*, à l'instar d'Ikko ont choisi de faire leur récit-reportage de guerre en usant des signes subversifs allant de graffitis aux traits bizarres, « Kponli ».

Le récit dans *Au commencement était le glaive* fonctionne comme un récit qui apparaît sous deux modalités : le passé du conflit et son actualisation. On voit donc que le récit sur le

⁷³⁹ Entretien réalité avec Kossi Efoui sur « La poétique du tract dans la littérature togolaise », le 4 avril 2021.

⁷⁴⁰ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images*, op.cit., p.148.

⁷⁴¹ E.K. Fiatoe Ahiako, *Le Fa : le rôle et l'importance de sa pratique au Togo*, Lomé, O.R.S.T.O.M, 1976, p.1.

⁷⁴² Selon Fiatoe Ahiako, « La consultation repose sur l'interprétation des signes et contrôlés soigneusement par le prêtre. C'est par ces signes 'Kponli' que celui-ci reconnaît ce qu'il faut faire pour réagir à une situation donnée. », *Le Fa : le rôle et l'importance de sa pratique au Togo*, op.cit., p.1.

passé sanglant est réitéré par les violences actuelles. Ainsi, le moment du récit de reportage est précisément la séquence qui a suivi l'assassinat du prince Ranassom. Comme dans le déroulement de tout conflit sanglant, cet assassinat représente le moment de souffrance, et fait décider de la commission du meurtre réciproque : « Une chape de tristesse, de colère et de haine s'abattit sur Hatawari à l'annonce de la mort du prince Ranassom. Le roi s'effondra de douleur, baobab déraciné par un vent en furie, dans l'ocre savane. Il sanglota et ordonna dans sa fureur une réplique immédiate. » (CEG, p.104). Dans un spectacle morbide cyclique d'attaques et de répliques, ce récit de Kodjo juxtapose les images visuelles et les discours médiatiques. Une telle écriture prend donc en compte ce qu'Adama Coulibaly appelle un « sujet technique ». Car, reconnaît-il,

La société postcoloniale engendre aussi un type de sujet qu'on peut désigner comme un « sujet technique ». Originellement, le média est fondamentalement « un appareil et un état de la technologie », comme le rappelle Pavis, et une telle désignation peut prendre plus en compte le rapport du sujet à la machine⁷⁴³.

Chafou et Makalao construisent des images de terreur pour asseoir leurs postures de chefs de guerre intrépides. Pour cela, chacun attaque ou réplique à la proportion de son projet de terreur contre l'ennemi.

Ainsi, la réponse à l'assassinat du prince des Hamouris est la chasse aux Bamounas. L'attention du lecteur est captée par les différentes armes utilisées pour accomplir cette œuvre macabre et morbide : « Les Hamouris se déchaînèrent, couteaux, coupe-coupe, canifs, fusils de traite, fusils de guerre, acide sulfurique, pétrole lampant, essence, tout fut utilisé pour punir l'ennemi héréditaire. » (CEG, p.105). Il se fixe donc un condensé d'images. Cela rappelle l'évolution typographique et historique de ces instruments de guerre ou de chasse.

Certains s'entassèrent dans une mosquée, demandant la protection d'Allah, le tout-puissant, le très très miséricordieux, le tout miséricordieux. Qu'à cela ne

⁷⁴³ Adama Coulibaly et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain*, op.cit., p.229.

tînt, l'essence et le kérosène servirent et ils grillent comme méchouis en broche dans le lieu saint livré aux flammes ; (CEG, p.106)

La maigre aviation de l'armée nationale confisquée par les Hamouris, trois avions de combat au moins causèrent de nombreuses victimes ; des morts par dizaines, des blessés graves hurlaient leur douleur, et une population tétanisée par la peur. Les maisons calcinées fumaient encore et les pauvres habitations des plus démunis n'étaient plus que ruines de gravats amoncelés. (CEG, p.177)

La singularité de toute entreprise de guerre est de prospérer aussi bien avec des instruments primaires de chasse qu'avec des moyens sophistiqués. Les images qui s'y dégagent participent à la saturation des images d'époque qui relèvent de l'impensé collectif sur les génocides du 20^{-ème} siècle. L'accumulation de la terreur autodestructrice se réalise au travers des moyens médiatiques. Tout comme des campagnes de terreur sont orchestrées à la fois par des comédiens et des hommes de médias dans *Solo d'un revenant* d'Efoui, la réplique des Bamounas à la chasse des Hamouris est l'œuvre d'un homme de télévision. « Ainsi résolu, Chafou convoqua Watarama, l'homme de la télévision des dix mille boas, installée dans une crique des bords du Bangasora, avait été conçue, lancée et financée par Chafou le Terrible qui disposait, pour ce faire, d'évidentes complicités internationales. » (CEG, p.123)

L'homme de télévision Watarama est l'archétype du « sujet technique⁷⁴⁴ ». Il est donc investi d'une mission mortifère, celle d'ameuter les foules, et ainsi provoquer la vengeance, la destruction de l'autre. Il s'agit, pour lui, de ramener le conflit à un stade primaire comme on peut le remarquer dans des récits tragiques. C'est la raison pour laquelle son éditorial est comparable aux imprécations contre les dieux ou de longues tirades qui sont suivies, souvent, d'une mort inéluctable. De ce fait, « l'éditorial de Watarama plongea toute la ville de Somba et ses environs dans une frénésie qui frisait la folie collective. Des cris de révolte fusaient de partout. » (CEG, p.132-133). Il s'agit donc d'une hystérie collective, cet état irrationnel où

⁷⁴⁴ L'image est devenue la langue privilégiée du sujet. Tel est le cas de l'image du corps en particulier, le corps de jouissance, mais aussi le moi souffrant et victimaire, de préférence sur écran. Environné d'images, le sujet s'est fait image. L'image trône désormais là où l'acte eucharistique avait pour nœud le corps et le sang que l'on offrait à prendre, à boire et à manger. Achille Mbembe, *Brutalisme*, op.cit., p.85.

chacun suspend sa capacité de réflexion et de lucidité pour faire corps avec le leitmotiv des artisans de la mort : « Ce furent d'abord les hommes en bandeau blanc qui tirèrent froidement sur leurs voisins, ceux-là avec qui ils priaient tout à l'heure [...] Ils ouvraient des ventres au cutter, faisaient exploser les cervelles au revolver, en ajustant les têtes. » (CEG, p.109).

En effet, la dissimulation des corps correspond à la dissimulation des armes car, les corps humains sont dotés de capacité de nuisance technique pour semer la mort, le chaos et la souffrance. Pour cela, le recours au « Kamikaze » est un jeu d'enfant mais meurtrier : « Ils se laissèrent prendre, puis ils manipulèrent un bouton de leur boubou et explosèrent avec tout l'entourage. » (CEG, p.110)

De façon paradoxale, l'autosatisfaction dérive de l'autodestruction. La convocation des images et des procédés médiatiques n'a qu'un seul but, celui de soumettre le corps de l'Autre. Cette soumission fait perdre aux corps humains leur sacralité. C'est ainsi qu'intervient l'animalisation éhontée du conflit humain : « Connaissent pas Chafou... ces gens-là ! Ils avaient tué cinq cents Bamounas, nous avons tué sept cent cinquante Hamouris. Le compte y est. Ces gens-là, ça leur apprendra à vivre ! Les moineaux ont tous la même taille mais un chef les commande. (CEG, p.111)

7.3 Les interférences médiatiques

Un texte peut renvoyer à d'autres langages comme ceux de la musique. En effet, dans *Les Pieds sales*, une référence est faite à la musique du terroir de la Guinée Conakry. Les échanges entre Askia et Petite-Guinée ressemblent à une critique d'art :

Ils étaient devenus amis, et quand Askia le pouvait il allait chez lui écouter de vieux disques du Bembeya Jazz de Conakry... Et le vieil homme lui faisait remarquer « On n'en fait plus, des albums comme ça ! Hein, tu ne diras pas le contraire ? Tu dirais qu'aujourd'hui, c'est une autre musique ? Même si les violences se ressemblent ? [...] » (PS, p.43)

Aussi, repère-t-on d'autres morceaux de musique entre autres, « Take the 'A' Train » de Duke Ellington (*PS*, p.79) ainsi que « Take the Car Number Seven ... » (*PS*, p.83). Au demeurant, le « Bye Bye Blackbird » de Miles Davis (*PS*, p. 92) émergea des *Pieds sales* comme un requiem joyeux, limpide. En revanche, le choix du morceau à l'épigraphe de *Cola cola Jazz* de Kangni Alem fait un lien avec un pays qui ressemble à une jungle. Ainsi, « Now into the jungle » de Duke Ellington introduit le récit dans un espace soumis à la loi de la jungle et à une dictature.

Ce que le morceau de Duke Ellington annonce, en épigraphe de *Cola cola Jazz*, est réinvesti dans *La Légende de l'assassin*. En effet, la référence au poteau vodou du plasticien et designer Kossi Assou peut servir à interroger la poétique profonde de ce roman. Le goût de l'art est essentiellement mis en avant par Apollinaire, l'avocat et l'enquêteur. Ce clin d'œil incessant aux Beaux-Arts peut retenir l'attention du lecteur. L'optique est mise sur un « poteau vodou ». À propos de cet ouvrage d'art qui trône dans la maison d'Apollinaire, deux visions sur l'art d'inspiration vodou s'affrontent. D'entrée de jeu, Bannerman n'a pu apprécier cet objet d'art au-delà d'un objet cultuel, du sacré, chargé de protection : « Tu es bien protégé, à ce que je vois » (*LA*, p.209) ; « Tu es vraiment protégé par les dieux, c'est le moins qu'on puisse dire. » (*LA*, p.211). Il se pose donc la question de l'interprétation des objets d'art d'inspiration vodou :

L'ouvrage d'art, c'est vrai, attirait plus le regard que le beau mûrier de la cour. Il représentait un poteau central de cérémonie, celui que l'on trouve sous formes différentes dans les rituels haïtiens de la religion vodou, tels que le pratiquent nos cousins d'Amérique. Une autre représentation des dieux tutélaires, connecteurs vers l'outre-monde. Poteaux protecteurs et médiateurs, selon la force dont les prêtres les chargent. (*LA*, p.209-210)

La dimension spirituelle de cet ouvrage est rappelée et analysée par Apollinaire, dans une sorte de médiation culturelle. Il concède à son interlocuteur la pertinence de la conception fonctionnelle de ce poteau mais c'est l'authenticité de cet art et ses charges symboliques qui semblent importer le narrateur :

L'œuvre ici était appelée à durer. Les stries dans le bois, concentriques et dispersées, évoquaient le poids des mains des officiants et célébrants tournant autour du dieu, touchant la matière, y prenant sa force, et l'affligeant de même

des mauvaises forces dont ils détestaient chaque passage. [...] Et aussi, juste dans la peau du cou, des tatouages en abyme, sculptures dans la sculpture, seize figurines de femmes aux croupes rebondies, portant sur la tête des jarres etalebasses contenant de l'eau et du vin. (LA, p.210)

Le caractère artistique requiert plus de l'attention du narrateur. On se retrouve au cœur d'une initiation du lecteur à l'appréciation artistique et à sa jouissance ce qui n'est pas loin du critique d'art auquel on peut rattacher le narrateur, et par extension, l'auteur du roman, Kangni Alem. Au-delà de la description, cet ouvrage d'art est la révélation d'un ensemble de cérémonies et des pratiques des couvents vodou. Ce n'est pas sans intérêt quand on y décrypte des femmes qui sont le soubassement de la vie des couvents, notamment lors des cérémonies de libation et de rituels sacrés. Contrairement aux mottes de terre et de divinités du sanctuaire de décapitations analysées dans leur forme basique et primitive par le narrateur, le travail de l'artiste est analysé en tenant compte de son inspiration de l'art sacré vodou. Ce qui a consisté de faire ressortir, de façon symbolique, la richesse artistique de l'espace du sacré pour en faire un véritable art contemporain. Cela montre que cet ouvrage tiré de la cosmogonie africaine apporte du crédit à la création artistique. Cet ouvrage est perçu non seulement comme authentique mais permet une réception multidimensionnelle. En témoignent les deux visions fonctionnelle et spirituelle d'Apollinaire et de Bannerman. Cette conception de l'art est liée aussi à la construction romanesque qu'opère Kangni Alem tout au long de *La Légende de l'assassin*. L'auteur tire une substance créatrice des faits de crimes, de la sorcellerie pour dire le monde, le TiBrava qui n'existe pas, de façon formelle, nulle part mais qui est partout. C'est en cela que le destin artistique du « designer et plasticien Kossi Assou » se joue aussi avec celui du goût artistique d'Apollinaire. Une création artistique est toujours en permanent dialogue avec d'autres œuvres de l'esprit. On peut remarquer que certains auteurs, artistes et compositeurs ne peuvent s'imaginer figurer sur une même page, ni se retrouver dans un espace ou dans un lieu artistique dédié. En revanche, d'autres peuvent être artisans des rencontres, des commerces intellectuels et culturels, ou de façon symbolique, se vouer aux révérences

affichées. C'est en termes de révérence qu'on peut analyser le dialogue qui s'établit entre Apollinaire et le plasticien Kossi Assou. Ce lien ne tient pas à un rapport mercantile entre un artiste et un acquéreur d'œuvres mais des conceptions artistiques et philosophiques sont au centre de ce dialogue. On peut voir le poteau vodou de Kossi Assou comme une réalisation, somme toute, novatrice car Apollinaire considère cette œuvre comme une expression d'un génie créateur :

En effet, l'immense poteau vodou était une œuvre du plasticien et designer Kossi Assou, le seul artiste de TiBrava à avoir été consacré trésor humain vivant par Unesco. Un homme inspiré, comme le sont parfois les hommes visités par les aguê, ces génies de création, fréquents dans la bourse du golfe de Guinée, dont les cibles préférées étaient les chanteurs et les sculpteurs. (LA, p.211)

C'est l'image d'un amoureux d'art plus qu'un amateur qui se dégage de ces propos. L'émerveillement doublé d'un emportement face à un charme rare ne peut trouver son explication qu'en des forces mystiques et surnaturelles à l'instar des « aguê⁷⁴⁵ ». C'est ce qui suscite aussi un hommage au plasticien. En réalité, Kangni Alem ne lui rend pas un hommage, il porte plutôt l'hommage rendu par l'Unesco et pose le problème de la reconnaissance d'un auteur, d'un artiste par ses pairs. L'écrivain semble en accord avec l'instance de légitimation que représente l'Unesco. Entre un ouvrier de la langue et un ouvrier sur bois, les inspirations sont presque communes. On remarque que les deux utilisent la technique de l'emboîtement dans leurs œuvres. Chez Kangni Alem, les récits sont imbriqués les uns dans les autres ce qui se retrouve chez Assou Kossi quand il produit des sculptures sur le poteau sculpté, c'est à dire que les puzzles sculpturaux sont à l'image des puzzles romanesques de *La Légende de l'assassin*. Chacun tire une part importante des arcanes de son œuvre de la cosmogonie et de l'univers sacré du terroir de TiBrava.

⁷⁴⁵ Dans la cosmogonie du Golfe de Guinée, « aguê » est l'esprit qui communique le talent et la finesse à l'artiste.

Des statues vodou aux sculptures inspirées de l'art vodou, le lecteur semble en visite guidée par le narrateur. Apollinaire est un collectionneur d'objets d'art et son détour à l'atelier du plasticien Sokey est édifiant : « Sokey, le seul plasticien connu de TiBrava dont je n'avais pas encore acquis une seule de son œuvre » (*LA*, p.153). Mais ce qui frappe le regard est la phrase inscrite sur le panneau de l'atelier : « Le désert s'étend, mon désert s'étend. L'horizon de mon espoir est loin de moi. » (*LA*, p.153)

Avant d'aborder l'ambivalence de la signification de cette enseigne, il faut analyser ses contours esthétiques par rapport au travail de l'artiste. Un panneau est le seuil d'une entreprise, d'une idée. Ainsi, comme le seuil d'une œuvre littéraire, une épigraphe à l'entrée d'un roman, d'un poème, cette phrase est seuil para-artistique. Nous avons affaire à une pratique intermédiaire singulière, un intertexte à l'intérieur d'un autre. Ce n'est pas étonnant de voir Apollinaire commenter cette phrase. D'abord, il la dépouille de la compréhension vulgaire pour ensuite la placer dans la conception artistique et philosophique du peintre. Cette métalangue discursive peut susciter une interrogation : pourquoi cette visite dans un atelier de peinture ? On sait que le narrateur semble révéler la singularité de l'artiste : « Depuis ses premiers tableaux travaillés à l'acrylique ou à l'huile, jusqu'aux plus récents caractérisés par le règne de latérite et des pigments non chimiques » (*LA*, p.154). Il est évident qu'on est dans une société où les gens sont moins attirés par les œuvres de l'esprit qui intéressent plus la classe des privilégiés. Les commentaires convergent avec le rang social d'Apollinaire : « Rassemblés sur la toile, ces idéogrammes donnent l'impression d'un fouillis de signes au regard du profane » (*LA*, p.155). Revenons à la thématique philosophique du plasticien : « l'avancée du désert ». Nietzsche considère Socrate comme l'instigateur de la scission entre Apollon et Dionysos, laquelle scission a occasionné l'ascendance de la raison et de la science sur le tragique et l'art. On peut observer que l'appropriation que fait Sokey est orientée dans une autre perspective, lutter contre l'avancée du désert dans les esprits à TiBrava. Dans une société où le désintéressement à l'art

est patent, l'appétit du gain et la corruption règnent en maîtres. Contre cette sclérose sociétale de TiBrava, « il semble que la démarche de Sokey, son imaginaire depuis des années, obéissent généralement au schéma d'une lutte sans merci contre l'avancée et l'emprise des déserts de l'esprit. » (LA, p.154) Lutter contre l'avancée des déserts de l'esprit, c'est faire sortir la société de l'abrutissement et de la médiocrité construits par les logiques d'assujettissement. L'artiste déconstruit l'histoire et les structures mentales qui les imposent car c'est dans l'extrême danger de la volonté que survient l'art ; il n'y a donc que l'art qui peut sauver l'homme de l'abrutissement. Avec Nietzsche, l'art retrouve sa valeur tragique :

Et, en ce péril imminent de la volonté, l'art s'avance alors comme un dieu sauveur, apportant le baume secourable : lui seul a le pouvoir de transmuier ce dégoût de ce qu'il y a d'horrible et d'absurde dans l'existence en images idéales, à l'aide desquelles la vie est rendue possible. Ces images sont le sublime, où l'art dompte et assujettit l'horrible, et le comique, où l'art nous délivre du dégoût de l'absurde⁷⁴⁶.

La Légende de l'assassin et l'œuvre artistique de Sokey se rejoignent sur une ligne commune : guérir l'appauvrissement des esprits de la société togolaise. La pensée philosophique de Nietzsche leur apporte un appui, celui de renverser les cadres logiques et intellectuels, entre autres, la destruction symbolique des citadelles de notre modernité postcoloniale.

D'abord, l'image physique et photographique dans *La Légende de l'assassin* permet de renverser tout l'argumentaire judiciaire du procès de K.A. Quand Kangni Alem axe son récit sur l'usage de photo aussi bien par la justice que par les médias, il montre qu'il s'agit d'une propagande. L'image déconstruite sert à opposer un contre-discours à la pensée unique. Ensuite, la photo dans *Cantique de l'acacia* est inscrite sur l'axe souvenir-douleur tant chez Grace que chez Silvano. De ces photos héritages, Joyce utilisera son métier de reporter pour lever le voile sur les atrocités commises, et montrer la destruction du Sahel par les mouvements terroristes. En cela, la photographie participe à la contemporanéité des événements. Dans *Solo d'un*

⁷⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, [Traduction de J. Marnold et J. Morland (1906) Édition électronique v. 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011], p.38, [L'origine de la tragédie \(cegeptr.qc.ca\)](http://cegeptr.qc.ca), consulté le 3 mai 2022.

revenant, la photo revêt aussi le souvenir, la douleur et le désir de vengeance chez le revenant. C'est dans *L'ombre des choses à venir* que l'image physique s'est révélée un véritable art du contournement puisque le système tyrannique n'admet pas qu'on fasse des récits liés au conflit sanglant, Ikko fait appel au langage des dieux : les signes du Fa. L'introduction des voix hallucinogènes montre que les atrocités créent de la folie avec son lot de souffrance. Enfin, ce que révèlent les images de Sidi dans *Les Pieds sales*, ce sont les histoires d'exilé éternel et celles de la souffrance d'une dynastie. La peinture de Petite Guinée témoigne de son parcours de mercenaire en Afrique. Ses troubles psychiques apparaissent au grand jour, tout comme les photos d'Olia montrent des pieds. En tant que tzigane, elle est condamnée à la fois à l'exil et aux discriminations raciales. Au total, la matérialité des récits est complétée par le sens épiphanique des images tant physiques que psychiques.

CHAPITRE 8 : APPROCHE SOCIOCRITIQUE : SUR LE REEL, LES SOCIÉTÉS, LE POLITIQUE

Pour l'approche sociologique du texte tel que développé dans *Pour la sociologie du texte littéraire* (1978), *Manuel de la sociocritique* (1985 & 2000) et *Texte et société* (2011), « il s'agit de relier la littérature à la société par le biais de la langue au lieu de parler de « thématique », de « contenus », de la « vision du monde » ou de « l'idéologie » de l'auteur⁷⁴⁷. » Si « cette mise en rapport de la littérature et de la société au niveau linguistique est un vieux projet formaliste : « *La vie sociale entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal* », constate Tynianov dans son célèbre article sur « L'Évolution littéraire », c'est qu'« il s'agit de répondre – dans un contexte sociologique ou sociosémiotique – à la question de toujours : « Qu'est-ce que la littérature⁷⁴⁸ ? » Dans cette perspective, Zima propose un dépassement littéraire vers la théorie.

il s'agit aussi [...] de dépasser le domaine littéraire vers une théorie sociologique des textes idéologiques, théoriques et autres. A ce niveau, la sociologie du texte se transforme en une critique du discours idéologique et une épistémologie sociale qui s'interrogent sur le discours théorique. Parallèlement à la question « Qu'est-ce que la littérature ? » elle se pose la question : « Qu'est-ce que la théorie ?⁷⁴⁹ »

Il y a donc un glissement du purement littéraire vers la théorie. Le refus « d'être une sociologie de l'art en général » fait que « la sociologie du texte accepte une limitation, voire un appauvrissement pour gagner un avantage méthodologique non négligeable⁷⁵⁰. » Ainsi, la sociologie du texte évite « de parler de systèmes de signes hétérogènes (comme la littérature, la peinture et la musique) », pour se « concentrer sur les systèmes verbaux : sur les discours littéraires, idéologiques et théologiques⁷⁵¹ ». Pour Zima, « Le mot est toujours chargé d'un

⁷⁴⁷ Peter Zima, *Texte et société*, op.cit., p.37.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p.37.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.38.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.38.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.38.

contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel⁷⁵². » Par ailleurs, Zima reconnaît la réalité des influences sur la littérature et non leur mécanique, puisqu'elle « est sociale, philosophique et politique dans la mesure où elle absorbe (...) des langages non littéraires⁷⁵³. » Selon lui, « le problème des formalistes et même des structuralistes (tchèques) consiste à ignorer cette interaction permanente de langages sociaux dans la situation socio-linguistique⁷⁵⁴. » Le théoricien allemand revient également sur le concept de sociolecte pour préciser ce qu'il en est véritablement. Etant donné que les œuvres du corpus entretiennent une constellation de lieux communs, et semblent travailler pour maintenir un flou sur certaines mobiles historiques, politiques, le sociolecte paraît fécond afin de les scruter avec plus de rigueur :

le sociolecte n'est pas un objet qu'on trouve « dehors », quelque part dans le monde social, mais une construction théorique en tant que *type idéal ou modèle*. Un sociolecte religieux, idéologique ou scientifique n'existe presque jamais à l'état pur dans la mesure où il s'agit d'une structure ouverte qui communique sans cesse avec d'autres sociolectes dont elle absorbe des éléments plus ou moins importants : des unités lexicales, des phrases ou des séquences narratives⁷⁵⁵.

Néanmoins, ce qui renforce la fluidité de ce concept est le fait qu'il « peut être défini comme une *constellation ouverte de discours*, dont le nombre est illimité⁷⁵⁶. » Cette explosion discursive est, en partie, liée aux positions postmodernes qui veulent « rompre avec une tradition moderniste qui tenait à l'écart la littérature sanctionnée par une esthétique autonomiste institutionnalisée d'une littérature populaire de plus en plus commercialisée⁷⁵⁷. » Afin de recentrer des discours jusque-là confinés dans les périphéries, « la littérature postmoderne s'applique à rendre légitimes, dans le cadre de l'institution, les discours exclus : ceux du roman policier, du théâtre populaire, de la bande dessinée et de la publicité⁷⁵⁸. »

⁷⁵² *Ibid.*, p.39.

⁷⁵³ *Ibid.*, p.41.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.41.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p.42.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p.43.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p.30.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p.30.

Aussi, la problématique de l'interaction entre littérature et société est au cœur des travaux de Françoise Lavocat. Le couple « fait et fiction » est le point nodal de son ouvrage *Fait et fiction : Pour une frontière* (2016). Elle constate que « L'idée d'une sortie de l'ère de la fiction repose en partie sur le recyclage des thèses de Baudrillard et surtout de Lyotard sur la fin des grands récits. »⁷⁵⁹ Il s'en suit que « Discours d'émergence et discours de déclin se rejoignent, rabattant la fiction sur le roman tel qu'il s'est développé en Europe à partir du 20^{ème} siècle » (*FF*, p.24). Lavocat rechigne à « adhérer à l'un qu'à l'autre. » (*FF*, p.24) Ce clivage est lié au fait que les

narratologues, en effet, pour la plupart peu concernés par la différence entre fait et fiction, mais globalement acquis à une théorie « différentialiste », empruntaient traditionnellement tous les exemples à la fiction narrative littéraire. Les théoriciens du storytelling, au contraire, tiennent généralement pour acquise l'indifférenciation entre fait et fiction, dans une optique panfictionnaliste qui dissout les frontières de la fiction et de la notion de la fiction elle-même. (*FF*, p.33)

De plus, « pour Schaeffer et Genette et la plupart des théoriciens de la fiction aujourd'hui, une fiction n'est pas forcément narrative, ni littéraire, ni, plus largement, esthétique, comme en témoignent les jeux de faire-semblant des enfants » (*FF*, p.33). Certes, « la fiction est un artefact culturel produit par l'imagination et non soumis aux conditions de vériconditionnalité fondées sur la référence au monde empirique » (*FF*, p.33). Mais, il est évident que la question de la frontière entre les deux réalités se pose. Cette question n'est non plus réglée par Genette et autres qui postulent « que seuls les critères décisifs de la fictionnalité sont : l'adhésion sérieuse ou non de l'auteur à l'histoire dont il assume la responsabilité et garantit la véracité (c'est la thèse de Searle) ; l'identité ou la distinction, entre l'auteur et le narrateur. » (*FF*, p.38)

Contre le brouillage qui fait suite à « l'effacement de la frontière entre fait et fiction », (*FF*, p.40) Salmon, dans *Tombeau de la fiction*, réfléchit sur « une époque qui haïssait et

⁷⁵⁹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière*, op.cit., p.24. (Les citations suivantes seront suivies de *FF*, n° de page.)

criminalisait la fiction. » Pour lui, l'art romanesque est consubstantiel à la « conception du roman comme un art de jouer avec la frontière entre fait et fiction » (FF, p.48) :

Loin d'effacer la frontière qui les sépare, l'art du roman consiste au contraire à souligner cette différence, à la rendre perceptible, presque palpable parfois, comme chez Kafka. L'illusion romanesque n'est rien d'autre que l'illusion donnée par le roman d'une communication constante, intime, immédiate entre le réel et le fictif, entre le rêve et la vie (Salmon 1999 : 43) (FF, p.48)

Si « Nancy Houston invente *in extremis* une dichotomie qui restaure une conception traditionnelle de la fiction littéraire (fiction involontaire/fiction volontaire). » (FF, p.52)

Christian Salmon, de son côté, « se souvient de la différence fondamentale entre le « mentir vrai » du roman et le « mentir » tout court de la propagande. La fiction, au sens étroit du terme, résiste. » (FF, p.52). On sait que la « question du rapport entre histoire et fiction n'est pas neuve. » (FF, p.57). Mais la « querelle n'a jamais été réglée – puisqu'elle se repose, dans des termes moins différents qu'on ne pourrait le penser, à chaque époque » (FF, p.57). Toujours selon Lavocat, une « mouvance panfictionnaliste » (FF, p.60) s'est développée entre 1967-1987 comme en témoignent les romans d'anticipation selon Umberto Eco. L'étude sur l'« effet de réel » émane de Roland Barthes, au travers de son article « Discours de l'histoire », paru en 1967. Repris dans *Bruissement*, les positions qu'il y défend, deviennent la doxa des études littéraires :

Réédité en 1984 dans *Le Bruissement de la langue*, ce texte porte « les principaux éléments de ce qui est devenu la doxa des études littéraires dans ces années-là : le dénigrement de la littérature dite « réaliste », la contestation de la distinction entre science et la littérature comme celle de l'opposition entre « langage-objet » et « méta-langage ». (FF, p.60)

On remarque que Barthes distingue le récit historique dit « objectif », où « l'histoire semble se raconter toute seule », du discours psychotique, parce que dans les deux cas « personne n'est là pour assumer l'énoncé ».

En définitive, ce que l'histoire et la fiction ont en commun, c'est ce que Barthes appelle l'« illusion référentielle » (1984b :176). On voit qu'il a étendu à l'histoire les réflexions qu'il a faites à partir d'une petite partie de la littérature fictionnelle (le roman réaliste). Sans doute est-ce la raison pour laquelle « Le discours de l'Histoire » n'est pas exempt de contradictions. (FF, p.63)

L'étude de Barthes a un écho favorable chez Hayden White dans *The Content of the Form* (1987). Hayden White, en faisant sienne la conception de Barthes, il se retrouve comme Paul Ricœur à « la frontière de la frontière » (*FF*, p.65) car, selon lui,

Ricœur n'efface pas la distinction entre fictions littéraires et historiographie, comme j'ai été accusé de le faire, mais il la brouille en insistant sur le fait qu'elles appartiennent toutes deux à la catégorie du discours symbolique et qu'elles partagent un seul « référent ultime ». (*FF*, p.65)

La métaphore littérarise l'ensemble du processus sous le signe d'un déplacement qui rend caduque l'idée même de référence (Ricœur 1985 : 230-231) (*FF*, p.71). Pour autant, le « fait » qui se dilue dans la « fiction » et vice versa peut prêter confusion au sujet de certains événements sensibles comme l'Holocauste et les grandes tragédies historiques. C'est la raison pour laquelle « L'œuvre de Primo Levi comme celle de Spiegelman, [...] reposent sur des pactes autobiographiques et référentiels non ambigus » (*FF*, p.78). Paul Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, a montré que le clivage entre « la structure interne et le réel extratextuel » vient de la théorie littéraire :

C'est de la théorie littéraire qu'est venue la contestation au nom de la disjonction entre la structure interne et le réel extratextuel. Dans la mesure où le récit de fiction et le récit historique participent aux mêmes structures narratives, le rejet de la dimension référentielle par l'orthodoxie structuraliste s'étend à toute textualité littéraire⁷⁶⁰.

Afin de contourner toute impasse herméneutique dans laquelle la dichotomie « fait et fiction » allait conduire les études littéraires, Paul Ricœur proposait déjà, dans *Temps et récit*, (tome III), « la conscience historique ». On remarque que l'Histoire était au cœur des travaux de Walter Benjamin. En réaction aux fascismes dans l'art, il préconise une politisation de l'art :

À une vision progressiste de l'Histoire envisagée selon un axe linéaire et continu, Benjamin oppose l'idée de la discontinuité et de la multiplicité des lignes temporelles. Le continuum de l'Histoire, ancré dans le principe de causalité et l'idée d'un flux historique régulier, serait aussi celui des oppresseurs et renverrait au discours historique officiel. L'Histoire des opprimés serait quant à elle une histoire « trouée » qui procéderait du surgissement, du saut, de la rupture, de l'interruption.⁷⁶¹

⁷⁶⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.318.

⁷⁶¹ Géry Catherine, « Lukács et Benjamin. Pour une théorie de la littérature », *op.cit.*, p. 64.

De Zima, on peut retenir qu'il s'agit moins d'isoler les sociolectes que d'étudier plutôt les œuvres à l'aune des réseaux idéologiques, politiques et esthétiques. Avec Lavocat, il devient intéressant qu'autant les faits sont fictionnalisés, autant les fictions peuvent être actualisées. Ainsi le clivage théorique amène Ricoeur à proposer « la conscience historique ». Son articulation répond aux apories liées à l'herméneutique sur les textes « littéraires » qui se réclament des tragédies historiques contemporaines. En effet, les œuvres d'Alem, d'Ananissoh, d'Awumey, d'Efoui et de Kodjo entretiennent un flou avec l'Histoire politique de leur pays d'origine, le Togo. L'ambition de cette étude n'est pas tant d'historiciser ces œuvres littéraires mais plutôt de révéler les stratégies et les postures qu'ils ont mises en place afin de garder l'aura des conteurs de récits criminels. Dans ce chapitre, nous allons d'abord inscrire les œuvres dans la conscience historique et politique ce qui permettra de montrer que les auteurs ont eu recours, dans un moment historique de leur parcours littéraire, à une écriture militante dont le premier ferment est la tractographie. Ensuite, nous montrerons que ces auteurs procèdent par le camouflage et la dissimulation de l'histoire ce qui tend à devenir leur marque de fabrique d'où l'idée d'un « roman du Togo » que les auteurs réécrivent sans cesse. Aussi, l'esthétique criminelle qu'on reconnaît à ces œuvres est-elle liée à un « crime fondateur », celui de « l'assassinat du président Sylvanus Olympio ». De façon paradoxale, les œuvres naissent dans le biopouvoir, et semblent travailler à démolir les logiques totalitaires, les dictatures et la pensée unique, mais elles semblent produire une unité esthétique.

8.1 La conscience historique

Au tournant des années 1990, le bilan est amer sur la qualité littéraire au Togo. Deux déficits sont constatés : la non-appropriation de la langue et la non-prise en charge de l'Histoire dans les récits littéraires. S'il est constaté quelques éléments langagiers structurants chez

Couchoro, la prise en charge de l'Histoire est quasi inexistante. Et pourtant, l'Histoire devrait porter le fait littéraire, et s'offrir comme un ressort et un souffle à la fiction car

l'histoire révèle une première fois sa capacité créatrice de reconfiguration du temps par l'invention et l'usage de certains *instruments de pensée* tels que le calendrier, l'idée de suite des générations et celle, connexe, du triple règne des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs, enfin et surtout par le recours à des archives, des documents et des traces⁷⁶².

L'histoire est présente au travers des instruments de la pensée. Il ne s'agit pas pour l'auteur d'instaurer « un goût pour l'historique pur⁷⁶³ » mais plutôt de faire assurer par l'histoire sa fonction poétique. C'est à partir d'un travail réflexif que les instruments de la pensée peuvent contribuer à « l'herméneutique de la conscience historique » ce « qui ne relève déjà plus de l'épistémologie de la connaissance historique ; [...] l'historien en fait usage, sans s'interroger sur leurs conditions de possibilité, ou plutôt de *signifiance*⁷⁶⁴. » Quant aux œuvres de Couchoro, malgré les constats d'une non-prise en charge de l'histoire comme des instruments de la pensée littéraire, politique et idéologique, l'auteur révèle les pesanteurs sociohistoriques. Car, comme le rappelle Alain Ricard

Couchoro s'est bien approprié le français qu'il a su arranger à sa manière pour le plaisir de ses lecteurs, le nôtre y compris. Pourtant, il n'a pas pu dans son texte romanesque réfléchir librement sur l'histoire de son pays. S.A. Amegbleame montre ici comment il a togolisé certaines intrigues et fabriqué un décor togolais là où le roman original se passait au Dahomey : le nationalisme togolais était certainement une des composantes essentielles de son idéologie politique. Pourtant, nous ne trouvons pas dans ses textes la même mise en question libre du destin de son pays. Nous ne la trouvons que dans les textes inédits, ou dans un feuilleton intitulé *Les plaies de l'Afrique* et dont le titre général constituait en quelque sorte une protection contre une application trop directe au cas des plaies togolaises. Félix Couchoro a bien tenté une appropriation de l'histoire et une prise en charge de la langue, sans lesquelles le roman ne peut asseoir sa puissance d'évocation et de réflexion. Pourtant il n'a pas réussi et cela pour plusieurs raisons, qui n'enlèvent rien, bien au contraire, à l'intérêt de son œuvre⁷⁶⁵.

On remarque qu'un tel reproche à l'encontre de Couchoro n'est pas singulier mais qu'il s'adresse à tous les écrivains togolais. Le cas de Couchoro est pourtant emblématique car il a

⁷⁶² Paul Ricoeur, *Temps et récit* (Tome 3), *op.cit.*, p.189.

⁷⁶³ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p.15.

⁷⁶⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit* (Tome 3), *op.cit.*, p.189.

⁷⁶⁵ Riesz János, Ricard Alain (dir.), *Le champ littéraire togolais*, *op.cit.*, p.22.

été membre du parti nationaliste de Sylvanus Olympio, et pourtant, il a passé sous silence tous les ressorts idéologiques et politiques de l'époque, comme s'il dépouillait méthodiquement ses œuvres de tout ce qui pouvait indiquer ses convictions. Pour Apedo-Amah, il ne s'agit guère d'une pureté esthétique chez Couchoro et David Ananou mais plutôt d'une prise de position idéologique assumée du dénigrement des cultures endogènes :

Sur le terrain de l'auctoritas, la période coloniale a imposé des figures d'autorité comme Félix Dossa Couchoro et David Ananou (*Le Fils du fétiche*, 1955) au niveau de la maigre production romanesque de l'époque. Ces deux figures d'autorité sont apparues, aux yeux de leurs compatriotes et des critiques, comme des colonisés fiers de leur aliénation, fiers d'être colonisés et qui se sont mis au service de l'entreprise colonialiste de destruction ou de substitution pour en répercuter le message de mépris et de haine. L'idéologie de ces deux figures littéraires, qui s'inscrivent dans le génocide culturel de l'Occident prédateur, est fort bien résumée par Couchoro qui qualifie, avec la morgue des missionnaires colonialistes et intolérants, la religion vodu de « *monument de sottise* »⁷⁶⁶.

A la même époque de publication des travaux de János Riesz et d'Alain Ricard, les productions littéraires togolaises souffraient des mêmes déficits. Est-ce une observation trop prudente de distance par rapport à l'Histoire et aux événements sous-jacents ? L'une des raisons de cet état de chose est la crainte du pouvoir politique et son système de contrôle. Ainsi, « L'absence de liberté d'expression, l'impossibilité du débat critique à l'intérieur du pays empêchent le romancier de puiser aux sources de la créativité verbale et politique populaire⁷⁶⁷. » Il apparaît donc que le système politique n'offre pas un espace public indispensable pour la circulation des idées. Alors que

l'art ne peut pas se passer de l'idéologie. Les personnages marginaux ne sont pas forcément des clochards, mais des exclus du système qui, par leur volonté d'indépendance et leur conscience politique, ont choisi de vivre en marge d'un système qu'ils récusent parce qu'il broie chez l'individu son humanité⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Anatole Koffi Molley (dir.), *Littérature togolaise : Discours et figures d'autorité*, op.cit., p.137.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.23.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p.155.

Dans ces conditions, les écrivains sont obligés de négocier leur liberté de parole. Une telle situation anémique ne peut être changée que par des contestations politiques, qui ont d'abord pris la forme de tracts.

Le Togo –, « tractographie, au commencement d'une écriture militante »

La philosophie qui se cache derrière l'écriture des tracts vise avant tout à secouer la conscience d'une société qui risque de s'accommoder de la violence et des crimes à cause de leur banalisation. Il devient urgent de déjouer la banalisation du mal afin de remettre la lutte dans un élan de la réactivation de l'humain et de se débarrasser de la peur. En ce qui concerne sa typologie, il est évident que le tract est une forme brève d'écriture militante et peut se combiner à la fois avec une poétique typiquement littéraire et une caricature aux goûts sarcastiques. Dès lors que l'espace public n'existe pas, le tract devient, *de facto*, un moyen privilégié pour exprimer des opinions, avis et positions politiques. La forme d'un tract montre, à bien des égards, qu'il y a une substance subversive.

Dans les années 90, les tracts se vendaient ou se distribuaient aux feux rouges. Il s'est agi d'une conquête anonyme de l'espace public par un discours séditieux qui s'est révélé très efficace dans une dictature militaire de parti unique. Le dictateur qui était défié a été démystifié et ridiculisé alors que la parole politique était taboue. Les tracts fonctionnaient comme des journaux qui traitaient l'actualité et incitaient à la révolte pour l'avènement de la liberté d'expression, le multipartisme, le respect des droits de l'homme et la démocratie. Le ton était à la dérision et à l'exagération, voire à l'affabulation. Les tracts ont eu du succès parce qu'ils répondaient à l'attente du peuple togolais⁷⁶⁹.

Il est difficile de retrouver des tracts de cette époque-là, hormis quelques-uns⁷⁷⁰. Les tracts permettent de démystifier le général Eyadema, et ainsi rendre son image comme celle d'un citoyen ordinaire. Leur diffusion a abouti à l'arrestation des activistes distributeurs de tracts et à un procès des étudiants à l'instar de « Hilaire Dossouvi Logo et Valentin Agbélenko Doglo, accusés d'avoir diffusé des tracts diffamatoires contre Eyadema, la jeunesse réclamait dans la

⁷⁶⁹ Entretien avec Apedo-Amah, le 8 mars 2021.

⁷⁷⁰ Tract : « Etienne Eyadema : biographie non officielle », K.K. in *Black*, le 5 juin 1985.

rue la liberté et la démocratie⁷⁷¹. » Comme disait Apedo-Amah, « les tracts sont séditieux et le ton était à la dérision et à l'exagération, voire à l'affabulation⁷⁷² ». Le but recherché par l'écriture des tracts, c'est de provoquer le parti au pouvoir, et ainsi de créer, dans l'esprit des Togolais, les graines de la révolte et de la dissidence. Il apparaît que l'histoire des tracts au Togo est liée à celle des journaux privés. Après le deuxième coup d'Etat de 1967, la montée au pouvoir des militaires a mis sous étouffement tous les journaux privés. Les seuls organes autorisés à diffuser de l'information sont les médias d'Etat. Ce qui fait que les organes de presse qui sont créés dans les années 1980 à 1990 opèrent dans la clandestinité comme l'écriture et la distribution des tracts. Ceci montre aussi que ce n'est pas la vérité des messages du tract qui compte mais plutôt sa capacité à susciter de l'indignation chez des populations désabusées et la colère du parti unique. Etant donné que le parti au pouvoir a confisqué « la liberté des organes de presse et celle des journaux », tout ce qui est dit par le gouvernement est considéré comme du mensonge et de l'affabulation par la population. Dans ces conditions, l'arme informationnelle est en train de se retourner contre « la Commission de la Propagande, de la Presse et de l'Animation du RPT [...] l'organe régulateur des journaux⁷⁷³. » De façon paradoxale, l'efficacité de l'écriture des tracts se mesure d'abord à la répression et leur mise en index : « Des gens ont été poursuivis, des simulacres de procès ont eu lieu. À l'époque, à la radio et la télé d'Etat, on entendait en boucle que les tracts poussaient à la révolte⁷⁷⁴ » rappelle Edem Awumey. Face au pouvoir déifié, la pensée unique et la loi du silence, ce qu'on peut appeler une « poésie des tracts » a joué le rôle de « démythification du surnaturel ». Même si

⁷⁷¹ Sélom K. Gbanou et Sénamin Amedegnato (dir.), *Ecritures et mythes*, op.cit., p.41.

⁷⁷² Apedo-Amah, entretien, le 8 mars 2021.

⁷⁷³ Koffi Nutefé Tsigbe, « La presse satirique face aux assassinats politiques au Togo en 1992 : quel crédit pour l'historien ? Les exemples de *La parole* et *Kpakpa désenchanté* », p.71, https://www.researchgate.net/publication/329285662_La_presse_satirique_face_aux_assassinats_politiques_au_Togo_en_1992_quel_credit_pour_l'historien_Les_exemples_de_La_parole_et_Kpakpa_desenchante, 21/03/2021.

⁷⁷⁴ Entretien avec Edem Awumey, « Poétique des tracts au Togo », le 2 mai 2021.

les tractographes n'avaient pas l'impression de faire de la littérature, l'épisode de l'écriture des tracts est un tournant dans les lettres togolaises :

Je conçois néanmoins les tracts que j'écrivais à partir d'une poétique. Car, les tracts sont une création artistique, c'est un acte de prise de conscience. Nous sommes dans un système où l'espace public n'existait pas. Donc, l'attitude que j'avais en rapport avec le tract est poétique. Certes, l'intention d'un tract est en direction d'un public. La censure est une attaque contre l'espace public⁷⁷⁵.

Avec Efovi et Awumey, on peut penser que l'écriture des tracts a créé une situation de non-retour. Quoiqu'un tract soit une écriture à forme brève, il est aux prises avec des réalités politiques, ce que peinaient à faire les écrivains togolais de la « génération Eyadema » :

Avec le recul, je pense que ce qu'on peut appeler la poétique du tract a été une réponse à une certaine urgence. L'urgence de mots à mettre sur une violence politique et militaire insoutenables. Et je lie cela également à la dramaturgie qui a émergé au cours de la même décennie 1990 en Afrique avec des auteurs comme Kossi Efovi, Kangni Alem, Koulsy Lamko, Camille Amouro, etc. Dans le contexte de l'époque, le tract pouvait être conçu rapidement. De la même manière, sur les scènes de théâtre à l'époque, il était possible de faire passer un message, dire une colère et un espoir portés par la même urgence⁷⁷⁶.

Après tout, l'écriture des tracts n'était pas l'apanage des étudiants, cette entreprise a pris corps dans tous les maillons de la société togolaise. Cela avait pour conséquence le fait qu'aucun démantèlement n'était possible, et la contre-propagande avait une adhésion populaire. A la volonté des populations urbaines, friandes des tracts, la presse satirique a joué aussi son rôle d'avant-garde :

Dans ce contexte, la presse satirique, humoristique, voire critique et irrévérencieuse n'avait aucune chance de s'exprimer, sans attirer les foudres des thuriféraires sur elle, sous un régime où les contestataires sont considérés comme des dangers publics et une écharde à la « prétendue » unité nationale⁷⁷⁷.

L'écriture des tracts initiée par un collègue d'universitaires et d'étudiants du Togo rappelle la « Rose blanche⁷⁷⁸ » initiée par les allemands Hans Scholl et sa sœur Sophie pour produire des

⁷⁷⁵ Entretien avec Kossi Efovi, « Poétique des tracts au Togo », le 4 avril 2021.

⁷⁷⁶ Entretien avec Edem Awumey, « Poétique des tracts au Togo », le 2 mai 2021.

⁷⁷⁷ Koffi Nutefé Tsigbe, *op.cit.*

⁷⁷⁸ « Sous le nom de la Rose blanche, deux étudiants munichoïses se constituèrent à partir du printemps 1942, en groupe de résistance contre le régime nazi. Ils s'appelaient Hans Scholl et Alexander Schmorell. Ils furent rejoints par Sophie Scholl, l'un des piliers du réseau. », « L'histoire de la Rose blanche, mouvement de résistance allemand

tracts et les distribuer au moment de la montée du nazisme. Un tel acte doit être guidé par une morale très forte. Le tract diffusait un message clair :

L'activité du groupe consista pour l'essentiel dans la diffusion de tracts, d'une haute tenue littéraire et philosophique, soutenant que tout Allemand qui ne s'opposerait pas ouvertement au régime nazi serait tenu coupable des crimes du régime⁷⁷⁹.

Contrairement au mouvement de « Rose blanche », les étudiants togolais « tractographes » n'ont pas institué un mouvement structuré. Il est vrai que les deux régimes sont différents. Il n'est nullement de notre objectif, dans cette étude, de comparer deux régimes politiques certes autoritaires mais n'ayant pas un même ressort structurel. Le premier est un régime fasciste et raciste, le second est un régime autoritaire qui a certes des organes de propagande comme le premier mais croit, à tort ou à raison, que l'unité de la nation doit rimer avec le contrôle de la parole et de l'espace public.

Normalement, la conscience politique chez l'écrivain *in situ* devrait déboucher sur la conscience historique. Chez la plupart des auteurs togolais, on retrouve une certaine saturation des réseaux d'événements. Il se trouve qu'ils sont revenus sur cette période marquée par des mouvements de protestation et de la circulation des tracts au travers de leurs œuvres. En ce sens, on voit que

toute l'histoire du roman n'est qu'une longue réflexion sur les limites de l'illusion romanesque et, ce faisant, sur la frontière mouvante qui sépare le réel et la fiction. Le roman s'enchant des multiples passages de l'un à l'autre, des courts-circuits incessants entre la vie et le rêve⁷⁸⁰.

La séquence douloureuse et cyclique des violences politiques au Togo des années 1990 est devenue un lieu commun des récits d'Alem, d'Awumey et d'Ananissoh mais bien que ces récits ramènent des lecteurs à des réalités partagées chaque auteur utilise une manière particulière pour réfléchir sur le fait politique.

au nazisme », https://www.franceculture.fr/conferences/musee-du-quai-branly-jacques-chirac/la-roseblanche-mouvementderesistance-allemand-au-nazisme?utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1613655489, consulté le 23 mars 2021.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, cité par Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, op.cit., p.45.

Pour Alem, dans *La Légende de l'assassin*, la séquence historique des années 1990 lui permet de tirer des leçons sur le fonctionnement des partis politiques en Afrique, leurs coups bas et leurs instrumentalisation. C'est une véritable scène théâtrale où les gens s'engagent dans des luttes avec des agendas contradictoires qui ressemble aussi à un marché de dupes :

Une frénésie revendicative s'empara de TiBrava dans les années 1990. Alors le pays se mourait, lentement mais sûrement, la parole se mit à démanger quelques hurluberlus bien décidés à saper le socle sur lequel le pouvoir avait planté son décor : la confiscation de la parole. En tête des plaideurs pour une parole libérée, dans une société ouverte sur les doutes qui construisent des siècles nouveaux, une cohorte d'étudiants désinvoltes, amateurs de sensations fortes. (*LA*, p.161)

Il apparaît que la lutte populaire a été confisquée par certaines corporations à l'instar des juristes et avocats, des supposés opposants au régime de Gnassingbé Eyadema si bien que l'on peut dire que la lutte contre la confiscation de la parole a été soldée par une autre confiscation. Le narrateur regrette que le bain de sang du peuple n'ait servi, en réalité, que certains hommes sans scrupules. Par ce fait, l'auteur prend en considération l'impasse politique dans laquelle se trouve le Togo depuis des décennies. De son côté, Awumey, dans *Port-Mélo* et *Les Pieds sales*, met l'accent sur la brutalité du régime qui veut à tout prix réduire le peuple au silence. Il inscrit ses personnages au cœur du tourment, ce qui fait qu'ils sont obligés de révéler la face ubuesque et brutale de ce régime politique. La vision que portent ces deux récits est non seulement critique mais ne trouve aucune circonstance atténuante à la violence. C'est la raison pour laquelle le profil des personnages est du même ordre, des ex-bourreaux ou assimilés. Les tracts et les affiches hostiles à la milice sont appelés des « pisses » par le parti unique. Le narrateur utilise ce détour métaphorique pour convoquer l'Histoire.

Pisser contre le Fumoir et les affiches sur les lieux publics... « La fac, je me rappelle, une manière d'aller contre le mur de violence : un journal clandestin tenu par des copains et distribué la nuit. On l'avait baptisé Le Brasier... Nous pissions contre les remparts du Fumoir, mais nous savions que nous nous leurrions. (*PM*, p.61-62)

En désignant des tracts « pisses », la milice ne s'interroge pas seulement sur leur efficacité mais elle semble tourner en dérision leur usage contre un régime militaire. Par ailleurs, en

reconnaissant des leurres d'une lutte asymétrique, le narrateur convoque l'Histoire et le mythe de l'exode des Ewe⁷⁸¹ :

Je résume. Un roi à Elmina entoura son royaume d'un haut mur. Un mur en terre et bouses de vaches. Un mur plus long que le ciel. Dans cette prison, un peuple exténué, affamé. [...] Conseil de guerre. Décision : il fallait tous les soirs arroser le mur de pisser. Les hommes baissaient la culotte, les femmes soulevaient leurs pagnes. [...] Le peuple s'était retrouvé hors du rempart, sur un chemin de fuite. Fin de l'histoire. (*PM*, p.60-61)

L'usage de ce récit non attesté par les historiens togolais reste de l'ordre de la légende mais cette histoire est très répandue dans la culture populaire des Ewe qui s'estiment avoir vaincu par le passé un roi méchant par la ruse. Dans le même temps, le narrateur utilise cette métaphore pour montrer l'efficacité des protestations et des tracts. Le paradoxe des miliciens est qu'ils font croire que les tracts sont inefficaces et, ils traquent ceux qui les distribuent. C'est une politique contre-révolutionnaire qui est mise en œuvre pour faire disparaître l'espace public ou le faire rétrécir à travers la censure et les assassinats. Dans *Les Pieds sales*, Sidi est un ancien bourreau qui montre la face la plus hideuse de la répression :

Réduire au silence ces bouches puantes dont les paroles pourrissaient l'atmosphère. Salissaient le nom et l'image du pays. Qui ne pouvaient réellement aimer le pays parce qu'ils n'avaient pas de pays. Fauteurs de troubles. Vermine. Ceux-là que le Pouvoir nommait les aventuriers, ennemis, jaloux des acquis de la Nation. Et comment ne seraient-ils pas jaloux puisqu'ils n'en avaient pas, de Nation ? Il devait éliminer tous ces aventuriers politiques. Et la nuit et les ombres sont complices. Il avait ses marques, se mouvait comme un félin dans les ténèbres. (*PS*, p.120)

La mise en fiction de l'animosité que nourrit le système du parti unique montre que la rupture du silence lui serait fatale. La crainte de la perte de la main mise sur les leviers politiques motive donc la répression et les assassinats politiques. Ce langage belliqueux et avilissant n'a qu'un seul but, celui de délégitimer le droit à liberté de parole d'une partie de la population qui réclame ses droits. Mais dans le même temps, une telle charge verbale montre que l'Etat policier est en train de se voir dépouillé d'une de ses prérogatives, celle d'imposer la loi de silence, ce

⁷⁸¹ Les Ewe auraient fui le royaume d'Agbogbo de Notsé en 1720.

qu'expose *Les Pieds sales* trouve son accomplissement dans *Port-Mélo*, la répression comme réponse idéale à toute forme de revendication.

Un meeting. Les meneurs avaient pris parole. Des bourses pour les étudiants, qu'ils avaient dit. Des bourses et quelques dortoirs [...] La police du Gommeur est passée, avec crosses et gourdins. La grève inscrite sur le corps. Elle laisse une trace de mort sur le corps, une jeune maman éventrée au pied de la statue du Gommeur, le chef de la milice après les dieux, la statue, masse de bronze, le regard violent, le front méchant [...] La fille porte sur sa chemise des traces de sang, les jambes tremblent pour avoir longtemps soutenu la course, entre pneus brûlés, les grenades lacrymogènes traversant l'espace, les portes de maisons qui se ferment quand elle demande refuge [...] (*PM*, p.20)

Ainsi, au nom d'une prétendue unité nationale et du développement, on intime l'ordre à la population de taire toute revendication. La répression des manifestations semble bien planifiée c'est pourquoi les enquêtes diligentées après ces violences n'ont jamais abouti à un procès. Le tournant de cette série de violences est situé en 1992 à la suite de « l'intrusion de l'armée dans la vie politique sous le gouvernement de transition⁷⁸² » :

Cette situation fut l'une des causes de la violence politique de 1992. Selon Kondi Charles Madjome Agba : « L'année 1992 reste [...] celle de la généralisation – et de la banalisation- de la violence politique : violence verbale, manifestations de rues, affrontements interethniques, attentats, meurtres, plasticages de maisons. L'insécurité est partout⁷⁸³ ».

Le récit d'Ananissoh abonde dans le même sens qu'Alem et Awumey. Il apparaît que les violences généralisées sont du ressort de deux radicalités : la logique de conservation du pouvoir et celle de la conquête de celui-ci. La question de la brutalité en politique se pose comme « dans une certaine mesure, la façon dont l'ivresse qui porte le pouvoir traduit l'horreur et les situations extrêmes dans les interstices du quotidien et notamment des corps et des nerfs de ceux et celles qu'on brutalise⁷⁸⁴. »

Il faut avoir vécu ici pendant cette période pour comprendre. On faisait le procès des trente années écoulées depuis l'assassinat d'Oumchida en 1962, on ressortait des affaires comme Patrice Lambone, Mikola...On discutait, on débattait, on dénonçait. On ne faisait que cela. Somok haranguait la foule une ou deux fois par semaine devant la maison du parti... (*Lisahohe*, p.69)

⁷⁸² Koffi Nutefe Tsigbe, *op.cit.*, p.75.

⁷⁸³ *Ibid.*, p.75.

⁷⁸⁴ Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op.cit.*, p.40.

On peut voir aussi dans ces événements, au-delà de la violence, que le peuple se libère par la parole. Ce sont à la fois les autorités politiques que le peuple ramène à leur humanité en les démystifiant, et tout en se libérant de la peur, sa propre catharsis. La peur est installée malicieusement par la brutalité et les menaces du pouvoir.

Les auteurs togolais ont semblé prendre une certaine distance par rapport à l'histoire de leur pays. Cette ruse avec l'ancrage historique, politique et même territorial est questionnée dans cette rubrique. Il est évident que cet état de fait est lié, entre autres, à un manque d'espace public rétréci par des régimes successifs depuis l'avènement du Togo à la souveraineté internationale. Si toute une génération d'écrivains et artistes avait été réduite au silence ou au rôle griotique et surtout laudateur, une autre génération, celle des tractographes, a fait irruption simultanée sur la scène politique avec des tracts, et sur la scène littéraire et artistique avec des textes littéraires et des pièces de théâtre. Ce que semble imposer l'écriture des tracts avec la conjonction d'une presse satirique, c'est la capacité des récits littéraires à être en phase avec l'histoire politique. Des voix osées sont ainsi entendues, d'Efoui à Awumey en passant par Alem et Ananissoh. Qu'importe la liberté de ton qu'on retrouve dans leurs œuvres, ils imposent dorénavant le camouflage comme une poésie assumée.

L'histoire refuse d'être au passé dans *Palmes pour le Togo*. L'impasse incessante dans laquelle baigne la classe politique togolaise depuis des décennies explose et se transforme en crise politique avec son lot de violence en août 2017, mettant à l'épreuve le rapport de l'écrivain à son pays. L'épigraphe inspirée de Lamartine « Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle » montre, à bien des égards, que les auteurs mesurent le sens politique de leur écriture. Les propos liminaires sont sans équivoque : « Alors, pour le Corps douloureux du Togo, pour son Cœur qui soupire vers la liberté se font tresseurs dresseurs de Palmes ceux qui n'ont de pouvoir que leurs créations, leurs rêves, leurs pensées...⁷⁸⁵ »

⁷⁸⁵ Anas Atakora et J-J. Dabla, *Palmes pour le Togo*, *op.cit.*, p.4.

En face du corps douloureux du Togo, les auteurs n'ont que les « créations, rêves et pensées » pour soigner leur patrie. Se pose alors le rapport de leurs œuvres littéraires à leur pays puisqu'ils interviennent dans le débat politique en tant qu'auteurs. Dans cette logique, les auteurs du corpus qui ont participé à cet ouvrage collectif seront étudiés afin de mettre en relation leurs œuvres littéraires avec leurs textes « politiques ». Trois auteurs du corpus ont participé à l'écriture de *Palmes pour le Togo* : Efoui, Ananissoh et Awumey.

On remarque que l'écriture du texte politique n'a pas éclipsé chez Awumey la poétique. Son texte « Le poète et le feu » met en relation des textes des auteurs admirés, Césaire, Darwich et Neruda. Une fois encore, la figure du poète fou émerge, comme dans *Port-Mélo*. Le protagoniste est un professeur de français qui s'est suicidé lors d'un cours où il mâchait des mots et des textes sur les conflits et les violences en Afrique : « Et puis tu dois le connaître ce poète qui, parce que les mots du rêve nourrissent le cœur, la foi et non le ventre, enseigne Césaire, Neruda, Darwich dans un collège du Quartier-Sud⁷⁸⁶. »

Monsieur Fazao avait commencé son cours, l'analyse d'une série de poèmes sur la résistance, la révolte des peuples et la répression de ces derniers par les forces coloniales et postcoloniales. Il expliquait les premiers vers d'un poète mort lorsqu'il a commencé à entendre des voix, puis des coups de feu et de canon sur Luanda, Alger ou Tiaroye au Sénégal. Des cris aussi, précisèrent les collégiens, l'homme aurait dit, Les blessés gémissent, ils pleurent, la flicaille, dans les rues de notre empire surpasse le colon dans l'art de la violence. Une phrase que le prof, le poète suicidé, a répétée plusieurs fois avant de se boucher les oreilles. Il avait, raconta un élève, un style d'enseignement un peu théâtral, raison pour laquelle les élèves avaient pensé que par ce beau matin très ensoleillé, il était particulièrement inspiré. Ensuite, il avait commencé à bouger comme pour éviter des projectiles, lançant, ils tirent encore sur nous, ces colons, mais que dis-je, ce n'est pas un colon mais un malheureux frère portant treillis, un béret rouge-sang et une mitraillette Uzi fraîchement acquise pour la défense de l'empire ! Il avait lâché les fiches qu'il tenait dans la main, répétant, Non, non, non, nous ne sommes pas du gibier !⁷⁸⁷

Au-delà de l'image métaphorique du poète, le texte met en scène la théâtralité du corps de la société togolaise sous le coup des fusils. C'est un texte qui incorpore toutes les contradictions d'un pays qui s'est libéré de la violence coloniale mais qui utilise cette même violence contre

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p.30.

⁷⁸⁷ Anas Atakora et J-J Dabla, *Palmes pour le Togo*, *op.cit.*, p.31-32.

ses propres citoyens. L'autre aspect du texte d'Awumey est qu'il est en résonance avec ses autres œuvres littéraires, seule la brièveté est différente. Il est donc évident qu'Awumey reste dans sa pensée poétique et ne nomme pas la crise sanglante qui l'a obligé à écrire ce texte. Ce qui est vrai c'est qu'il participe par sa création à apporter un soin poétique au corps douloureux du Togo.

Efoui laissait entendre que les liens entre ses activités de militant et ses activités littéraires sont deux choses complètement dissociées. La production des textes dans le cadre d'une résistance n'aurait aucune ambition littéraire⁷⁸⁸. Et pourtant, le texte d'Efoui, dans *Palmes pour le Togo*, est une reproduction d'un extrait de *Cantique de l'acacia*. D'abord, l'intitulé du texte, « La République africaine du Kemet », ramène à un vieux débat au Togo sur les origines pharaoniques du peuple ewe. L'obstination à chercher le cordon qui relie les Togolais à l'Égypte antique a donné lieu à l'intervention des universitaires togolais, entre autres, Jean Huenumadji Afan qui, dans « Caïphe, le Sanhédrin et les autres », *Propos Scientifiques*, n°9, du février 1989, s'interroge :

quelle idée de vouloir à tout prix faire valoir que nos aïeux étaient Égyptiens, et que notre langue était pharaonique ? Il y a ici, sans doute, une question de pertinence dans la mesure où les affirmations s'apparentent beaucoup plus à des proclamations mystiques⁷⁸⁹.

Le texte d'Efoui prend en compte les interrogations de Jean Huenumadji Afan. Ce penchant du pouvoir togolais pour l'Égypte antique est une mystification mais Efoui pointe aussi du doigt l'esprit carnavalesque qui caractérise le pouvoir politique. Les fastes cérémoniels cachent, en réalité, les crimes et les fosses communes :

Vingt ans après les émeutes de la faim, l'événement par lequel le pays espérait attirer l'attention du monde cette fois-ci, c'était les fastes annoncés pour célébrer le nouveau nom et son nouveau drapeau sur lequel figurait le symbole de l'oiseau Sankofa, l'oiseau légendaire dont le mythe dit qu'il vole la tête tournée vers l'arrière pour ne pas oublier d'où il vient. Les écrivains poètes, historiens, philosophes, africanosophes locaux ayant fait un bond en avant la tête tournée vers l'arrière, et ayant découvert que les racines profondes de ce pays, c'était l'Égypte pharaonique, le Togo allait opérer une révolution

⁷⁸⁸ Entretien avec Kossi Efoui, « Poétique des tracts au Togo », le 1^{er} avril 2021.

⁷⁸⁹ Gbanou K. Sélom et als (dir.), *Écritures et mythes*, op.cit., p.513.

nominaliste majeure et s'appeler désormais : la République africaine du Kemet (d'après le nom authentique de l'antique Egypte). (CA, p.211)

Par ailleurs, Efoui ne ménage pas, dans son texte, ceux qu'il considère comme des complices des crimes : poètes, écrivains, philosophes, africanosophes locaux ce qui peut justifier aussi sa présence dans *Cantique de l'acacia* où l'auteur aurait, selon ses dires, « réussi à démolir la dynastie Eyadema [...] en empruntant les chemins de détour et du grotesque⁷⁹⁰. » C'est la raison pour laquelle les cérémonies de présentation du dauphin, le futur Koyaga III ont été interrompues par la découverte des reliques de ceux qui ont été massacrés lors des manifestations de la faim. L'événement de « la ruée vers les ossements » est supplanté par la pharaonisation du pouvoir. Le fait qu'Efoui n'a pas écrit un nouveau texte politique montre que son œuvre avait déjà une charge politique. Donc, l'affirmation selon laquelle ses œuvres n'entretiennent pas des relations évidentes avec ses écrits militants est liée à ses positions dans le champ littéraire, une posture qu'il semble assumer.

Le texte d'Ananissoh est intitulé « Mauvais format, mauvais destin ou pas ». L'auteur fait le va-et-vient entre la géographie actuelle du Togo et son histoire de partition entre les Britanniques et les Français lors de la première guerre mondiale. Cet espace même précolonial est une arrière-cour du royaume de Danhomé à l'Est et des royaumes du Gold Coast à l'Ouest. Il revient aussi sur la gestion du Togo. Ce qui fait la singularité du texte est qu'il ne mentionne pas la crise politique, comme si face aux maux dont souffrait le Togo, il fallait plutôt poser un diagnostic sur ce corps douloureux : « Le bien, l'idée du bien s'est évaporée ce funeste jour du 13 janvier 1963⁷⁹¹. »

Les auteurs des œuvres du corpus sont des enfants de l'histoire que portent leurs récits. Hormis Kodjo, Alem, Ananissoh, Awumey et Efoui sont nés après l'indépendance, ou au

⁷⁹⁰ Rosa Moussaoui, « Nous recherchions des résonances dans les événements du monde », entretien réalisé avec Kossi Efoui pour *l'Humanité*, 1 Décembre 2017, <https://www.humanite.fr/kossi-efoui-nous-recherchions-des-resonances-dans-les-evenements-du-monde-646500>, consulté le 13/11/2018.

⁷⁹¹ Anas Atakora et J-J Dabla, *Palme pour le Togo*, *op.cit.*, p.18.

moment de la prise du pouvoir par les militaires si bien que leurs horizons politiques et poétiques sont bornés par l'histoire politique de leur pays. C'est pourquoi ils tentent d'échapper au statut du sujet historique intemporel afin d'apporter soit un soin au corps douloureux de leur pays soit un autre récit humain de leur patrie. Efoui doit donc affronter au travers de ses récits l'histoire du Togo :

L'inachèvement est chez moi lié au fait d'être né en 1962, dans une société qui inaugure en 1963 le premier coup d'État sanglant en Afrique. En 1967, Eyadéma prend vraiment le pouvoir. Plus tard je découvre tout cela et j'ai terriblement mal. Et c'est à partir du moment où j'ai commencé à mettre un mot à côté d'un autre sur un bout de papier que j'ai compris ce qui faisait mal. J'ai alors tout remis en cause. À commencer par l'histoire, et je continue à me dire : « Qu'est-ce qu'on ne m'a pas dit⁷⁹² ? »

Bien qu'il y ait un parti pris pour l'histoire, il est parfois difficile de la retrouver dans les récits. Cette pratique de la dissimulation rentre dans l'économie même des récits romanesques. Il est donc nécessaire de scruter les œuvres afin de rendre compte de l'esthétique du camouflage qui est en œuvre.

8.2 Le camouflage comme esthétique romanesque

Malgré quelques exceptions, l'histoire du Togo est souvent dissimulée dans les œuvres des auteurs d'origine togolaise qui semblent privilégier la valeur poétique par rapport aux valeurs sociales. Et pourtant, rappelle Carmen Husti-Laboye, « l'œuvre continue toujours à porter des valeurs, mais qu'elle dissimule à la manière d'un palimpseste⁷⁹³ ». Le premier souci est de contourner l'Histoire, ses oripeaux et certaines réalités telles que les censures et les procès en diffamation. L'ambition littéraire est de développer son dire au travers des masques, des détours mais aussi le grotesque et la caricature. L'usage des masques dans les œuvres littéraires sert à créer des postures à la fois de la figure de l'écrivain et de la poétique des œuvres. C'est

⁷⁹² Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui*, op.cit., p.17.

⁷⁹³ Carmen Husti-Laboye, *La diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009, p.71.

la raison pour laquelle il est nécessaire de faire appel à la définition de posture en lien avec le masque comme personnage :

On pourrait aussi convoquer la notion latine de *persona* désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture. Par ailleurs, l'œuvre constitue aussi une image de soi proposée au public. Dans le cas de Proust, elle se substitue métonymiquement à l'auteur. L'œuvre constitue une représentation stable de l'auteur périssable pour la postérité, étant « [...] ce qui est sorti de moi et me représentera⁷⁹⁴[...] ».

Les masques et les détours dans la littérature togolaise sont nés à partir des expériences sur les censures et la violence envers les artistes dans les années 1990. C'est dans cette perspective qu'Efoui propose, dans ses œuvres théâtrales et romanesques, la dimension plastique de l'écriture au travers des masques et des marionnettes. Les buts assignés à cette esthétique singulière sont de plusieurs ordres. D'abord, il s'agit de s'affranchir de tout pouvoir destructeur, ensuite, d'avoir la capacité de manipuler les masques comme un contre-pouvoir et enfin, de s'affranchir des normes génériques.

Ainsi, dans *L'ombre des choses à venir*, les personnages Ikko et son père (administratif) ont utilisé des détours. Le narrateur utilise une fausse identité parce qu'il a opté pour la désertion : « les faux papiers où je m'appelle Ionie Zamal. » (*LCV*, p.155). Le narrateur déserteur masque sa vraie identité pour échapper à la mort. Dans un autre registre, Ikko utilise aussi les détours quand il lui est interdit de prononcer les mots « guerre » et « combats ». Il s'est alors mis à « tracer à la peinture sur les oriflammes et sur les joues des martyrs accrochés aux pylônes » (*LCV*, p.102) ; ce sont des signes bizarres et indéchiffrables. Il apparaît que face à l'absurdité des violences, il faut opposer un langage inconnu. La mère du déserteur après l'enlèvement de son mari, avec « une parole défaite et abîmée », « elle sollicitait l'aide d'opération médicale pour la transformer en oiseau. » (*LCV*, p.20). Pour Efoui, le silence est un choix et une possibilité de parole. « Quand le silence se libère de la parole, cela signifie : Que faire avec la

⁷⁹⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine, 2007, p.19.

parole ? La mère du narrateur veut sortir de l'humanité, en devenant un oiseau, c'est aussi sortir de la parole pour atteindre le chant⁷⁹⁵. » Cela montre que même le mutisme du saxophoniste est un masque, c'est la raison pour laquelle il devrait chaque vendredi se présenter au « Cercle de parole ».

Efoui sait aussi s'affranchir des travers de violences et de crimes en faisant appel aux travestissements. Dans *Cantique de l'acacia*, le récit de vie d'enfance de Joyce peut être interrogée à l'aune du travestissement vestimentaire. Comme précise le narrateur, « L'an 2001 du calendrier de cette histoire fut l'année internationale des émeutes de la faim. Le Togo à son tour venait de s'embraser. » (CA, p.31) Ces émeutes ont eu pour conséquence un exode forcé des foules vers le Ghana. C'est dans cette tragédie que sort vivant un enfant :

« ...Tôt hier matin, un garçonnet de sept à neuf ans a été repêché dans le fleuve aux environs de la base nautique en état d'hypothermie...Héliporté vers le CHU, son état était stable hier... » Tous les journaux avaient d'abord parlé d'un « garçonnet de sept à neuf ans », puis au bout du quatrième jour, révélation, c'était une fillette de sept à neuf ans. Certains parents, on les savait, habillaient les filles en garçon sur les routes de la fuite, illusoire protection contre la convoitise charnelle des passeurs. (CA, p.35)

Le travestissement vestimentaire opéré dans ce récit permet à l'enfant d'échapper à la prédation et au viol ce qui montre qu'en temps de conflit, le corps féminin est plus exposé. Les actes posés par Joyce en tant que reporter et enquêteur participent à éclairer le sens politique du travestissement puisque c'est quand le Togo, son pays d'origine, s'appête à rendre le pouvoir pharaonique que la découverte des charniers a permis le démantèlement de ce pouvoir dynastique. Même le fait que le nom originel de Joyce, « nom caché », « Metreya » (CA, p.41) ne soit pas révélé lui assure de prendre sa revanche sur les forces de l'oppression car ce nom caché signifie « je résiste aux vents » en ewe.

Au total, les marionnettes, les détours et les travestissements participent au jeu du masque. Ce faisant, l'écrivain confronte son monde fictif assumé avec celui du pouvoir

⁷⁹⁵ Entretien avec Efoui, « Poétique des tracts au Togo », le 4 avril 2021.

politique, prétendument vrai, mais, en réalité, fictif aussi. La seule garantie pour l'écrivain de parvenir à révéler les masques, c'est d'avancer lui-même masqué dans sa création.

L'écrivain dit qu'il ment, qu'il écrit des fictions alors que le dictateur ment mais prétend dire la vérité. « Je vous dis la vérité » signifie que le dictateur fabrique des fictions. Le menteur dit qu'il est menteur, c'est un homme honnête alors que le dictateur ne fait pas preuve de la même honnêteté⁷⁹⁶.

L'art du contournement dans *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia* est une tradition artistique inaugurée par Efovi dès l'écriture de sa pièce de théâtre *Carrefour*. C'est donc une mise à l'épreuve de la logorrhée des figures politiques : « Si une marionnette s'appelle Général, et qu'il vient et dit : vive la liberté ! Sans mentionner des prisons souterraines, de gens privés de liberté. On voit qu'il utilise aussi un masque. C'est donc, masque contre masque. Le masque vient de déshabituer de soi-même⁷⁹⁷. »

Au-delà des détours, masques et travestissements, certains auteurs togolais ont abondamment fait usage du grotesque et de la caricature pour présenter l'ordre politique sous un autre jour. De ce fait, la gravité des situations qu'ils présentent dans leurs œuvres n'occulte pas l'humour et la dérision. Dans *De la postcolonie*, Achille Mbembe revient sur l'un des fondements de l'esthétique de la vulgarité en Afrique postcoloniale qui est la banalité de l'obscénité.

Est de l'ordre de la banalité ce qui est attendu, parce qu'il se répète sans grande surprise, dans les faits et les gestes de tous les jours. Par banalité du pouvoir, nous entendons aussi cet élément d'obscénité, de vulgarité et de grotesque de Mikhaïl Bakhtine semble ne retrouver que dans les cultures populaires non-officielles, mais qui, en réalité, est constitutif à la fois de tout régime de domination et de toute modalité de sa déconstruction ou sa ratification⁷⁹⁸.

Au tournant des années 1990, dans le paysage médiatique du Togo, une presse satirique a émergé épisodiquement, et a habitué ses lecteurs au grotesque et à la vulgarité. C'est un système aussi baroque que grotesque où tout tourne autour du président de la république. Il suffit de

⁷⁹⁶ Anne Coudin, A voix nue « Kossi Efovi » <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-24>, consulté le 13 février 2019.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op.cit.*, p.139.

consulter les archives des médias publics de cette époque pour se faire une idée de la place prépondérante que tient ce dernier dans la transmission des informations. C'est de ce traitement médiatique que Mbembe tire certains éléments pour son ouvrage :

Ainsi en était-il lorsque, invités à déclamer les slogans du parti unique, des Togolais chantaient, en sous-main, la brusque érection du gros et intordable phallus présidentiel, son maintien dans cet état ou son contact avec « l'eau vaginale ». « La clé puissante d'Eyadema a pénétré dans la serrure. Peuples, applaudissez⁷⁹⁹ ! »

Cependant, sur la scène littéraire togolaise, les hardiesses ont été rares jusqu'à récemment avec des œuvres romanesques et théâtrales d'Apedo-Amah Togoata. Du corpus, Kangni Alem et Edem Kodjo ont inscrit leurs œuvres dans la caricature où se mêlent le grotesque et la vulgarité. Alem sature *La Légende de l'assassin*, avec le grotesque situé dans les années 1970. On sait que « les appellations « chef de l'État » ou « président de la République » font place à des titres reprenant le culte de la personnalité dont le chef de l'État fait l'objet : « guide éclairé », « père de la Nation », « timonier national », « Messie », etc.⁸⁰⁰. » C'« était à la période dure de la dictature » (LA, p.58), après la création du parti unique, RPT, Rassemblement du Peuple Togolais, le 30 août 1969. Le récit d'Alem dresse le code symbolique singulier de l'époque. Ainsi, la « Colombe » est une autre appellation du président Gnassingbé Eyadema. Ce nom est un simulacre et un masque car en principe, la symbolique de la colombe peut être associée à la paix alors que cette figure symbolique se réfère plutôt au timonier, au dictateur. Aussi ce garant de la paix fait paradoxalement un appel explicite au meurtre : « La Colombe leur avait dit : ce pays était une jungle, je suis venu y remettre de l'ordre, tuez-les tous, tous ceux qui oseront attenter à la paix retrouvée ! » (LA, p.72). Ce que montre, en réalité, la symbolique d'un tel personnage est la banalité de l'abject mâchée dans un langage belliqueux. Dans ce pays du

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p.145.

⁸⁰⁰ Seidou Douli, Koffi A. Sossou, Joseph K. N. Tsigbé (2021), « Journalistes et pouvoir politique au Togo (1946-1979). Une profession construite sous la contrainte », *Revue d'Histoire Contemporaine de l'Afrique*, n° 1, 62-80, en ligne. URL : <https://oap.unige.ch/journals/rhca/article/view/01.doutisossoutsigbe>. Mise en ligne : 7 janvier 2021, consulté le 4 novembre 2021.

« Timonier », la corruption mine la vie publique et pour fustiger cette pratique, le récit d'Alem devient un miroir qui prend en son compte une œuvre artistique d'un plasticien togolais Sokey Edoth, « *Le Policier en attente* » :

Le Policier en attente, par exemple, réalisé à base d'une décoction de henné, qui met en situation un fonctionnaire de police véreux, au ventre disproportionné, ayant érigé un barrage à l'entrée d'un marché pour escroquer les revendeuses. (*LA*, p.154-155)

Il s'agit d'une caricature avec son côté subversif sur l'agent indexé mais aussi du fait que l'œuvre est érigée à l'entrée d'un marché. Il apparaît que l'usage de la caricature ne vise pas seulement le pouvoir politique mais aussi tous ceux qui participent à rendre infernale la société postcoloniale.

Edem Kodjo, dans *Au commencement était le glaive*, excelle aussi dans l'art du grotesque et de la caricature. Une poétique sur l'éros sanglant est portée par une fibre carnavalesque pour permettre le plaisir du récit tragique. Certains poncifs réitératifs de ce récit saturent aussi les textes d'Efoui et d'Alem. Le culte de la personnalité, la puissance du simulacre, le grotesque vestimentaire et alimentaire sont, entre autres, les angles d'attaque de l'auteur. La fécondité du récit de Kodjo est de mettre en scène le grotesque de ceux qui incarnent le pouvoir et ceux de l'opposition. Une mise en scène du roi Saloum Cheikh Saleh peut servir d'exemple. Il s'agit pour le roi de délibérer sur la nécessité d'anéantir ou non l'ethnie opposée à son règne, les Bamounas. On y décèle une posture messianique :

La dynastie hamourie peut être fière de l'œuvre accomplie dans ce royaume depuis plusieurs générations. Ce pays livré aux querelles intestines, elle l'a pacifié...

- Oh, oui, Seigneur !
- ... l'a réuni...
- Oh, oui, Sire !
- ... l'a sorti de l'abîme...
- Oh, oui, Majesté !
- ... du marasme politique le plus profond...
- Oh, oui, Seigneur !
- ... du mépris où le maintenait la classe de ceux qui prétendent « connaître papier » ...
- Oh, oui, Sire !
- ... mais qui ne peuvent pas parler qu'avec la bouche et ne sont jamais arrivés à agir...

- Oh, oui, Majesté !
- [...]
- ... l'a mis sur la voie du progrès et du développement intégral...
- Honneur à vous, digne représentant des illustres Saleh ! (CEG, p.51-52)

Un tel discours avec un acquiescement spontané de l'assistance est à la mesure des formules incantatoires. Le roi expose donc les prouesses de son ethnie, et par-là, glorifie son rôle messianique dans la conduite des affaires du royaume. Ce personnage se rapproche de « La Colombe » de *La Légende de l'assassin* d'Alem. La stratégie des deux personnages consiste à justifier les crimes nouveaux en évoquant ceux du passé.

Les tactiques du chef des Bamounas sont similaires à celles du roi. La logorrhée n'a qu'un seul but, celui de provoquer, et de faire couler aussi le sang. Le grotesque est ainsi déployé à l'envi par Chafou, le « Terrible », le « conducator ». Un festin que ce dernier donne en l'honneur du prince Ranasson dans le but de pacifier les relations tendues entre les Bamounas et les Hamouris peut servir à illustrer le carnaval dans l'incarnation du pouvoir.

Lorsque (sic) enfin la piste se dégagait, on apporta des quartiers de bœuf et de taureau, du buffle, du rhinocéros pour un monstrueux festin. Un défilé surréaliste d'hommes de main de Chafou, habillés en scribes de l'époque pharaonique, portant à bout de pique des pièces entières de viande braisée traversa la salle des fêtes sous les regards mi-admiratifs, mi-désapprobateurs de l'assistance médusée. (CEG, p.100-101)

Ce que vise le récit de Kodjo par le « dîner pantagruélique » (CEG, p.102), c'est de montrer l'appétit du pouvoir chez les dirigeants comme les membres de l'opposition. Cette élite dirigeante, sans scrupule, conduit le pays vers le chaos. Ce qui est banalisé, c'est la violence. C'est la raison pour laquelle des deux côtés, les voix non belliqueuses sont souvent étouffées. Le sens politique de cette poétique peut être interrogé à l'aune de la vie politique d'Edem Kodjo.

Celui qu'on nomme « l'homme du grand pardon » a été l'une des rares personnalités togolaises membres de l'opposition au régime Gnassingbé Eyadema à prôner le « grand pardon » pour des errements et la brutalité du parti unique. Au sortir des événements douloureux liés à des assassinats et des répressions des années 1990, Edem Kodjo s'est attaché à la voie du dialogue. Mais son approche politique fut jugée par une partie de la population comme un signe

de trahison. Ce côté conciliant du personnage lui a été reproché en 1993 en tant que candidat unique de l'opposition face à Gnassingbé Eyadema. C'est ainsi que les membres de la coalition lui ont retiré la candidature alors qu'il était déjà en campagne. Ce scénario a connu son épilogue par la victoire du parti au pouvoir. Edem Kodjo, qui était favori à la course présidentielle, a dû plutôt se présenter aux élections législatives de 1994. Elu député, il est nommé Premier ministre par Gnassingbé Eyadema. Il faut remarquer que l'opposition a gagné les législatives mais le nombre de députés d'Edem Kodjo est minoritaire avec 6 députés. C'est à ce moment queYawovi Apollinaire Agboyibo, qui a une trentaine de députés, l'accuse de trahison. Cette crise politique qui a empoisonné la vie des Togolais est née du choix opéré par le chef de l'Etat. Alors le choix d'Edem Kodjo avait obéi à plusieurs considérations, entre autres, son expérience politique et son côté prétendument conciliant. Il apparaît donc que le chef de l'Etat a préféré travailler avec quelqu'un qui a été déjà plusieurs fois son ministre avant d'être propulsé sur la scène internationale comme Secrétaire Général de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA), actuelle Commission de l'Union Africaine (UA). Cette double compétence de politique expérimenté et de diplomate fait d'Edem Kodjo un homme d'Etat considéré comme un symbole de trahison. Quand, dans le récit d'*Au commencement était le glaive*, il met aux prises deux visions de l'incarnation et de l'exercice du pouvoir, il semble prendre le peuple togolais à témoin sur le fait le contentieux politique risque de se solder par le bain de sang. Par ce récit, Kodjo montre une vision profonde de la manière dont un ferment historique peut être instrumentalisé pour justifier la violence et le conflit au sein d'une communauté de destin. L'œuvre propose donc par-là sa propre déconstruction. Il est évident que l'antidote de « au commencement était le glaive » ne peut qu'être « au commencement était le verbe ». Encore faut-il surmonter l'enlisement du dialogue afin de solder l'Histoire avec ce qu'elle a de plus abject. En diplomate, Kodjo sait qu'on ne joue pas qu'avec le glaive mais on joue aussi souvent

avec le verbe. C'est ce que semble lui répondre le narrateur de *La Légende de l'assassin* de Kangni Alem :

Le pays fonctionne ainsi depuis la fin des colonies, on joue avec les mots, les mythes et autres légendes. La langue des autres nous sert de cache-misère, elle recèle autant de postures que de faussetés véritables. Elle nous permet de ne jamais étaler notre vérité, soupçonnable pourtant ; au contraire, la langue des autres demeure la voie royale pour semer le désordre dans les têtes, et régner sur un empire tropical, hybride, fragile, et au final frustrant [...] le rapport établissait clairement les faits, ne laissait planer aucun doute sur l'issue de l'affaire. Les suspects, avait rapporté la police, s'étaient tout simplement dissous dans l'atmosphère. Et fin de la procédure. (LA, p.23-24)

Cependant, ce procédé amène tout lecteur avisé à s'interroger sur l'intérêt de l'esthétique du camouflage des œuvres par rapport à la situation politique violente et meurtrière. Aussi cela nous rapproche-t-il de l'hypothèse selon laquelle, les écrivains togolais écrivent de façon masquée sur leur pays tout en renvoyant les lecteurs vers d'autres horizons ?

8.3 Le roman du Togo dans la hantise du crime fondateur

Les tensions et les enlisements successifs sur l'échiquier politique togolais ont rendu difficile toute tentative de quête de vérité sur l'assassinat du premier président du Togo, Sylvanus Olympio, le 13 janvier 1963. Ces conditions ne favorisent ni la sérénité ni la confiance de regarder l'Histoire du Togo en face. On voit plutôt un glissement vers soit l'affect soit l'animosité envers cette figure historique et politique. Mais qui est réellement Sylvanus Olympio ? Par son parcours, ce personnage est une figure métaphorique du destin du territoire togolais car « issu d'une famille afro-brésilienne, il avait baigné dans les cultures portugaise (celle de ses origines), allemande (celle de son enfance), anglaise (celle de ses études 'et de sa profession) et française (celle de son émergence comme homme politique)⁸⁰¹. » Le Togo a connu également trois différentes administrations coloniales : allemande, franco-britannique. Contrairement à « la plupart des chefs d'Etat des Indépendances », il est cadre commercial,

⁸⁰¹ Nicoué Lodjou Gayibor (dir.), *Le Togo sous la domination coloniale (1884-1960)*, Lomé, Les Presses de l'UB, 1997, p.189.

« puis directeur pour le Togo de la puissante firme anglaise UAC, [...] Il n'a pas "fait" William-Ponty avec eux. Il n'a pas été député ou ministre à Paris : il ne se rêve pas Français, il se sait Togolais⁸⁰² ». Mais, en 1936, ce sont bien les officines françaises à Lomé qui lui ont offert une tribune pour asseoir sa personnalité et sa vision « de l'identité togolaise, et, à l'époque, une large majorité des gens se reconnaîtra en lui⁸⁰³. » C'est donc avec cette carrure d'une figure forte et à poigne, veillant sur les intérêts de son pays qu'il va arracher l'indépendance du Togo le 27 avril 1958. Mais contre toute attente, il va repousser la proclamation jusqu'au 27 avril 1960. Ce côté ambivalent du personnage a été évoqué par Charles de Gaulle à l'annonce de son assassinat :

Ce pauvre Sylvanus Olympio était matois. Il voulait jouer au plus fin. C'était un homme d'Unilever. Il s'appuyait sur les Anglais. Il avait grandi dans l'opposition à la France. Une fois arrivé au pouvoir contre nous, il avait affecté de ne pas vouloir d'accord avec nous. Puis, voyant que ça lui était difficile de se maintenir sans notre aide, il a voulu un accord, sans en avoir l'air. Il lui fallait tromper tout le monde⁸⁰⁴. »

En ce qui concerne cet assassinat, les enquêtes n'ont pas été diligentées par les autorités qui ont pris la succession d'Olympio. Les travaux d'historien qui ont permis de mettre en lumière ce personnage sont ceux de Kokouvi Atsutse Agbobli⁸⁰⁵, un historien et homme politique, qui a publié en 1992 *Sylvanus Olympio : un destin tragique* aux Nouvelles Editions Africaines, Dakar/Abidjan, censuré au Togo. C'est finalement, en 2007 que l'ouvrage est réédité par les Editions Graines de Pensées à Lomé. Ce que dit Agbobli, de façon inédite, est résumé par Kangni Alem à la réédition de l'ouvrage :

Le travail d'Agbobli est une pierre jetée dans le jardin que (sic) ceux qui passent leur temps à mystifier le « père de l'indépendance togolaise, en opposant son règne à celui des autres, Grunitzky, le Directoire, Eyadema,

⁸⁰² *Ibid.*, p.189.

⁸⁰³ *Ibid.*, p.189.

⁸⁰⁴ Alain Peyrefitte, « Il ne faut surtout pas que les blancs l'emportent sur les noirs » in *C'était de Gaulle* - Tome II, Editions de Fallois/Fayard, p.4.

⁸⁰⁵ Kokouvi Atsutse Agbobli, historien et homme politique togolais, son corps a été retrouvé à la plage de Lomé en 2008. Suicide par noyade ou d'assassinat ? Les enquêtes n'ont rien révélé jusqu'à ce jour.

comme si c'était l'âge d'or sans tache, celui où tout allait bien dans le meilleur des mondes⁸⁰⁶ [...] ».

Agbobli déconstruit donc la plupart des idées reçues sur l'homme d'Etat et son assassinat. D'abord, il révèle les tendances autoritaires du personnage. Sylvanus Olympio avait transformé sa formation politique, le Comité de l'Unité Togolaise, en un parti unique en 1962. Cet exercice vertical du pouvoir est un ferment que ses assassins allaient exploiter. Ensuite, à la question de l'identité de son assassin⁸⁰⁷, Agbobli essaie aussi de remettre en cause la thèse supposée de la déconvenue entre le chef d'Etat et les ex-soldats français démobilisés qui voulaient rentrer dans l'armée togolaise :

De là à penser que le héros et le père de l'indépendance est un anti-militariste de raison et de cœur, le pas est vite franchi par beaucoup d'observateurs. Et pourtant, le premier président de la République togolaise n'est pas naïf au point de négliger la chose militaire⁸⁰⁸.

Cette thèse était d'ailleurs largement véhiculée par *Il était une fois Eyadema*, un ouvrage de propagande. Quant au supposé complot français contre le Togo, Agbobli doute aussi. Pour lui, il n'y a pas de preuves pour accréditer une telle thèse. Enfin, la thèse que l'historien trouve crédible à ses yeux est l'opposition entre Olympio et Nkrumah, « le chantre du panafricanisme romantique⁸⁰⁹ », à propos de la réunification des deux Togo. C'est la réaction de Nkrumah dès l'annonce de l'assassinat d'Olympio qui cristallise son soupçon. Selon Agbobli, Nkrumah aurait suggéré à Emile-Derlin Zinsou, alors ministre des Affaires étrangères du Dahomey, de former une coalition pour annexer le Togo, et en faire un butin : « Nos troupes sont, elles aussi, en état d'alerte. Avant que vous ne franchissiez la frontière, nous aurons déjà occupé Lomé. Nous aurons alors qu'à nous partager le Togo.⁸¹⁰ » Pourtant Jacques Foccart avoue avoir une

⁸⁰⁶ Kangni Alem, « Lire est un plaisir (19) : qui a tué Sylvanus Olympio ? », 21 mai 2007, sur le blog Inch'Alem, consulté le 5 novembre 2021.

⁸⁰⁷ « Vous avez tué Sylvanus Olympio ; vous avez eu tort. Plus tard, vous avez pris la place de Grunitzky, qui ne dirigeait pas vraiment votre pays ; il fallait sans doute le faire. » d'après ce que De Gaulle avait dit à Etienne Eyadema en septembre 1967. Philippe Gaillard, *Foccart parle*, Paris, Fayard/Jeune Afrique, 1975, p.272.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p.68.

⁸⁰⁸ Atsutse Kokouvi Agbobli, *Sylvanus Olympio : un destin tragique*, Dakar, NEA Sénégal, 1992, p.117.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p.37.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.91.

préférence pour Grunitzky même si ce dernier « manquait de la force de caractère nécessaire à un chef d'Etat⁸¹¹ ». Pour lui, « la cause la plus directe a été qu'il ne voyait pas l'utilité d'une armée et qu'il refusait d'intégrer les militaires venus de l'armée française, qui étaient presque du Nord, et qu'il traitait de mercenaires⁸¹². » Foccart semble accrédiiter le fait que ce coup d'Etat sanglant a été opéré par Etienne Eyadema ce qui contredit la thèse soutenue par Agbobli. Malgré un argumentaire bien ficelé, l'historien n'est pas arrivé à donner des pistes probantes sur l'identité de l'assassin. Ainsi, son travail montre qu'une énigme entoure cet assassinat, au lieu de révéler le nœud, il semble l'épaissir, et en crée une légende de plus. La conclusion de l'historien reprend la légende que son travail devrait déconstruire :

Sylvanus Olympio entre, ce jour, dans la légende. Nicolas Grunitzky refait surface, ce jour, pour un laps de temps, le temps de paver la voie pour Etienne Eyadema. Ce dernier fait à coups de baïonnettes, à 7H 15, une entrée fracassante dans l'histoire, ce jour où le devenir du Togo bascule dans le silence angoissé d'un peuple sans armes⁸¹³.

Dans le sillage d'Agbobli, plusieurs ouvrages ont été écrits sur Sylvanus Olympio où l'énigme demeure. L'histoire d'Olympio devient la légende dans une récente publication d'Annelie Lara, *Olympio Highlife*⁸¹⁴.

Le texte reprend en son compte toute l'épaisseur du personnage. Lara glorifie les qualités de l'homme d'Etat, sa vision politique et économique. Elle tourne en dérision les critiques sur les élans autoritaires de l'homme du 27 avril. Contrairement à Agbobli, deux thèses corrélées sous-tendent cet assassinat selon Lara. L'instrumentalisation de la cause des soldats démobilisés par la France pour ourdir le coup d'Etat cacherait le vrai mobile de l'assassinat, « l'histoire de la monnaie togolaise ». Un tel angle d'attaque sur l'assassinat d'Olympio répond aussi au fait que les actuelles campagnes anti-Fcfa présentent Olympio comme un martyr de la

⁸¹¹ Philippe Gaillard, *Foccart parle, op.cit.*, p.269.

⁸¹² *Ibid.*, p.268.

⁸¹³ Atsutse Kokouvi Agbobli, *Sylvanus Olympio, op.cit.*, p.184.

⁸¹⁴ Annelie Lara, *Olympio Highlife*, Paris, L'Harmattan, 2021.

cause de la souveraineté monétaire de l’Afrique puisqu’il a demandé et obtenu de la France la création de la banque autonome du Togo avec une monnaie togolaise en 1962 :

Conclue le 20 décembre 1962 à Lomé, cette convention fut signée par le ministre togolais des Finances Hospice Coco et Maître Bertin Borna pour la BCEAO. Pour sa part, le projet de loi portant création de la BCT et du franc togolais fut adopté à l’unanimité et promulgué dans le Journal officiel togolais du 1er janvier 1963. Et la suite : la « normalisation ». Le 13 janvier 1963, Sylvanus Olympio fut assassiné et Nicolas Grunitzky lui succéda⁸¹⁵.

Comme sur le registre de l’incarnation du pouvoir, Olympio a une « vision extrêmement restrictive et rigoriste [...] en matière de gestion des finances publiques et de monnaie était en décalage avec les discours panafricanistes de l’époque⁸¹⁶ ». Il apparaît que la forte et cassante personnalité de Sylvanus Olympio et ses élans autoritaristes sont, entre autres, des éléments qui le mettent face à son propre destin. A cela, s’ajoutent un environnement régional panafricain non favorable et surtout des déconvenues avec la France. Le flou maintenu et entretenu sur cet assassinat en fait une plaie éternelle. De ce fait, autour de ce personnage est créée une conscience historique qui irradie les œuvres littéraires.

Après la lecture d’*Olympio Highlife*, Alem trouve qu’Olympio devrait être abordé comme un « homme d’Etat » et non une légende. Pourtant, comme d’autres figures politiques africaines, Olympio devient un mythe. Et donc Lara assume, dans l’épilogue de son récit, la part de la légende qu’elle entretient, et nourrit sur cette figure historique et politique :

Voilà ce que le porteur de parole sait. Le highlife de Sylva est terminé. Moi, conteur et chroniqueur, dépositaire du verbe, artisan de l’art musical, j’ai rapporté ce qui s’est passé et, de la sorte, j’éternise la gloire de Sylva en la rendant précieuse au peuple de sentinelles. Le souffle de Sylva ne meurt pas tant qu’il réunit le peuple de sentinelles en un sentiment d’alliance. Songez que c’est sur lui que marchent tous vos pas. Que mes notes ébranlent un écho profond et que cet écho éveille l’âme des générations mortes, vivantes et celles à venir. J’ai chanté le nom du héros pendant sa vie, et je chante sa mémoire après lui. La louange qu’il ne peut entendre est notre richesse, notre dénominateur commun⁸¹⁷.

Aussi, dans le récit, l’image mythologique est-elle justifiée par l’auteur dès le prologue.

⁸¹⁵ Kako Nubukpo (dir.), *Du franc CFA à l’éco Demain, la souveraineté monétaire ?* p.128 [Livre-franc-CFA.pdf \(jean-jaures.org\)](http://jean-jaures.org), consulté le 6 novembre 2021.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p.129.

⁸¹⁷ Annelie Lara, *Olympio Highlife, op.cit.*, p.116.

dans le champ clos où se fait la réputation d'un homme, ma flûte ancienne ne cesse de jouer l'air de Sylva : seuls sont encore connus des hommes ceux qui inspirent une musique aux porteurs de parole. Les autres, jetés dans le puits de l'oubli, plus rien n'évoque leur mémoire⁸¹⁸. »

Il apparaît que l'auteur en fait un personnage exceptionnel, ce qui justifie qu'il soit enrobé de mythe ou de l'image d'un héros tragique. Dans le cas de Patrice Lumumba, Pierre Halen pointe du doigt son érection en dieu ou en diable :

ce sont là des masques qui empêchent de voir l'homme Patrice Lumumba, le frère en humaine condition que nous pourrions comprendre. L'arbre cachant la forêt, l'héroïsation ou la diabolisation ont un autre défaut majeur : elles nous empêchent de connaître les dizaines d'autres humains qui, en ce contexte, furent éclipsés par le « météore »⁸¹⁹.

L'élimination du héros ressort dans ces œuvres d'un tragique exprimé dès les sous-titres : « Chronique d'un assassinat » et « Un destin tragique » montrent que les deux récits semblent saisir la chute du héros de l'indépendance togolaise. Ce n'est donc pas un héros déchu mais on peut faire une analogie avec un astre puissant qui meurt sitôt dévitalisé. Cette analogie emprunte à l'univers cosmique que Maurice Blanchot nomme le « dés-astre ». Vers la fin du récit de Lara, un corps-à-corps entre Olympio et ses bourreaux est exposé avec force détails. C'est ainsi que le personnage s'installe et trône dans un décor tragique. Luca Zoppelli reprend la définition de la tragédie proposée par Peter Szondi dans *Essai sur le tragique*⁸²⁰ :

La tragédie est censée représenter des personnages de haut rang pris dans des situations extrêmes – dans un conflit radical qui engage non seulement leurs vies, mais aussi le sort de la collectivité qui en dépend – fondées sur un décalage dialectique entre les normes, les attitudes et les agissements internes à l'individu ou au corps social. Le protagoniste ne devra succomber ni à l'œuvre accidentelle du hasard, ni à la violence arbitraire d'un ennemi plus puissant. Son échec découle, d'une manière logique et inévitable, de la nature irréconciliable des apories qui se situent soit à son intérieur, soit dans un système des valeurs de la constellation de personnages à laquelle il appartient. Il s'agira d'un affrontement entre tendances et principes naturels et légitimes, entre devoirs contradictoires, entre impulsions opposées dont la dialectique génère une radicalisation paradoxale qui entraîne l'issue funeste⁸²¹.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p.11.

⁸¹⁹ Pierre Halen, « Mythe, histoire et procès du sens : visite guidée d'une imagerie », in *Patrice Lumumba, entre Dieu et Diable : Un héros africain dans ses images*, p. 29, [Academia.edu](https://www.academia.edu), consulté le 10 janvier 2022.

⁸²⁰ Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, [1961], Belfort, Circé, 2003.

⁸²¹ Luca Zoppelli, « Le héros tragique et le héros stupide : modèles de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans *L'Anneau du Nibelung* », *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie* 31, 2011, p.93, [Academia.edu](https://www.academia.edu), consulté le 11 janvier 2022.

Le texte de Lara semble mettre un accent particulier sur le système de valeurs qui oppose le héros tragique à ses adversaires. Les deux tendances qui s'affrontent ont des intérêts contradictoires. Si Olympio semble incarner la légitimité du pouvoir conférée par le peuple, en tant que premier magistrat du pays, ses bourreaux, en revanche, incarnent une force brute, la force des armes.

Ce matin-là ne te concerne pas. Il appartient autant à l'histoire du Togo qu'à celle de notre continent « Afriques ». Une jeep arrive. Au cours de la longue nuit, tu t'es accoutumé à ses allées venues, au bruit de son moteur. Tu n'y prêtes plus vraiment attention. De la voiture, s'extrait un **grand**⁸²² **bloc de basalte noir au visage** tout couturé tandis que le chauffeur fait demi-tour. **Le gigantesque buffle**, celui-là, tu le reconnais au premier coup d'œil. Tu te rappelles les poignards de ses yeux, droits et froids. Vous ne vous êtes jamais vu le jour, pourtant tu n'as aucun doute. C'est lui qui t'a débusqué sur la banquette de la Plymouth au début de la longue nuit. Tu le regardes en pleine face à présent que le jour s'est levé. **Du gladiateur** sort une grosse voix fatiguée : Qu'attendez-vous ? Les trois briseurs de paix disent : La jeep. Pour quoi faire ? Le gladiateur se tourne vers **Kara**, l'un des conjurés : Allez, descends-le. La ville se réveille. C'est le Président, quelqu'un de connu. Les gens vont arriver. Il faut en finir. **Kara** tire au sol, dans le sable. Juste à tes pieds. Le miaulement félin de la balle, tu l'entends, mais tu n'es pas touché. Pas même effleuré. Tu es médusé. Tu protestes. **Le buffle** arrache l'arme automatique des mains de Kara. Il te vise. Il tire. Trois coups à bout portant, espacés de deux secondes d'intervalle. Deux transpercent ta poitrine. Le troisième s'enfonce dans ton bas-ventre. Tu t'effondres. Trois balles pénètrent en toi avec fureur. Trois balles déchirent les organes et les tissus de ton corps. Elles s'enfoncent dans la chair, frêle rempart de ta vie. Seul ton cerveau demeure intact. Un air étonné fige ton visage. Tu te rends compte de ce qui est en train de t'arriver. Et tu hurles : Non ! Ultime et vaine protestation contre quelque chose de trop horrible à admettre. La force est toujours sacrée et donc préférée. Couché par terre, tu te tords. Immédiate, la douleur vrille. Tout brûle en toi. Tu comprends que tu ne vas pas t'en sortir vivant. Cette mort-là n'a aucun sens à tes yeux. Tu trembles comme un lièvre. Il te faut quitter la vie et tu penses que c'est impensable, que tu ne peux pas mourir comme ça, de la main de ces brutes ignares. Une mort ignominieuse est venue te chercher de la façon la plus sournoise, loin de tout combat loyal, dans la solitude et le silence de ce petit matin dominical. À la hâte, comme par négligence. Le souffle te manque. Ta vue se brouille. Tes muscles s'engourdissent. Perdu dans ta grande souffrance, tu abaisses tes paupières sur ces effrayantes images. Tu pénètres dans un recoin de ton cœur. Tu t'y caches. Et la mort fond sur toi à l'instant où le scintillement s'arrête. Comme le ciel est plus élevé que la terre ! **Le buffle des savanes, visage sombre et silencieux, vient barrer ton espace**. Seuls ses yeux et son bras remuent. Le bras du destin. Il lui faut assurer que tu es bien mort. Il sort de sa poche son couteau de combat. Il penche son corps pesant vers toi qui gis à terre et, d'un geste précis, il sectionne les veines de tes poignets. Puis il plante la baïonnette dans ta cuisse gauche. Il taillade, il lacère, il s'acharne. Pour qui faut-il que le gladiateur s'assure que tu es bien mort, Sylva ? Le sang ruisselle de tes blessures. Il va arroser notre terre

⁸²² C'est nous qui soulignons.

togolaise afin que ce sang versé rejaillisse sur nous et sur nos enfants pour les féconder. Tu ne te rends plus compte de rien. Une nuit infinie est entrée dans ton corps et dans ton esprit. Chez les Éwés, l'esprit de vie monte au ciel, l'esprit de mort descend sous terre, au-delà de la grande rivière. La paix s'en est allée. Le jeu d'awalé est terminé. Toutes les graines restantes sont revenues à celui qui peut encore jouer. La chasse est finie. Dès lors qu'on tue son adversaire, il n'y a plus de jeu. L'explication la plus simple est en général la bonne⁸²³.

C'est dans l'abolition du pouvoir civil par le pouvoir militaire qu'intervient le tragique. Certains éléments discursifs permettent de voir qu'on a affaire à deux entités irréconciliables. D'un côté, l'auteur crée des images avilissantes pour les militaires : « grand bloc de basalte noir au visage », « le gigantesque buffle », « buffle des savanes », « gladiateur », de l'autre, on a « Le Président », « Sylva » (diminutif de Sylvanus, ce qui implique l'affection), « La paix s'en est allée ». Aux yeux de l'auteur, Olympio incarne la lumière, la finesse et ses adversaires sont l'obscurité et la brutalité. Dans un commentaire sur le « tragique de l'action », Paul Ricoeur revient sur le conflit qui débouche sur la destruction mutuelle des protagonistes. Ainsi, il réévalue le mythe d'Antigone. Si Ricoeur pense que Créon a une conception étroite du pouvoir, Antigone, à ses yeux, est au service de la mort car le lien du sang qu'elle poursuit est sans issue. De façon analogue, on peut dire que l'intransigeance des deux pouvoirs a débouché sur un bain de sang. Alors qu'un pouvoir réel s'incarne dans un idéal porté par un homme, civil ou militaire, qui s'adosse au bouclier formé par les glaives – la force des armes –.

La figure d'Olympio n'est pas qu'historique, elle est devenue une nébuleuse dans certaines œuvres de la littérature francophone. Dans une étude consacrée à *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, Salumu Tuly détermine des faisceaux socio-historiques sur l'assassinat d'Olympio :

Nous avons déjà déterminé que le personnage de Koyaga est en majeure partie inspiré sur le réel, c'est-à-dire sur le dictateur Eyadema. Ce lien avec le réel engage nécessairement des références extratextuelles. Kourouma utilise des sources divergentes pour la configuration de Koyaga. Il emprunte aussi bien à la propagande telle que la bande dessinée *Il était une fois... Eyadema*. Histoire du Togo ou la pièce de théâtre *Le soldat de la paix*, qui appartiennent à la

⁸²³ Annelie Lara, *Olympio Highlife*, op.cit., p.111-112.

biographie « officielle » d'Eyadema, qu'aux biographies nées de la contestation de la propagande et du mythe créé autour du dictateur, par exemple le tract Étienne Eyadema : biographie non officielle⁸²⁴.

Une telle analyse du roman de Kourouma remet au goût du jour des supposées raisons de l'assassinat d'Olympio, entre autres, la non-intégration des soldats démobilisés de l'armée française dans l'armée togolaise. Cette question est délégitimée chez certains auteurs togolais s'ils n'en font pas un sujet de dérision.

L'un des premiers romans d'auteurs togolais dans lesquels la figure d'Olympio apparaît est *Lisahohé* de Théo Ananissoh. Même si c'est sur le mode de l'allusion, les deux figures de la lutte de l'indépendance du Togo y sont identifiables. Sylvanus Olympio est présenté sous le nom de Oumchida : « On faisait le procès des trente années écoulées depuis l'assassinat d'Oumchida en 1962, on ressortait des affaires comme Patrice Lambone, Mikola... On discutait, on débattait, on dénonçait. » (*Lisahohé*, p.69) Aussi, ce récit revient-il sur les dissensions entre deux camps politiques et idéologiques qui ont animé la vie politique togolaise jusqu'à l'indépendance. Face au camp nationaliste incarné par Olympio, il y a Nicolas Grunitzky, le chef des progressistes est désigné avec le diminutif « Gruner ». Le personnage Bagamo sert donc au narrateur à mettre un accent sur les relations de connivences que le régime progressiste de Grunitzky avait entretenues avec l'ancienne puissance coloniale : « Quand Gruner était président, sais-tu ce que faisait Bagamo en quittant la table du Conseil des ministres ? [...] Il se rendait à l'ambassade de France pour faire un rapport sur tout ce qui avait été dit et décidé. » (*Lisahohé*, p.116-117)

L'autre fait politique relaté par le texte d'Ananissoh est la question de l'indépendance. En effet, le Togo était, depuis 1956, une République autonome, dirigée par le Premier ministre Grunitzky. Pour le camp progressiste, il faut graduellement obtenir l'indépendance et accorder

⁸²⁴Salumu Tuly, *Stratégies littéraires de critique sociopolitique : étude comparative de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma et d'Henri Lopes*, mémoire (2009-2010), Université Gent, p.13, [thesis the real deal \(ugent.be\)](https://thesis.the-real-deal.ugent.be/), consulté 14 septembre 2021.

des privilèges à la France alors que le camp nationaliste dirigé par Olympio soutient qu'il faut une indépendance totale avec le choix souverain du Togo de conduire sa diplomatie en fonction de ses intérêts. Ce sont deux visions politiques et sûrement stratégiques de la conquête et de l'exercice du pouvoir. Mais la réalité est qu'en 1958, au lendemain de la victoire du camp nationaliste, Olympio a certes accédé au pouvoir en tant que Premier ministre, mais l'indépendance n'est proclamée que deux ans plus tard ; le camp nationaliste s'est heurté à la Realpolitik une fois aux manettes. *Lisahohé* révèle que les divergences de vue ont refait surface après l'assassinat d'Olympio ; Bagamo y incarne l'image de traître qu'on colle aux progressistes. De lui, on disait « qu'il avait de l'argent en Suisse, qu'il s'était opposé à l'indépendance en 1958, etc... » (*Lisahohé*, p.77) Et qu'il « devint ministre en 1962, après la mort violente d'Oumchida » (*Lisahohé*, p.106), le crime lui profite alors, ce qui ravive les suspicions que le régime progressiste était à la botte de l'ancienne puissance coloniale. Certaines déclarations de Charles de Gaulle sur l'assassinat de Sylvanus Olympio semblent accrédi ter les accusations du narrateur d'Ananissoh contre les progressistes dont le représentant est Bagamo :

Ce qui compte, c'est que nous puissions réagir immédiatement. Nous avons pris des mesures militaires immédiates, extrêmement limitées mais immédiates. Cela suffit pour peser d'une façon décisive sur l'évolution des événements. Nous avons envoyé à Cotonou, et du coup, Grunitzky s'est décidé à quitter Cotonou pour aller à Lomé recevoir le pouvoir. Ce Grunitzky est très buvable pour nous, mais il n'est pas très énergique⁸²⁵.

Lisahohé est une enquête policière engagée par le narrateur servant de prétexte pour exhumer l'histoire tragique de la politique togolaise. Le personnage traître de *Lisahohé* se révélera sous un autre nom dans *Un reptile par habitant*, Gaston Lingoussou :

Tu connais Gaston Lingoussou ? ...Un ancien ministre. Tu sais ce qu'il a commis, lui ? Il rapportait à l'ambassade de...tout ce qui était dit et décidé en Conseil des ministres. On l'a bien récompensé. Il a fait carrière dans une annexe de l'ONU en Suisse. A sa retraite, que fait-il ? Il revient s'installer là où il a pissé. Il coule des jours heureux à vingt kilomètres d'ici. (*RH*, p.93)

⁸²⁵ Alain Peyrefitte, « Il ne faut surtout pas que les blancs l'emportent sur les noirs », *op.cit.*, p.4.

Dans ce récit, la figure d'Olympio n'apparaît pas. Cependant, la lignée des traîtres et comploteurs contre son pouvoir sont dans la ligne de mire de Zupitzer. Son agenda est clair : « Punir les traîtres...Les supprimer...Parce qu'ils ôtent tout sens à la vie collective ; ils annulent la société. » (RH, p.87). Zupitzer explique les raisons de son projet d'assassinats : « Tu sais, la trahison des siens est le crime le plus horrible qui soit. Elle est sévèrement punie par toutes les sociétés sensées ; sauf chez nous en Afrique... » (RH, p.87)

Théo Ananissoh ne cache pas que le Togo a une place de choix dans ses œuvres. C'est le « lieu de mes origines, et de la littérature⁸²⁶ », confiait-il. Au-delà du Togo comme sa terre littéraire, la figure d'Olympio semble le fasciner. De *Lisahohe* à *Un reptile par habitant*, ce qu'on peut retenir est que, si Olympio a été assassiné ou puni comme un enfant récalcitrant, c'est parce que certains Togolais ont préféré la trahison à l'amour de la patrie. Comme une obsession, dans son texte « Mauvais format, mauvais destin ou pas » sur le Togo, il relève les qualités d'Olympio :

Je vais vous le dire aussi : en vérité, cette forme bête de notre territoire, son exigüité *exige* un gestionnaire, un chef entrepreneur – je ne dis pas un commerçant, un affairiste. Et le sort nous a effectivement fait don d'un tel leader éclairé au moment de l'accession à l'indépendance. C'est un petit truc, le Togo. Un domaine aisément gérable ! Et Sylvanus Olympio l'a compris, et avait commencé. Il allait faire. On l'a tué. Le bien, l'idée du bien s'est évaporée ce funeste jour du 13 janvier 1963⁸²⁷.

Dans ce texte strictement politique, Théo Ananissoh ne fait pas usage des détours comme dans ses romans ; il dit ce qu'il pense de son pays et de son destin si Olympio n'avait pas été assassiné. Dans un autre texte, « Chimère », il comparait la situation d'Olympio à celle des écrivains d'Afrique francophone. Pour lui, le fait que les chefs d'Etat africains étaient obligés d'avoir l'onction de la puissance coloniale est similaire au statut de l'écrivain accordé à l'africain francophone par les instances de légitimation parisiennes.

Mais si, justement, vous vous trouvez en situation d'avoir besoin d'être fait roi, c'est que vous n'êtes pas en littérature. Senghor ou Houphouët-Boigny

⁸²⁶ « Interview avec Théo Ananissoh », [Interview avec Théo Ananissoh - Biscottes littéraires \(biscotteslitteraires.com\)](http://biscotteslitteraires.com), consulté le 13 avril 2019.

⁸²⁷ Anas Atakora et J-J. Dabla, *Palmes pour le Togo, op.cit.*, p.18.

sont restés des décennies au pouvoir contrairement à Sylvanus Olympio parce qu'eux étaient faits rois chaque matin pour ainsi dire. Leur trône était en permanence fermement tenu par des troupes étrangères stationnées tout autour. L'écrivain africain francophone n'est-il pas dans une situation similaire⁸²⁸ ?

L'interrogation d'Ananissoh rejoint, dans une certaine mesure, ce que disait le narrateur de *Perpétue* de Mongo Béti. Comme Ananissoh, le narrateur de *Perpétue* pointe du doigt la trahison organisée par l'ancienne puissance coloniale avec « le modus operandi » d'une lutte de pouvoir entre les Africains :

Les Français, c'est le poison, rappelez-vous le Dr Félix Moumié – ou l'accident de la route. [...] Mais l'assaut brutal à la kalachnikov, ça, c'est africain, c'est Mobutu contre Lumumba, Eyadema contre Sylvanus Olympio, Compaoré contre Sankara, ou Tombalbaye contre Outel Bono [...] ⁸²⁹

Les textes de Théo Ananissoh et Mongo Béti ne relatent pas seulement les relations incestueuses entre la France et ses anciennes colonies mais aussi la politique de contrôle assurée par certains agents sûrs drapés en chefs d'Etat pour perpétuer la relation asymétrique. C'est la raison pour laquelle tout chef d'Etat qui semble déroger à la règle de soumission doit être puni sévèrement pour servir d'exemple. Le cas d'Olympio est décrit par Charles de Gaulle comme un personnage « puni ». En plus, l'habileté d'Olympio et ses compromis avec la France sont dédaignés à cause à la fois de la méfiance qu'il inspire et de sa culture anglo-saxonne :

Naturellement, il a été puni par où il a péché. Il a cru, à la différence de toutes républiques africaines, que ça irait beaucoup mieux sans les Français. Si les troupes françaises avaient été là, il serait encore au pouvoir, et en vie. Là où nous avons quelques troupes, tout va bien. Là où notre armée a disparu, il peut arriver n'importe quoi⁸³⁰.

La fin de l'année 2017 a été effervescente par des mouvements de contestation contre le régime en place à Lomé. L'écho est très percutant et médiatisé. On retrouve cet écho médiatique, dans *Les cigognes sont immortelles*⁸³¹ d'Alain Mabanckou, où la figure d'Olympio est évoquée.

C'est donc une tranche médiatique qui rappelle l'histoire des coups d'Etat en Afrique :

⁸²⁸ Sélom K. Gbanou et als (dir.), *Ecritures et mythes*, op.cit., p.201-202.

⁸²⁹ Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999, p.55.

⁸³⁰ Alain Peyrefitte, « Il ne faut surtout pas que les blancs l'emportent sur les noirs », op.cit., p.4.

⁸³¹ Alain Mabanckou, *Les cigognes sont immortelles*, Paris, Seuil, 2018.

Les dates, il y en a trop maintenant, Christopher Smith s'embrouille, il revient chaque fois sur ce qu'il a dit. Il raconte d'abord que c'est le 7 janvier 1961, puis corrige et dit que c'est le 17 janvier 1961 que Patrice Lumumba a été assassiné. Le 13 janvier 1963, c'est Sylvanus Olympio qui est abattu, il était le premier président que les Togolais avaient eux-mêmes choisi comme on choisit dans les pays développés. Et c'est la première fois, dit Christopher Smith, qu'on assassinait un président africain après les indépendances. Sylvanus Olympio est remplacé par l'ancien Premier ministre Nicolas Grunitzky, il y a quelqu'un qui est impatient et qui va plus tard lancer un autre coup d'Etat : il s'appelle Etienne Eyadema, il faisait partie des militaires qui étaient allés chercher Sylvanus Olympio jusque dans l'ambassade de l'Amérique où il s'était caché car même les présidents ont peur de mourir. Eyadema est maintenant au pouvoir depuis dix ans...⁸³²

On remarque que la plupart des textes littéraires qui parlent d'Olympio n'en font pas un personnage agissant mais plutôt une figure spectrale et/ou une hantise à la manière dont le personnage continue de faire ombre à l'histoire politique du Togo depuis des décennies.

Malgré les détours, le « roman du Togo » ne disparaît pas dans les limbes discursifs d'Edem Kodjo dans *Au commencement était le glaive*. L'art du grotesque et la fibre carnavalesque inscrivent ce roman dans une tradition littéraire de certains auteurs togolais. Et pourtant, ce roman s'affirme comme une « pure fiction ». Quand on analyse l'avertissement de l'auteur, une pure fiction peut être considérée comme une chimère. Dans ces conditions, le discours de Kodjo peut être étudié à partir de la posture de l'auteur et de l'œuvre.

En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur le plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l'interne textuel sans son pendant externe et vice-versa ; enfin, loin de traiter le discours littéraire comme un document⁸³³.

Pour asseoir sa poétique, et donner l'impression qu'il produit un discours qui est au-dessus des pesanteurs socio-politiques, il place son récit dans un espace loin de son pays natal, le Togo. C'est donc, un royaume lointain : « Saloum Cheikh Saleh régnant sur le royaume de Soumériana aux confins des hauts plateaux smèrnes, là-bas, là-bas à l'est du fleuve Bangasora, fleuve qui susurrerait au cœur de l'Afrique, dans le pays dominé par les Hamouris. » (*CEG*, p.9). Il situe également le récit entre les temps immémoriaux de l'Afrique et l'Afrique contemporaine. Ces

⁸³² *Ibid.*, p.166.

⁸³³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, op.cit.*, p.21.

indices spatio-temporels montrent que l'auteur utilise des détours pour camoufler l'histoire à laquelle il fait référence. Certes, *Au commencement était le glaive* est un texte littéraire et doit être interprété comme tel, cependant, certains indices et traces de l'histoire du Togo résistent à la posture d'une pure fiction. D'abord, la prise de pouvoir par la force des armes. On sait que l'assassinat du chef de l'Etat de la République du Togo par « des militaires est une première en Afrique⁸³⁴ » en 1963. Etant donné que le récit de Kodjo se situe aux temps immémoriaux, l'auteur évite l'anachronisme, c'est pourquoi il utilise le terme « glaive » :

Depuis que, au commencement, la fulgurante lignée des princes hamouris avait, par le fer et par le feu, par le glaive, conquis cette contrée de rêve, sa tribu, pourtant moins nombreuse, ne dictait-elle pas sa loi aux vaincus des hauteurs d'Ahzar ? Oualäï ! (CEG, p.12)

Il apparaît que depuis cette victoire de la tribu des Hamouris sur la tribu adverse, les Bamounas, le pouvoir politique leur appartient. On peut voir que le coup d'Etat sanglant contre le premier président du Togo a signé aussi l'irruption de l'armée dans la politique.

L'autre indice est le désamour de la tribu des Bamounas pour le métier des armes. Des travaux historiques révèlent cet état de chose au sein de la population méridionale du Togo depuis l'administration coloniale allemande. Pour Agbobli, « le métier des armes n'a pas bonne presse dans la partie méridionale du pays. Dès leur installation sur place, l'administrateur impérial et son assistant militaire éprouvent des difficultés à enrôler des Togolais du Sud comme supplétifs de leurs troupes⁸³⁵. » En ce qui concerne le texte de Kodjo, un proverbe connu dans le Sud du Togo est utilisé comme argument pour montrer la défaite des Bamounas. La dérision est mordante, « N'avez-vous pas, dans votre langue, un proverbe que « le fils de la famille ne conduit pas le troupeau, qu'il ne peut pas être berger ? » (CEG, p.118). Ce proverbe est souvent utilisé pour dédaigner le métier des armes afin de dissuader les jeunes qui veulent s'y engager.

⁸³⁴ Atsutse Kokouvi Agbobli, *op.cit.*, p.19.

⁸³⁵ *Ibid.*, p.124.

De plus, un autre argument avancé par le roi dans le récit de Kodjo est le fait que sa tribu a pacifié le pays. « Ce pays livré aux querelles intestines, elle l'a pacifié » (CEG, p.51). Ce bout de phrase est connu des Togolais au lendemain des deux coups d'Etat, 1963 et 1967. En effet, les putschistes togolais ont justifié leur irruption dans la vie politique par le fait que les politiciens civils, originaires en majorité du Sud du pays, ne s'entendent pas sur l'essentiel avant et après l'avènement de l'indépendance. Ainsi, ils trouvent que le pays est divisé entre les tendances progressistes et nationalistes. C'est d'ailleurs, ce même argument qui a servi de base à la création du parti unique RPT, le 30 août 1969, comme un creuset politique pour lutter contre les « démons de la division ». Ce roman du Togo prend en compte aussi certains personnages politiques dont les signes et/ou symboles sont prégnants. Ainsi se justifie la posture de l'auteur pour régler les comptes parfois personnels avec certains acteurs au travers des personnages. Deux signes apparaissent dans une dérision sur le chef des Bamounas : le « bélier » et le « crocodile ». Sur la scène politique togolaise, le « bélier » et le « crocodile » sont des sobriquets d'un compagnon politique de l'homme politique Kodjo, Yawovi Agboyibo.

Que peut faire un bélier sinon lutter ? Les Bamounas ont trop profité de la situation actuelle pour jouer les trublions. Oh, croyez, Majesté, la sagesse ancestrale : « le crocodile est à l'aise dans l'eau, mais quand sèche le marigot, il n'est plus redoutable » (CEG, p.56)

Ce qui est évident, c'est que les deux sobriquets sont moqués dans le récit de Kodjo. De ce fait, l'un « bélier » est validé parce qu'il condamne le personnage à demeurer éternellement dans l'adversité, et l'autre « crocodile » est moqué à cause de la faille discursive d'un tel dicton. En réalité, l'attaque est politique, et dirigée contre le symbole de la formation politique de Agboyibo, le « bélier noir » qui est en ewe « Agbo Yibo ». Nonobstant cette charge qu'on suppose dirigée contre un adversaire politique, on constate que le proverbe « Le propre du bélier est de lutter » est une épigraphe d'un chapitre de l'essai d'Edem Kodjo *Et demain l'Afrique* publié en 1985. Ce « proverbe africain » est le socle sur lequel est construit « Le refus de

résignation⁸³⁶ ». Kodjo sait donc utiliser un même symbole sur deux lignes de fuite : méliorative et dégradante. La damnation du bélier est dégradante dans son récit fictif alors qu'elle est considérée comme la candeur de la lutte pour la libération de l'Afrique dans son essai :

Idéologie du refus de la résignation, doctrine de la construction d'une Afrique nouvelle, moderne et prospère, le « panafricanisme rationalisé » trouve sa source dans l'idée culturelle des peuples d'Afrique considérés dans leur ensemble, des épreuves communes qu'ils ont tous endurées, mais également dans l'évolution que le sens de l'histoire impose aux peuples et aux nations⁸³⁷.

Enfin, d'autres indices relevant de la vulgarité ramènent le récit de Kodjo au Togo. Entre autres formules vulgaires, « Oualai » (CEG, p.17), « Astagfrouilaye » (CEG, p.19), « Bissimilahi » (CEG, p.18), « sakabos d'élites », « achas d'élites » (CEG, p.103). C'est l'environnement de l'enfance de l'auteur qui se révèle au travers de ces mots vulgaires puisqu'il a passé son enfance au sein d'une communauté de la région centrale du Togo où ces mots structurent le langage des enfants et des jeunes. En dehors de l'histoire politique du Togo qui est camouflée, le récit de Kodjo est travaillé poétiquement, et surtout l'usage des détours et de la dissimulation permet de rendre « le drame togolais » non pas un cas singulier mais un cas commun d'une Afrique qui saigne à cause des intérêts égoïstes de ses fils. Alem a, également, dans son récit, fait référence au dicton du crocodile : « Bébé croco ne se noie point dans le marigot, même la vase sait qu'il y est né ! » (LA, p.165) Apollinaire attribue ce dicton au personnage Gadjia Yibo. Le sens littéral de ce dicton veut dire qu'un jeune crocodile ne meurt pas de noyade, autrement dit, quand on naît dans les adversités, on n'y perd pas sa vie. Kodjo a une vision réaliste de la sécurité collective. Cette vision clairement exprimée dans *Et demain l'Afrique* reste l'ombre qui couvre *Au commencement était le glaive*. Ainsi, la vie politique domestique dans le récit rentre en osmose avec la vie politique internationale relatée dans *Et demain l'Afrique*. Malgré le déploiement des stratégies littéraires autour du crime historique, les récits s'installent dans une forme de paralysie.

⁸³⁶ Chapitre « Le refus de résignation », Edem Kodjo, *Et demain l'Afrique*, op.cit., p.225.

⁸³⁷ *Ibid.*, p.239.

8.4 L'impasse dans la narration chez des écrivains togolais

L'impasse dans la narration représente une écriture qui s'obstine à démontrer qu'elle peut prendre en charge des récits. L'impasse dont il est question n'est pas forcément liée au fait que l'écrivain n'arrive plus à écrire ni que sa plume ne sécrète plus de l'encre. L'interdit de dire les mots est ce qui précède cette forme d'impasse dans la narration. Cela s'explique par le fait que l'écriture qui tente de déjouer les interdits ou de les contourner finit par imposer une forme de canon d'écriture. En réalité, face aux interdits qui frappent l'écriture, certains auteurs procèdent, de façon paradoxale, à la politisation de la littérature.

Mais chez Benjamin comme chez Lukács, le lien de l'esthétique et du politique ne procède pas uniquement du marxisme. Il s'agit en fait d'un questionnement d'ordre essentiellement ontologique qui dépasse largement ce dernier, et dont l'esthétique est l'instrument critique ou l'instance médiatrice. La trilogie ontologie – esthétique – politique fait que l'œuvre d'art, et donc la littérature, devient fabrication et avènement de la vérité « historique⁸³⁸ ».

Une impasse à la fois esthétique et politique devient une des conséquences des écritures contre les interdits. Le corpus semble convenir à une forme d'impasse dans la narration. Ainsi, toute une génération d'auteurs ayant connu la censure et la pensée unique, par leur propre poétique, risque d'imposer une unité poétique. Dans leurs récits, on retrouve des lieux communs, entre autres, carnaval, bouc émissaire, violence politique, meurtre inexpliqué. Le temps historique ne passe ou passe difficilement, comme si une partie de l'Histoire n'était pas encore soldée politiquement. Qu'ils en aient conscience ou non, leur poétique postule que l'ancre historique oppresse la psyché des écrivains, ce qui fait que leurs œuvres semblent être obsédées par le temps historique devenu intemporel. La critique finit par considérer cette impasse dans les récits comme le « signe vertueux » d'une unité narrative. Pour Apedo-Amah, l'unité à la fois esthétique et thématique des récits est une plus-value pour la production littéraire togolaise.

Efoui continue de faire Efoui en plus hermétique, malgré l'exil. Théo Ananissoh cultive son intellectualisme. Sami a accentué une tendance à

⁸³⁸ Catherine Géry, « Lukács et Benjamin. Pour une théorie de la littérature », *op.cit.*, p. 63.

banaliser et resémantiser le sexe qui s'est dégagé dès son premier roman *Femme infidèle*, édité au Togo. Le plus déroutant est Kangni Alem qui change pratiquement de style à chaque roman. Il a un style caméléon. J'ai l'impression qu'il épouse diverses écritures par effet de mode. Autant j'ai apprécié un roman comme *Esclaves*, autant un autre comme *Cola Cola Jazz* m'a ennuyé à cause de l'écriture. *Rose déluge* d'Edem Awumey, publié en 2012, marque une rupture stylistique avec *Port-Mélo* (2006) et *Les Pieds sales* (2009)⁸³⁹.

On remarque que les œuvres d'Apedo-Amah répondent à l'unité tant esthétique que thématique.

Il suffit juste de lire ses titres pour se rendre compte d'une forme d'impasse dans les œuvres :

La Guerre civile des Aputaga (2015), *5 octobre an zéro* (2015), *Radio tout-va-bien-au-pays*

(2014), *La République des slips* (2015), *Le maître de l'empire*, suivi de *La dette du mort* (2016),

Le Chien qui fume (2017). Dans *Le Chien qui fume*, l'auteur inscrit son récit dans la violence

politique et les jeux du pouvoir :

J'inventai plein de crimes que je leur attribuai, tout en sachant que ces crimes incombaient au Timonier, à son armée tribale et au parti au pouvoir. En réalité, c'était un discours rédigé par le laboratoire de la désinformation du Timonier. Je n'en fus que le lecteur. Je reçus en retour quatre grands cartons de cigarettes pleins de billets de banque⁸⁴⁰.

« L'homme-hyène se couche à l'aube sale » en tant qu'un texte politique fait, peut-être, évoluer

le récit vers un mode prédictif. Il y a donc un face-à-face entre les manifestants révoltés et les

forces armées, ce qui a débouché sur un carnage mais a mis fin aussi au règne du

régime dynastique :

Partout, par les rues et ruelles de Lomé-la-pestilence, Lomé-la-Poubelle, des foules immenses comme un fleuve en crue se ruèrent sur le bâtiment de la Présidence de la République. La garde prétorienne tira quelque temps, coucha trois mille morts civils sur le bitume. Malgré le carnage, le peuple prit d'assaut la Présidence de la République et la garde vaincue rejoignit les manifestants qui virent dans le ciel un gros oiseau sombre en acier, l'air d'un insecte, aux ailes qui tournaient horizontalement. Il emportait le dictateur en fuite, poursuivi par les balles de fusil, les huées, les malédictions et les injures les plus grossières et rigolotes sur le sexe de sa mère. Les révoltés, la nuque pliée, regardaient le grand oiseau fuir et se faire avaler par l'horizon. Soudain « oh ! » s'échappa des bouches qui béaient. L'oiseau d'acier se mit à faire des mouvements de yoyo et de toupie dans une sorte de valse inélégante. « Éwééé ! ». La turbine sur le dos de l'oiseau métallique se mit à cracher un épais

⁸³⁹ Anatole Koffi Molley (dir.), *Littérature togolaise : Discours et figures d'autorité*, op.cit., p.154.

⁸⁴⁰ Togoata Apedo-Amah, *Le Chien qui fume*, Lomé, Graines de Pensées, 2017, p.43

panache de fumée noire mélangée à des flammes. Un « boum » démembra l'oiseau qui s'embrasa complètement et s'éparpilla⁸⁴¹.

Les œuvres d'Apedo-Amah confirment, dans une certaine mesure, des lieux communs comme celles d'Efoui et d'Ananissoh mais la variation esthétique est amorcée chez Awumey et chez Alem. Sans pour autant se départir de la « paralysie historique », « il revient à l'intellectuel de surmonter l'écart entre le passé et l'avenir, en inventant en partie son « identité encore indéterminée⁸⁴². » Il y a une construction de l'identité littéraire chez certains auteurs togolais, surtout ceux de la « génération Eyadema ». Le fait qu'elle soit construite autour d'un terreau politique et historique peut interroger les œuvres à partir du « schème lazarien⁸⁴³ » qui suppose que consciemment ou non, certains auteurs fassent remonter à la surface les stigmates des violences subies. Peu importe certaines prises de position, leur sève littéraire semble provenir des régions lointaines de la psyché qui s'est peu à peu forgée par rapport à l'Histoire heurtée du Togo. Pour Kertész, dont les œuvres ont une place de choix dans l'écriture d'Efoui, l'acte de l'écriture affronte avant tout les souvenirs.

Les souvenirs sont des chiens errants galeux, ils m'encerclent, me regardent, halètent, lèvent le museau et hurlent à la lune, tu les chasserais, mais ils ne te lâchent pas, ils te lèchent avidement la main, passent derrière ton dos et te mordent...⁸⁴⁴

Comme Kertész, Efoui assume le fait que l'histoire et la mémoire soient au cœur de ses œuvres : « Quand j'ai commencé à écrire, il était évident pour moi que le matériau de l'histoire, de la

⁸⁴¹ Anas Atakora et J.-J. Dabla, *Palmes pour le Togo*, op.cit., p.25-26.

⁸⁴² Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.89.

⁸⁴³ « Mais de l'autre, Jean Cayrol pense surtout au roman : il évoque, par opposition à Balzac, « une nouvelle comédie inhumaine », il cherche à définir un « romanesque contemporain », centré sur des personnages qui ont connu la mort, puis le retour, mais qui dans ce retour éprouvent une extrême difficulté à « se réincarner dans un autre monde » que le leur, il s'agit, c'est-à-dire les camps. Bref, des personnages figés « dans un état permanent de désincarnation ». Dans cette perspective, il s'agit d'un romanesque qui, comme notait récemment un critique, implique la mise en récit du « retour d'un personnage fictif, déporté et survivant », et dans lequel « la survivance n'est plus seulement la condition nécessaire au témoignage. Elle devient l'objet du témoignage. », *Ecrire après Auschwitz*, p.33.

⁸⁴⁴ Imre Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, op.cit., p.105.

mémoire, ne pouvait pas disparaître comme ça de mes préoccupations esthétiques⁸⁴⁵. » Ce matériau historique et mémoriel est esthétisé pour porter la poétique de ses œuvres. La raison d'une telle écriture est profondément politique comme le soin poétique que l'auteur croit devoir apporter au peuple qui souffre.

Des gens meurent. Alors, tant pis pour la littérature. Il n'y a pas de culte de la littérature qui puisse prévaloir sur cette souffrance silencieuse. Le *Cantique de l'acacia* décrit un élan de vie, un cheminement vers la liberté. Ce cheminement est en train de s'inscrire dans le réel, mais je ne peux pas considérer que j'ai fait ma part en écrivant ce livre⁸⁴⁶.

Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo ne s'inscrivent ni dans le témoignage ni dans l'oubli d'une époque ; ils proposent des œuvres interstitielles. Le constat du cumul de l'Histoire et de la mémoire n'empiète pas sur l'esthétique des œuvres mais crée une brisure dans les œuvres, réceptacles des douleurs historiques. Les auteurs sont hantés par une « source obscure⁸⁴⁷ ». En dépit de la présence de quelques figures du justicier, les auteurs ne s'inscrivent pas tous dans la dualité manichéenne tout en sentant qu'ils ont une double responsabilité « à la fois héritière et tournée vers l'avenir⁸⁴⁸ ». Pour échapper à l'enlisement de l'écriture à cause de l'impasse historique, ils ont le choix de surpasser le diktat de la violence historique. Kertész a expérimenté la difficulté d'écrire après le désastre. Dans ce cas, l'écrivain devient l'ombre de lui-même, et cet écrivain-revenant se refuse un rôle comique :

Et en réalité personne n'a cherché à savoir si, après une longue mort, il était encore possible, encore séduisant de vivre. Qui est déjà ressuscité – non pour proclamer le miracle mais seulement pour vivoter, fondamentalement pour faire la même chose qu'avant (pour rien) et sans se rendre compte de l'événement de la résurrection ? peut-on imaginer Lazare dans le rôle de Chaplin ?⁸⁴⁹

Dans ces conditions, les contingences historiques rencontrent le Moi de l'écrivain. Peut-on alors parler d'une obsession ? Roland Barthes définit cet état de chose par la « structure d'une

⁸⁴⁵ Rosa Moussaoui, « Nous recherchions des résonances dans les événements du monde », entretien réalisé avec Kossi Efoui pour l'Humanité Vendredi, 1 Décembre 2017, <https://www.humanite.fr/kossi-efoui-nous-recherchions-des-resonances-dans-les-evenements-du-monde-646500>, consulté le 13/11/2018.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ « La littérature, parfois, est affaire d'intuition, que l'on reçoit de je ne sais quelle source obscure », Efoui.

⁸⁴⁸ Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op.cit., p.89.

⁸⁴⁹ Imre Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, op.cit., p.13.

existence » ce qui se traduit par le Moi de l'écrivain et qui inhibe de façon obsessionnelle son œuvre. Ce n'est donc pas tant la thématique qui s'impose que l'esthétique. L'autre dimension de cette obsession est politique. Hormis Kodjo, tous les auteurs du corpus sont des « enfants de la génération Eyadema » ce qui suppose que ce qu'ils affrontent dans leurs œuvres est politique. S'ils ne contestent l'autorité du politique à prendre soin du corps social, ils contestent, en revanche, tout pouvoir obscur qui prend en otage la vie. La question du retour au pays d'origine est prégnante tant chez Ananissoh, Awumey, Efoui et Alem.

Autant *La Fabrique de cérémonies* est une déconstruction du continent africain (de la part du narrateur comme de la part du protagoniste), autant *Solo d'un revenant* est la tentative de la reconstruction de l'histoire d'une région africaine. Il s'agit en quelque sorte d'un retour aux origines⁸⁵⁰.

Comme si chaque œuvre était, en réalité, une séquence scénique sur un régime tyrannique qui qui a dépossédé l'auteur de son Eden. C'est donc, en tant qu'« auteur poético-politique » qu'il règle son compte avec le régime qu'il soumet à une débâcle :

Et maintenant la scène finale telle qu'elle fut bâclée un certain jour de l'an 2021 du calendrier de cette histoire : la momie du patriarche fondateur exhibée, c'est-à-dire promenée dans les rues attachée à un char : un baroud du déshonneur agrémenté de jets de pierres par la foule qui soldait ses querelles avec une dynastie qui n'aura pas su compter jusqu'à trois⁸⁵¹

Ainsi, le corps du tyran est profané non seulement pour montrer le dégoût de la société en son encontre et celle de sa lignée mais aussi il s'agit, pour l'auteur, de renverser toute la symbolique de l'incarnation du pouvoir. Ce désir de se défaire d'un homme fort qui incarne le pouvoir est la veine de *Cola cola Jazz* d'Alem : « Ici s'entraînent, dans le plus grand secret, ceux que mon père appelle les futurs nettoyeurs de TiBrava, ceux sur qui, lui et ses complices, comptaient pour raccourcir les jours de Yamatoké. » (*Cola cola Jazz*, p.186). Là où la poétique d'Alem est différente de celle d'Efoui est qu'il est arrivé à ranger le régime dictatorial dans les placards de

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.328.

⁸⁵¹ Nicolas Michel, « Littérature : Kossi Efoui livre un nouveau cantique engagé », Mis à jour le 31 janvier 2018, <https://www.jeuneafrique.com/mag/509657/culture/litterature-kossi-efoui-livre-un-nouveau-cantique-engage/>, consulté le 15 avril 2019.

l'histoire dans *La Légende de l'assassin*. On voit que le protagoniste du récit rappelle sans cesse qu'au moment où il avait la charge du dossier de l'assassin K.A., son pays était sous le joug de la pensée unique.

En réalité, il n'y a que Kodjo qui a tenté d'échapper au spectre du pays du Golfe de Guinée. Malgré les détours et l'usage accru des allégories, on retrouve ce qui fait leur commune mesure : la politique en tant qu'énergie créatrice dans les œuvres. On constate alors que la modalité du récit s'encastre dans une impasse narrative. Est-ce un blocage stylistique en face d'un biopouvoir ? Les auteurs instituent, de façon paradoxale, une sorte d'esthétique « unique ». Les œuvres du corpus semblent imposer un canon littéraire et esthétique. Pour comprendre ce fait, il faut esquisser l'idéologie du parti unique. L'art, dans cette idéologie, doit « intégrer parfaitement le même mécanisme de la révolution⁸⁵² » comme une arme puissante au service du peuple. Il doit, par ailleurs, lutter contre l'ennemi. Cette vision de Mao rejoint celle de l'institution du canon autoritaire dans les régimes socialistes. Il s'agit d'une impérative

absolue subordination de l'œuvre aux revirements de la politique du Comité central et, plus encore, celui de la manifestation de cette subordination, laquelle devait se traduire en une transparence cristalline de la forme et l'observation d'un schématisme narratif ultra-conventionnalisé⁸⁵³.

Dans les œuvres des auteurs togolais, il transparaît une volonté poétique de démolir les citadelles de la politique autoritaire qui incarne à leurs yeux une pensée totale qui absorbe tout, et fait tarir la sève créatrice. Leurs propres œuvres créent une autre posture, une totalité de forme, un canon littéraire. Contrairement aux logiques politiques, ces auteurs n'ont pas décrété l'usage commun d'une esthétique, encore moins des manifestes singuliers. Et pourtant, une unité esthétique s'est créée dans leurs œuvres. On remarque que cet aboutissement de l'écriture est la conséquence de la rencontre d'une même idéologie utilisée par deux types d'acteurs :

⁸⁵² Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op.cit., p.465.

⁸⁵³ Thibault Deleixhe, *Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1978)*, op.cit., p.79.

politique et auteur. Même si c'est sur le mode purement littéraire, l'écrivain utilise la ruse comme le fait le politique. Le pouvoir autoritaire a une vision marxiste de l'art tout comme l'auteur. Les régimes politiques qui ont présidé aux destinées des Etats nouvellement indépendants en Afrique, à l'exception de quelques-uns, ont eu la même conception de la figure de l'intellectuel. C'est une conception maoïste qui n'est, en réalité, qu'une interprétation biaisée et édulcorée de ce que Marx pense de la culture. Efoui ne cache pas que la genèse de son écriture s'est imprégnée des idéologies :

Lorsque j'étais étudiant, notre vision du monde était nourrie par le tiers-mondisme, par une conscience mondiale alternative. Nous refusions d'adhérer aux frontières, aux séparations officielles. Notre monde était transversal, nous étions passionnés par ce qui se passait en Amérique latine. La découverte de la théologie de la libération, par exemple, fut un choc... J'étais en plein dans ma période marxiste, je n'imaginai pas que nous puissions attendre quoi que ce soit de l'Église dans nos combats. Surtout en Afrique, où elle représentait un pouvoir d'aliénation. Mais qui pouvaient bien être ces prêtres engagés à nos côtés ? À l'époque, cela allait de soi : ce qui se passait dans le monde nous concernait directement !⁸⁵⁴

Les auteurs, aujourd'hui, adoptent d'autres postures, ce qui tend à détourner des regards sur les stratégies mises en œuvre pour asseoir leur vision littéraire. Ils ont utilisé les mêmes armes que le pouvoir autoritaire avec des visées très différentes, l'unité esthétique étant perçue comme une impasse dans les récits à cause de l'obsession historique. Ce « symptôme » historique d'un canon littéraire togolais ne participe pas à lever l'équivoque sur la grande énigme que présente tout le corpus. « Face à l'esthétisation de la politique dans le fascisme, il faut politiser l'art (c'est pourquoi il sera très attiré par le surréalisme)⁸⁵⁵ », ainsi préconisait Walter Benjamin. Mais « Adorno a relevé les naïvetés de Benjamin dans sa pensée sur la politique et l'art, et a prouvé de façon convaincante l'impasse à laquelle de telles théories pouvaient le mener⁸⁵⁶. » Il y a donc une impasse inévitable dans la genèse des œuvres du corpus. Cette genèse qui semble

⁸⁵⁴ Rosa Moussaoui, « Nous recherchions des résonances dans les événements du monde », entretien réalisé avec Kossi Efoui pour *l'Humanité*, 1 Décembre 2017, <https://www.humanite.fr/kossi-efoui-nous-recherchions-des-resonances-dans-les-evenements-du-monde-646500>, consulté le 13 novembre 2018.

⁸⁵⁵ Catherine Géry, « Lukács et Benjamin. Pour une théorie de la littérature », *op.cit.*, p.63.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p.63.

être politique est dirigée contre « des tabous politiques officieux consacrés par la terreur et l'autocensure : la dictature, le parti unique, la figure du dictateur, la langue de bois, le mensonge, la flagornerie et le tribalisme⁸⁵⁷. » L'histoire politique du Togo reste obscure malgré le temps qui passe, c'est pourquoi l'impasse dans les récits voulue ou non est une preuve historique des violences. En réaction à une double politisation de la littérature, celle des auteurs et celle du pouvoir politique, les œuvres d'Alem, d'Ananissoh, d'Awumey, d'Efoui et de Kodjo littéralisent l'Histoire et en portent durablement les stigmates.

Ni Marx, ni Sartre, ni Camus, et pourtant, ils engagent leurs œuvres dans une autoréflexion, une auto-exploration et une autodéfinition. L'ancrage sociopolitique des œuvres ouvre une brèche sur l'interrogation d'un type d'engagement tant chez Efoui, Awumey, Alem, Ananissoh et Kodjo. Dans sa thèse consacrée à Kossi Efoui, Amevi Bocco⁸⁵⁸ estime que l'auteur d'origine togolaise est en train d'élaborer un discours romanesque qu'on peut appeler un « nouvel engagement ». Comme le rappelle Efoui, il ne s'inscrit ni dans la démarche des écrivains du mouvement de la Négritude, ni dans la perspective d'une écriture militante telle qu'élaborée par Sartre. L'auteur assure qu'il met une barrière entre ce qui relève de son écriture militante et d'activiste et sa production littéraire. Mais d'où vient cette impression que les auteurs représentent une forme d'engagement dans leurs œuvres ? Reprenant les analyses d'Odile Cazenave, Bocco pense que « la tendance de la nouvelle génération est à l'auto-exploration, l'autodéfinition », à travers laquelle, « contrairement à leurs prédécesseurs, ils offrent un regard de nature et de portées différentes⁸⁵⁹. » Ni gladiateur, ni prophète, l'auteur togolais prend juste conscience de la place de l'Histoire dans ses œuvres. Contrairement à la récurrence thématique, la pensée de l'Histoire ne bloque pas toutes les possibilités d'une

⁸⁵⁷ Koffi Anatole Molley (dir.), *Littérature togolaise : Discours et figure d'autorité*, op.cit., p.167.

⁸⁵⁸ Amevi Bocco, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans Solo d'un revenant et L'ombre des choses à venir*, PhD diss., University of Tennessee, 2013.

⁸⁵⁹ Odile Cazenave, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.8.

exaltation de la poétique. C'est bien l'Histoire qui est sans cesse regrattée car, « écrire est inséparable de gratter⁸⁶⁰ », écrivait Efovi. Si l'Histoire ne devient pas une écharde qui handicape la poétique, c'est parce que ces auteurs ne perdent pas « l'aura du narrateur ».

Le geste du conteur est un geste unique, son récit est inscrit dans l'**unicité**⁸⁶¹ et l'**authenticité** de son expérience, **la transmission** de cette dernière se fait dans l'unicité d'un moment et d'une présence, d'un ici et d'un maintenant incarnés par le conteur ; c'est, pour reprendre la définition de l'aura par Benjamin, « l'unique apparition d'un lointain, quelle que soit sa proximité » (einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag)⁸⁶².

La pureté de conteur tragique s'incarne dans l'unité, l'authenticité et la transmission du récit. Si l'unité est le réseau criminel, l'authenticité réside dans l'ancrage historique des œuvres. Cette Histoire fait corps avec les œuvres. Malgré l'impasse dans les récits, le Togo comme motif littéraire devient un récit que les auteurs sont en train de transmettre. Ananissoh, Awumey et Efovi écrivent la perte du pays. Aucun de leurs personnages n'a réussi le retour au pays d'origine. Cette impression d'avoir perdu sa patrie est paradoxalement l'énergie qui en fait un récit-destin et un récit-legs. Ces auteurs peuvent reprendre à leur compte le constat de Walter Benjamin d'une « patrie utopique perdue ». Pour Awumey, le récit est à la fois un acte contre l'oubli et un legs :

Si j'écris, c'est pour ne pas oublier. Parce qu'il y a ce remords qui me taraude, quand je me demande : « Et si j'étais resté au Togo ? » Qu'est-ce que j'aurais pu apporter à ces gamins de rue qui surgissent partout dans mes livres. Écrire, c'est sans doute une façon de régler mes comptes avec moi-même, de me sentir moins coupable. Écrire, c'est espérer un écho⁸⁶³.

L'Histoire que grattent les auteurs est loin du passé incantatoire tourné en dérision par Efovi dans *Cantique de l'acacia*. Pour Désiré Nyela, « Togo, affecté par une égyptophilie aiguë l'incitant à la fétichisation du passé dès lors érigé en valeur refuge. Refuge vers le passé comme incapacité à assumer le présent⁸⁶⁴ ? » Un pouvoir politique qui fait le culte d'un passé glorieux

⁸⁶⁰ Kossi Efovi, « La mise à jour », in *Notre librairie*, N°148, *Penser la violence*, Juillet-septembre 2002, p.8.

⁸⁶¹ Nous qui soulignons.

⁸⁶² Catherine Géry, « L'aura du narrateur », *op.cit.*, p.25.

⁸⁶³ Dominic Dardif, « Edem Awumey écrit l'espoir, là où ça va mal », [Edem Awumey écrit l'espoir, là où ça va mal - La Presse+](#), 25/01/2022.

⁸⁶⁴ Désiré Nyela, *Les Littératures de la traversée*, *op.cit.*, p.154.

se déconnecte des réalités du présent ; c'est ce qui justifie la prise en charge de l'Histoire par les œuvres littéraires pour résister au roman subliminal du passé.

Alem, Ananissoh, Awumey et Efoui n'adhèrent pas à l'engagement sartrien mais Alem pense qu'

Il y a plusieurs manières de s'engager. Tout dépend du moment où on écrit et du poids de l'Histoire. Vous savez, comme disent les Arabes, Sartre, le théoricien de l'engagement, a défendu les Noirs colonisés et les Juifs, mais on n'a pas fini d'analyser son silence sur la cause palestinienne. L'engagement est une posture que l'on ne maîtrise pas toujours. Écrire, en soi, c'est déjà être engagé dans un paradoxe⁸⁶⁵.

Ce n'est pas seulement l'engagement qui est une posture, toute écriture en est une. Il appartient à l'écrivain confronté à la contingence sociohistorique de saisir la modalité de son récit. Efoui reprend le terme de « l'interconscience de l'écrivain ⁸⁶⁶ » de Nadine Gordimer qu'on situe comme une démarcation entre une littérature de l'apartheid et une littérature post-apartheid.

« [...] Ecrire contre (sur, sous, au temps de) l'apartheid n'était pas uniquement à une prise de conscience idéologique ou morale du conflit social. C'était d'abord, pour l'écrivain, le corps à corps avec un mot, apartheid, qui, dans un certain lieu d'existence des mots », opère par prédation, structure une figuration du monde excluant toute autre figuration possible⁸⁶⁷.

Ce n'est donc guère une prise de position de l'écrivain en situation, la posture d'une « littérature criminelle ». Car « la violence de la prédation et la pesanteur que le mot (apartheid) introduit dans le réel et dans la langue sont telles qu'il est capable d'enfermer dans une définition close une littérature qui n'avait pour but que de se débarrasser de lui⁸⁶⁸ », avertit Efoui. En lieu et place d'une action quelconque de l'écrivain contre l'apartheid (Afrique du Sud) et la dictature (Togo), Efoui choisit de livrer bataille aux mots. Il a compris que « l'impact du discours criminel, comme on peut le constater, se fonde sur la puissance d'une

⁸⁶⁵ [Entretien avec Kangni Alem, auteur et dramaturge Togolais – 1966 – LITTÉRATURE D'AILLEURS DE LEE HAM \(litteratureetecrivainsdailleurs.blog\)](#), consulté le 13 avril 2019.

⁸⁶⁶ Kossi Efoui, « La mise à jour », in *Notre librairie*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-septembre 2002, p.7.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p.7.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p.7.

autorité totémique⁸⁶⁹ », donc il faut s'attaquer aux simulacres du pouvoir. La persécution est absurde : « J'ai fui le système parce que j'étais persécuté mais je serais parti de toute façon⁸⁷⁰. » Efoi oppose un refus catégorique à toute forme de justification de la violence.

Awumey préfère Camus à Sartre. Loin pour lui de récuser l'engagement de l'écrivain, il « rappelle que ces écrivains et les dramaturges de l'absurde ont éveillé sa conscience lorsqu'il était adolescent dans son Togo natal⁸⁷¹. » Awumey n'éprouve pas de fascination envers les poncifs de la doctrine sartrienne mais plutôt les limites de l'engagement de l'écrivain ou de la figure de l'écrivain ont été sans cesse interrogées par ses personnages à l'instar de Manuel dans *Port-Mélo*. C'est avec la figure de l'intellectuel en situation dans *Les Pieds sales* qu'il parvient à montrer l'absurdité des situations et des violences subies.

L'écriture née dans un système des interdits finit par produire une unité des récits, ce qui est un paradoxe car l'unité esthétique est une autre forme de totalité. Pour lutter contre la totalité politique, ils ont utilisé aussi des idéologies. L'écriture affronte donc la mémoire et l'histoire. Certes, l'impasse esthétique est totale dès lors que les œuvres incorporent le projet politique.

Cette patrie est tout autant sociohistorique que littéraire, car Benjamin envisage généralement les rapports entre l'art et l'Histoire en termes d'autoréflexion, ou d'autoréflexivité : l'œuvre d'art sédimente des contenus historiques et sociaux qu'il faut savoir déchiffrer, et l'Histoire se présente quant à elle comme l'infrastructure de l'œuvre d'art⁸⁷².

Pourquoi les œuvres du corpus ne sont-elles pas explicites sur le « corps douloureux du Togo » ? Si l'histoire du pays d'origine est plus explicite chez Kourouma, Mabanckou et Mongo Beti, elle est implicite et donc indépassable chez certains auteurs d'origine togolaise. La tragédie de l'histoire heurtée depuis la partition du Togo durant la première guerre mondiale

⁸⁶⁹ Désiré Nyela, *Les Littératures de la traversée*, op.cit., p.124.

⁸⁷⁰ Anne Coudin, « Kossi Efoi, Exil ou vagabondage ? » <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-34>, consulté le 13 avril 2019.

⁸⁷¹ Manon Dumais, « Edem Awumey, pendant que les champs brûlent », [Edem Awumey, pendant que les champs brûlent | Le Devoir](#), consulté le 30 janvier 2022.

⁸⁷² Catherine Géry, « L'aura du narrateur », *Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, op.cit., p.25.

semble ouvrir une boîte à Pandore. Cette violence contre la géographie du pays confine les Togolais dans une étroitesse spatiale. A cette violence cumulée avec la domination coloniale, se sont ajoutées d'autres tensions politiques dont le point de non-retour est l'assassinat du premier Président du Togo, le 13 janvier 1963. L'hypothèse principale de ce chapitre est qu'un même moment historique réunit les œuvres du corpus, l'assassinat inaugural d'un Chef d'Etat en Afrique et la mise en place des interdits sur l'évocation de ce « crime fondateur » qui ont fait du Togo un « corps douloureux ». Comme si les auteurs acceptaient cet état de fait, ils procèdent par les masques, les détours, la dissimulation et le camouflage de l'histoire douloureuse de leur pays dans leurs œuvres. Dans une certaine mesure, c'est ce que Josias Semujanga nomme « des ruses du roman au sens de l'histoire⁸⁷³ ». Sans ces ruses, Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo risquent de se heurter à un blocage systématique pour faire le récit historique. La capacité de faire les récits participe au refus de la tragédie permanente ou éternelle. Car « le conte désensorcelle la mort, nous dit Benjamin dans « Le Narrateur », il met quelque chose à l'abri de la mort. Par le truchement de ses vertus remémoratives et consolatrices, le conte dessine la « patrie utopique perdue » de Benjamin⁸⁷⁴. » Ce faisant, les récits sont mystérieux et obscurs, et s'inscrivent dans la veine générique du récit criminel. Ce ne sont pas seulement des parodies des romans policiers mais plutôt une parodie de l'histoire criminelle du Togo. Ainsi, le crime fondateur hante la mémoire et les poétiques implicites sur le Togo. *In fine*, l'énigme que posent les récits du corpus est celle de l'Histoire frappée d'impuissance à révéler la nature réelle des événements douloureux.

De façon paradoxale, les auteurs d'Afrique subsaharienne ont souvent eu recours à des mystères et des allusions avec certains codes alors qu'ils savent que cet état de chose va rendre les œuvres hermétiques voire exotiques comme c'est le cas des récits du corpus. De ce

⁸⁷³ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 11-30, <http://id.erudit.org/iderudit/015788ar>, consulté le 17 février 2022.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p.25.

fait, les dissimulations et les références que seuls les esprits alertes peuvent déceler rendent la lecture parfois angoissante. L'esthétique de la dissimulation crée, *de facto*, la non-identification des références chez un lectorat non initié. En ce sens, la lecture est angoissante parce que les œuvres créent des doutes, et se remettent en cause. Ce qui montre que la théorie de l'écriture doit être complétée par une théorie de lecture. Donc « une esthétique de la réception ne peut engager le problème de la communication sans engager aussi celui de la référence.⁸⁷⁵ » reconnaît Paul Ricoeur.

Ce qui est communiqué, en dernière instance, c'est, par-delà le sens d'une œuvre, le monde qu'elle projette et qui en constitue l'horizon. En ce sens, l'auditeur ou le lecteur le reçoivent selon leur propre capacité d'accueil qui, elle aussi, se définit par une situation à la fois limitée et ouverte sur un horizon de monde. Le terme d'horizon et celui, corrélatif, de monde paraissent ainsi deux fois dans la définition suggérée plus haut de mimèsis III : intersection entre le monde du texte et le monde de l'auditeur ou du lecteur. Cette définition, proche de la notion de « fusion d'horizons » chez H.-G. Gadamer, repose sur trois présuppositions qui sous-tendent respectivement les actes de discours en général, les œuvres littéraires parmi les actes de discours, enfin les œuvres narratives parmi les œuvres littéraires. L'ordre qui enchaîne ces trois présuppositions est ainsi celui d'une spécification croissante⁸⁷⁶.

Des analyses de Paul Ricoeur, l'horizon d'attente introduit par Jauss⁸⁷⁷ revient. Alors on peut se poser la question de l'horizon d'attente pour les œuvres chez les lecteurs occidentaux. Quand il y a des doutes sur des références, alors la critique oriente les lecteurs sur des pistes probables ce qui permet de ne pas cantonner les œuvres dans une vision historicisante de la littérature. Quand on lit les récits de Kossi Efoui, la critique renvoie parfois très vite les lecteurs vers les terrains de la belligérance, des lieux qui ont connu un génocide. Même si c'est ce qui saute aux

⁸⁷⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit, op.cit.*, (Tome 1), p.117.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p.117-118.

⁸⁷⁷ « Jauss propose de distinguer cinq modèles d'identification, qui correspondent à peu près cinq catégories de personnages, inspirées d'Aristote et de Northrop Frye. Il évalue ces types d'attitude lectoriale positivement et négativement, selon le degré de liberté par rapport au personnage et d'autonomie du jugement qu'ils sont censés favoriser. Il distingue les attitudes liées 1) à l'association, 2) à l'admiration, 3) à la sympathie, 4) à la catharsis, 5) à l'ironie. Le lecteur peut s'identifier 1) à une équipe de joueurs ou aux participants à une cérémonie, 2) à un héros exemplaire, 3) moyen, 4) à un héros souffrant ou en difficulté, 5) à un antihéros. », Françoise Lavocat, *Fait et fiction : Pour une frontière, op.cit.*, p.350.

yeux du lecteur dès l'incipit, il y a d'autres voies d'interprétation. Il a fallu à Kossi Efoui de boucler le cinquième roman, *Cantique de l'acacia*, pour qu'on puisse trouver des références suffisantes pour accréditer qu'il s'agit aussi d'une poétique sur le Togo mais le flou demeure autour de « l'ex-Togo » (*La Fabrique des cérémonies*) ou du « Togo de 2021 du calendrier » (*Cantique de l'acacia*). Le pays dont il est question est une nébuleuse. De même si on prend le cas de Kangni Alem, on peut se reporter à un de ses textes dramaturgiques, *Nuit de cristal* où il joue sur la référence historique (nuit des pogroms et le déchainement de la violence nazie) qui dissimule le Togo alors que le personnage martyr de ce texte est écrit en anagramme, Niroma. Ce nom est revenu dans *La Légende de l'assassin* comme un dossier clé que l'avocat n'a pas réussi à traiter malgré l'existence des pièces à conviction. Cette anagramme se réfère à un homme politique, Tavio Amorin, qui a été assassiné à Lomé lors des troubles socio-politiques des années 1990.

L'ambiguïté est entretenue par les auteurs, ce qui débouche sur l'inquiétude et l'étrangeté. Ainsi, on a des personnages qui parlent peu, se cachent avant de parler ou se déguisent. C'est ce qu'on observe chez le narrateur de *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia*. Pour autant, le flot de paroles n'est pas un signe de liberté car il émane souvent des voix d'hallucinés, des fous et des forcenés comme dans *Port-Mélo* d'Awumey. Comme disait Efoui, il faut se méfier de la parole, ce n'est pas parce que tout semble aller de soi que la situation politique amorce un tournant vertueux vers une communauté politique viable. En cela, on doit se méfier même du langage connu des hommes et des imageries qu'on peut manipuler. Alors le lecteur avisé se rend compte parfois que l'auteur le manipule pour le prémunir contre les manipulations. En lieu et place de la duperie des auteurs envers les lecteurs, on peut envisager un jeu parodique auquel on invite le lecteur.

Pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue. Il faut attendre quelque ordre pour être déçu de ne le trouver ; et cette déception n'engendre satisfaction que si le lecteur, prenant le relais de l'auteur, fait l'œuvre que l'auteur s'est ingénié à

défaire. La frustration ne peut être le dernier mot. Encore faut-il que le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite ou exprès que l'auteur passe avec le lecteur : je défais l'œuvre et vous la refaites – de votre mieux. Mais, pour que le contrat ne soit pas lui-même duperie, il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel, bref des conventions qui dérivent encore de celles-ci par la voie de l'ironie, de la parodie, de la dérision⁸⁷⁸.

Il n'y a pas que l'histoire qui tient lieu de manipulation du lecteur qui ne maîtrise pas forcément les leviers du pouvoir de référence. L'étrangeté des récits s'expliquerait par le fait qu'ils ne sont pas compréhensibles. Peut-être à cause de l'histoire. C'est là qu'intervient l'éthique du récit dans l'étude des œuvres du corpus. C'est la capacité mesurée, et non forcément morale de la diégèse ou de l'intrigue. Alors que le lecteur croit comprendre le récit, l'intrigue s'épaissit au fil des pages. C'est la raison pour laquelle le narrateur de *La Légende de l'assassin* s'écrie : « qu'est-ce que je suis venu chercher dans ce bled ? » Dans le corpus, il n'y a aucune œuvre qui ne participe pas à cette étrangeté alors qu'Alain Mabanckou, dans ses récits sur le Congo, expose plus ouvertement les ressorts politiques, ce qui participe à dépouiller ses œuvres des mystères. Ananissoh et Kodjo auraient pu rendre plus visible l'histoire dans leurs œuvres, mais ils en font une énigme comme les autres.

⁸⁷⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit, op.cit.*, (Tome II), p.50.

CONCLUSION GENERALE

A la clause de notre recherche, il importe de remettre la principale question de ce sujet : quelle esthétique véhicule le récit criminel dans la littérature contemporaine ? Que révèle la profusion de ce type de récit dans la littérature togolaise ? Même si ces questions ne peuvent pas à elles seules suffire pour dépouiller les œuvres du corpus des fausses pistes de lecture, elles permettent de les mettre en perspective en ce qu'elles semblent dire plus au-delà des textes. En ce sens, face à des études qui semblent les réduire, le plus souvent, aux lieux de belligérance, on finit de ne plus les aborder à partir du territoire natal des auteurs. C'est ce que notre étude s'est attelée à démontrer afin de proposer d'autres façons de lire ces récits qui procèdent par l'ambiguïté, l'énigme et l'étrangeté, entre autres.

De l'ambiguïté, il nous a semblé nécessaire de clarifier le sujet à partir d'un flou générique entre le récit policier, le récit de la violence politique et le récit de l'après. Ce premier palier a servi à surmonter certains écueils sur l'imprécision des récits hybrides afin de les étudier à l'aune de la filiation et/ou de l'écriture parodique du roman policier. Même si l'ambiguïté demeure, nous sommes parvenu à resituer les œuvres policières d'Afrique subsaharienne dans l'esthétique postmoderne et du désir de renouveau poétique.

En ce qui concerne l'énigme des œuvres, elle est deux ordres : l'énigme de l'écriture d'une Histoire qu'on a la peine à saisir dans les œuvres du corpus. L'autre énigme est auctoriale, c'est ce que semblent poursuivre les auteurs dans leurs œuvres, et qu'ils réécrivent sans cesse. Cette dernière énigme est la raison principale du choix du récit criminel dont l'« enjeu est, selon le cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)⁸⁷⁹ ».

En dehors de l'ambiguïté et de l'énigme, il y a une forme d'étrangeté qui se dégage des œuvres du corpus. En effet, Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo ont tous eu recours aux postures, masques et stratégies pour asseoir leur poétique. En usant du carnaval, du simulacre,

⁸⁷⁹ Yves Reuter, *Le Roman policier, op.cit.*, p.13.

de la dissimulation et de la dérision, leurs œuvres paraissent étranges. Cela demande que les lecteurs s'arment d'une herméneutique pour arriver à goûter poétiquement ces œuvres.

La première partie de cette étude « dans la matrice du crime » nous a permis de revenir sur les questions théoriques à l'instar de la diversité générique et de l'hybridité des récits de la littérature policière. D'abord, nous avons procédé à l'historique du récit policier, sa trajectoire en Europe et aux USA. A cet égard, il est apparu que le genre policier a des origines diverses. Son origine remonte à des grands récits de l'origine du monde, de la mythologie et de la Bible où on le situe à l'assassinat d'Abel par Caïn. Et l'esprit de fécondation de ce genre vient d'Edgar Poe et d'Honoré Balzac. Si aux USA, la violence politique et raciale est prégnante dans le récit policier, l'ancrage sociopolitique est atténué dans le récit policier en Europe ces dernières décennies.

Ensuite, nous avons montré que le roman policier africain est dans une relation filiale par rapport à la littérature policière occidentale. Cette apparente évidence ne fait pas perdre de vue le fait que le genre policier en Afrique relève avant tout de l'esthétique postmoderne. De ces récits, on retrouve certes, quelques choix stylistiques policiers, mais ils attestent plus de la recherche poétique d'un nouveau souffle dans les récits pour renouveler le discours littéraire. Ainsi, Mongo Béti, Modibo Sounkalo Kéita, Alain Mabanckou, entre autres, rentrent dans la catégorie informelle du genre policier. Comme si une nouvelle énergie était nécessaire à l'écriture romanesque, certaines œuvres du corpus ont ce rapport ambigu avec le récit policier comme *Solo d'un revenant*, *Cantique de l'acacia* de Kossi Efoui, *La Légende de l'assassin* de Kangni Alem et *Un reptile par habitant* et *Lisahohe* de Théo Ananissoh.

Etant donné l'instabilité et l'imprécision des récits, nous avons aussi mis en rapport la littérature post-traumatique et la littérature post-génocide des Tutsis. Comme le récit policier africain est façonné par rapport au récit policier occidental, la littérature post-traumatique a son pendant africain. Il s'agit d'un héritage traumatique pris en charge par les arts et la littérature.

Par-là, la littérature et la poésie démontrent leur capacité à faire écho de la poéticité des œuvres inspirées des horreurs contrairement aux inquiétudes d'Adorno. Mais cette littérature a réussi à mettre des réseaux, des paramètres de distance, de détachement et de l'indifférence afin d'élever la poéticité sur les faits criminels réellement passés. Ainsi, Kertész, Sebald et Modiano sont attachés à la littérarité de leurs œuvres. Il y a donc un plaisir textuel qui s'y dégage malgré un épanchement sur le tragique, le mélancolique, l'humour noir et la hantise de la mémoire. D'eux, Primo Levi se distingue par l'aspect pathologique que porte son écriture : « La mémoire, en ce sens particulier, est caractérisée d'emblée comme affection (pathos), ce qui la distingue précisément du rappel⁸⁸⁰. » C'est en connaissance des deux saillances de l'écriture post-traumatique que nous avons étudié des récits de Scholastique Mukasonga, Boubacar Boris Diop et Tierno Monénembo. Ainsi, Boubacar Boris Diop procède, dans *Murambi, le livre des ossements*, par étalement des horreurs afin de sortir le génocide des Tutsis de l'indifférence. Tierno Monénembo, de son côté, montre un Faustin, rescapé, tournant en dérision sa propre condamnation à mort pour confondre la conscience des vrais responsables du génocide. Mais Scholastique Mukasonga s'est plu à déconstruire le terreau ethnique sur lequel surfent les conflits, et en a démontré la vacuité. En dehors de la scénographie de ces récits, il nous semblé important de relever certaines de leurs aspérités et les mises en garde de Paul Ricoeur sur les contorsions de la mémoire. Il apparaît que Diop et Monénembo ont un positionnement idéologique et politique sur le récit post-génocide des Tutsis rwandais. Nous rappelons que cette étude est plutôt descriptive avec une dimension historique du genre policier, de la littérature de la Shoah et la littérature post-génocide. L'objectif du départ était d'étudier l'ambiguïté du récit criminel. Cette ambiguïté générique a permis de passer outre la vision « ségrégationniste » de l'analyse des récits pour les étudier à partir du « récit criminel », plus englobant. C'est grâce à la saisie de cette ambiguïté générique que nous avons circonscrit le corpus dans l'histoire

⁸⁸⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.18.

politique du Togo. Du « contre-discours » élaboré par Ruth Amossy, nous avons précisé l'émergence d'une dualité discursive du « pour » et du « contre » la dictature. En raison de l'histoire tumultueuse du Togo et des entraves de sujétion des auteurs à l'autorité politique, ce chapitre a été nécessaire. De cette étude, nous avons vu que la création littéraire a souffert de plusieurs contraintes imposées par le pouvoir politique. Certaines œuvres ont été mises au service du régime répressif comme *Histoire du Togo : Il était une fois Eyadema* de Serge Saint-Michel et *Soldat de paix* d'Agbota Zinsou. Tandis que des œuvres de Kossi Efoui et de Kangni Alem, *Carrefour*, *Chemins de croix* et *La Saga des rois* ont su briser la loi du silence. Celles-ci sont passibles d'être interdites, et déclarées subversives. Contre la criminalisation des œuvres littéraires, des stratégies littéraires ont été adoptées aussi bien par Efoui qu'Alem. Et leurs œuvres continuent de porter la mémoire des interdits et des censures. Aussi, les analyses de Paul Ricoeur et Georges Bataille nous ont permis de voir le « mal » comme une énergie créatrice des œuvres du corpus. Une telle analyse n'est guère une soumission des œuvres littéraires à la morale mais plutôt elle a permis de les apprécier à partir de l'hyper-morale.

Dans la deuxième partie, « approche narratologique et chronotopique », nous avons étudié, d'abord, les différents types de narrateurs. Deux figures d'autorité ont été la base de notre étude du corpus : Gérard Genette et Paul Ricoeur. Nous avons mobilisé deux textes clés de *Figures III* de Gérard Genette : « *Poétique et histoire* » et au « *Discours du récit* ». Au-delà de la saisie du type de narrateur, nous avons analysé certaines modalités du récit à travers le « détective-narrateur », le « récit de désertion » ou encore le « récit post-traumatique ». Donc, la disjonction du temps et de l'espace a trouvé ses mobiles historiques et philosophiques dans les travaux de Paul Ricoeur, notamment *Temps et récit* (I, II, III) et *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. D'abord, ce chapitre a permis de voir qu'Ananissoh et Efoui ont en commun un « détective-narrateur ». Il se distingue aussi un « narrateur en déclin » et en « désertion » tant chez Efoui qu'Awumey. Il n'y a que le récit de Kodjo qui cumule avec l'enlèvement narratif à

cause de l'éros sanglant qui travaille fortement son écriture. Ensuite, l'étude de la rupture de la temporalité et de l'espace nous a permis d'éclairer les œuvres à l'aune de la reconfiguration de l'histoire stratifiée par l'accumulation de la violence et de la brutalité. Il ne s'agit guère de trouver des excuses pour des actes monstrueux actuels, ou de justifier la brutalité apparente des sociétés contemporaines. Les œuvres d'Efoui et d'Awumey montrent plutôt que le ressort de violence des sociétés postcoloniales est structurel et historique. Enfin, nous avons étudié les œuvres à l'aune de la dystopie du territoire natal. Il apparaît donc que cet espace des origines est clos, une sorte d'état de siège, voire une prison. Les corps sont happés par cet univers carcéral. C'est en réaction à la brutalité du système politique que le corps féminin rentre en jeu avec un parti pris : la déssexualisation de la scène politique. L'autre figure qui tient tête face à la brutalité est le « fou ». Comme le poète, le fou dit la vérité, et sa parole est devenue le « feu » qui ébranle la terreur.

La troisième partie « des textes ouverts » a servi à examiner trois aspects essentiels : l'intertextualité, l'intermédialité et la conscience historique. Dans le chapitre consacré à l'intertextualité, nous avons procédé avant tout à l'étude des seuils, titres, dédicaces et épigraphes. L'étude de ces éléments paratextuels était nécessaire pour situer le corpus dans le phénomène intertextuel. En outre, le génotexte que révèlent ces romans passe par la réduplication des anciens textes et des personnages dans les nouveaux textes, ce qui participe à la saturation de la violence contemporaine. L'étude de la réécriture mythologique nous a permis d'inscrire la souffrance des personnages dans les interstices socio-historiques sans pour autant en faire une essence sociétale. Il apparaît donc que la poétique intertextuelle fictive ou réelle permet de mettre en garde l'art et les artistes/écrivains contre tous les pièges de confiscation et de prédation de la parole. Cela montre qu'Efoui a recours à la fibre policière par nécessité de la narration, ce qui fait qu'il n'engage pleinement aucune de ses œuvres dans le genre policier *stricto sensu*. Awumey partage avec Efoui certaines similitudes, le texte qui sert de génotexte

à Efoui est une épigraphe de *Port-Mélo*. Il rejoint Efoui sur plusieurs points, cependant, là où Efoui semble inscrire ses personnages dans la lignée de la souffrance de certaines figures mythologiques, à l'instar d'Io, Awumey essaie, de son côté, de renverser les mythes d'Orphée et de Télémaque. Avec Alem, plusieurs éléments intertextuels remettent en cause l'inscription de *La Légende de l'assassin* dans le genre policier. On remarque que l'enquête est post-mortem. Mais la réécriture par rapport à *La Macération* de Rachid Boudjedra montre qu'Alem joue avec les codes du polar tout en faisant un récit postmoderne. Ananissoh n'effectue pas un travail de référence intertextuelle mais l'épigraphe de *Lisahohé* donne le ton à ses publications ultérieures. Il insiste sur la responsabilité individuelle dans une société soumise aux abus du pouvoir politique. Ses romans restent des énigmes sur la figure du justicier dans une société corrompue où la politique est le terreau de la trahison. Le titre parodique de Kodjo, *Au commencement était le glaive*, ne fait que renforcer l'évidence d'une satire politique.

Le chapitre sur l'intermédialité a permis d'analyser l'image physique, mentale et photographique des œuvres du corpus. C'est au travers des montages, des masques et des simulacres que nous sommes parvenu à saisir les violences et les machinations du pouvoir politique postcolonial. L'image déconstruite a servi à opposer un contre-discours à la pensée unique. En effet, dans les œuvres d'Efoui, les images sont réceptacles de souvenir-douleur. Si dans *Cantique de l'acacia*, des photos sont comme un héritage pour Joyce, cette dernière a perpétué la tradition de la narration par la photographie. C'est d'ailleurs, le métier de reporter qui lui a permis de lever le voile sur les atrocités commises, et montrer la destruction du Sahel par les mouvements terroristes. En cela, la photographie participe à la contemporanéité des événements. Dans *Solo d'un revenant*, la photo revêt aussi le souvenir, la douleur et le désir de vengeance chez le revenant. C'est dans *L'ombre des choses à venir* que l'image physique s'est révélée un véritable art du contournement. Contre le système tyrannique, Ikko fait appel au langage des dieux : les signes du Fa. L'introduction des voix hallucinatoires montre que les

atrocités créent de la folie avec son lot de souffrance. Dans *Les Pieds sales*, les images actualisent chez Sidi ses propres histoires d'exilé éternel et celles de la souffrance de sa famille. La peinture de Petite Guinée est un témoignage de son parcours de mercenaire en Afrique. Ses troubles psychiques apparaissent au grand jour. Tout comme les photos d'Olia montrent des pieds. En tant que tzigane, elle est condamnée à la fois à l'exil et aux discriminations raciales. Au total, la matérialité des récits est complétée par le sens épiphanique des images tant physiques que psychiques. Plusieurs théoriciens de la sémiotique de l'image ont été cités, entre autres, Roland Barthes, Bernard Vouilloux et Jean Burgos. C'est donc « le triple jeu de l'image » qui a permis d'avoir une structure synoptique de l'image tant physique, mentale que psychique.

Aussi, de la conscience historique, avons-nous saisi les œuvres à partir du « corps douloureux du Togo ». A première vue, les œuvres du corpus passent sous silence l'histoire politique du Togo. Mais cette impression du lecteur est la conséquence d'une esthétique de camouflage. Alors qu'on trouve plus explicite l'histoire du pays d'origine tant chez Ahmadou Kourouma, Mongo Beti, Abdouraman Waberi et Alain Mabanckou, elle semble implicite chez la plupart des auteurs d'origine togolaise. Il y a bien la tragédie de l'histoire heurtée qui paraît indépassable. Cette tragédie de l'histoire s'origine de la partition du Togo durant la première Guerre Mondiale. C'est d'abord une violence contre la géographie du pays qui confine les Togolais dans une étroitesse spatiale. A cette violence cumulée avec la domination coloniale, se sont ajoutées d'autres tensions politiques dont le point de non-retour est l'assassinat du premier Président du Togo, le 13 janvier 1963. C'est la raison pour laquelle nous avons étudié les œuvres à l'aune du contexte historique. Il y a deux faits corrélés qui rentrent dans l'imaginaire de la création littéraire : l'assassinat inaugural d'un Chef d'Etat en Afrique et la mise en place des interdits sur l'évocation de ce « crime fondateur ». Comme si les auteurs acceptaient cet état de fait, ils procèdent par les masques, les détours, la dissimulation et le

camouflage de l'histoire de leur pays au travers de leurs œuvres. Et pourtant, comme l'a constaté Catherine Géry à propos de Walter Benjamin, on peut dire que l'unité, l'authenticité et la transmission font intrinsèquement partie de l'écriture d'Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo.

Raconter est pour Benjamin une activité capitale que nous devons mettre en corrélation avec cette notion si complexe d'aura qu'il avait introduite dans sa pensée en 1931 à l'occasion de la rédaction de son essai *Petite histoire de la photographie*. L'aura du conteur ne se situe pas uniquement dans le prestige associé à celui qui sait (qui sait raconter une histoire, qui sait être de bon conseil) : c'est la propriété de ce qui est singulier, authentique inimitable⁸⁸¹.

Contrairement à l'aura du conteur, on peut parler de la ruse de l'écrivain. C'est elle qui permet à Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo de surpasser tout blocage du récit historico-politique. La capacité de faire les récits participe du refus de la tragédie permanente ou éternelle. De cette étude, nous avons saisi le fait que le mystère, l'obscurité et l'étrangeté des récits en font une unicité générique : le récit criminel. Certes, il y a des parodies des romans policiers, et cela n'est qu'une strate basique de l'écriture. Mais ce qu'il y a de plus déstabilisant, c'est plutôt la parodie de l'histoire criminelle du Togo. En réaction aux fascismes dans l'art, les auteurs des œuvres du corpus préconisent, à leur tour, une politisation de l'art. C'est en cela que les travaux de Paul Ricoeur ont été au cœur de notre étude. Car Paul Ricoeur contourne l'impasse herméneutique et la dichotomie « fait et fiction » dans les études littéraires pour instituer la « conscience historique⁸⁸² ». En réalité, l'énigme que posent des récits du corpus est celle de l'Histoire frappée d'impuissance à révéler la nature réelle des événements douloureux.

L'étude du récit criminel de notre corpus, complétée par l'étude narratologique, intertextuelle, intermédiaire et sociocritique, nous a permis de voir les récits d'Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo comme des poétiques investies de visées politiques et idéologiques. La force poétique de ces œuvres est que les auteurs y jouent concomitamment sur trois

⁸⁸¹ Catherine Géry, « L'aura du narrateur », *op.cit.*, p.25.

⁸⁸² Paul Ricoeur, définit la « conscience historique » dans *Temps et récit*, (tome III).

tableaux : ambiguïté, énigme et étrangeté. Par ambiguïté générique, le récit reste parfois inclassable, le lecteur est ainsi embarqué dans un tourbillon de récits de notre contemporanéité, ce qui ne permet pas de voir la singularité de la mise en fiction de la tragi-comédie de l'histoire politique togolaise. Par l'énigme, les auteurs eux-mêmes sont à la quête d'une vérité énigmatique, et cela invite le lecteur à en faire autant. C'est d'ailleurs ce qui a été le point de départ de la présente recherche. Ce sont donc à la fois l'ambiguïté et l'énigme qui rendent les récits étranges et obscurs aux yeux du lectorat non averti. Cette étude n'est au demeurant qu'une lecture parmi tant d'autres du corpus. Nous n'avons pas la prétention d'avoir cerné notre corpus avec exhaustivité. Nous nous sommes contenté des éléments parfois réducteurs liés à notre sujet de thèse. Mon ardent désir est de l'approfondir en élaborant une étude comparée entre Efovi, Imre Kertész et Nadine Gordimer mais aussi étudier « l'écriture du secret » chez d'autres auteurs africains. Etant donné que ma recherche est limitée dans le temps, je voudrais bien prendre en compte d'autres contre-exemples par rapport à la thèse défendue afin de faire voir la dynamique d'une poétique qui se construit dans une auto-réflexion.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

ALEM Kangni, *La Légende de l'assassin*, Paris, JC Lattes, 2015.

ALEM Kangni, *Cola cola Jazz*, Paris, Drapper, 2005.

ANANISSOH Théo, *Lisahohé*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2005.

ANANISSOH Théo, *Un reptile par habitant*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs » 2007.

AWUMEY Edem, *Port-Mélo*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2006.

AWUMEY Edem, *Les Pieds sales*, Paris, Seuil, 2009.

EFOUI Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2009.

EFOUI Kossi, *L'ombre des choses à venir*, Paris, Seuil, 2011.

EFOUI Kossi, *Cantique de l'acacia*, Paris, Seuil, 2017.

KODJO Edem, *Au commencement était le glaive*, Table Ronde, Paris, 2004.

Corpus secondaire

ALEM Kangni, *La saga des rois*, Théâtre vol.1, Bertoua, Ndze, coll. « Théâtre », 2009.

ALEM Kangni, *Chemin de croix*, Théâtre vol.1, Bertoua, Ndze, coll. « Théâtre », 2009.

ANANISSOH Théo, *Soleil sans se brûler*, Tunis, Editions Elyzad, 2015.

ANANISSOH Théo, *Ténèbres à midi*, Paris, Gallimard, 2010.

AWUMEY Edem, *Noces de coton*, Montréal, Boréal, 2021.

AWUMEY Edem, *Mina parmi les ombres*, Montréal, Boréal, 2018.

AWUMEY Edem, *Explication de la nuit*, Montréal, Boréal, 2013.

AWUMEY Edem, *Rose déluge*, Paris, Seuil, 2012.

EFOUI Kossi, *Io* (tragédie), Limoges, Le bruit des autres, 2007.

EFOUI Kossi, *Le Carrefour*, Paris, L'Harmattan, 1989.

KODJO Edem, *Et demain l'Afrique*, Paris, Stock, 1985.

KODJO Edem, *Lettre ouverte à l'Afrique cinquantaire*, Paris, Gallimard, 2010.

Autres œuvres citées

- APEDO-AMAH Togoata Ayayi, *Le Chien qui fume*, Lomé, Graines de Pensées, 2017.
- ATAKORA Anas et DABLA J.J, *Palmes pour le Togo*, Dakar, Panafrika/Silex/Nouvelles du Sud, 2018.
- BETI Mongo, *Branle-bas en noir et en blanc*, Paris, Julliard, 2000.
- BOUDJEDRA Rachid, *La Macération*, Paris, Éditions Denoël, 1984.
- BOLYA Baenga, *La Polyandre*, Paris, Serpent à Plumes, Coll. Serpent Noir, 1998.
- BOLYA Baenga, *La Profanation des vagins*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.
- COETZEE J. M., *Elizabeth*, Paris, Seuil, 2004 [Traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Catherine Launga du Plessis].
- DIOP Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- DONGALA Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, Paris, Actes Sud, 2017.
- GUEYE Asseye, *No Woman no cry*, Paris, L'Harmattan, Coll. Polars Noirs, 1986 (1990).
- KERTESZ Imre, *Le Refus*, Paris, Actes Sud, 2001.
- KERTESZ Imre, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Paris, Actes Sud, 1999.
- LARA Annelie, *Olympio Highlife*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- LIMA Lezama José, *Le Jeu des décapitations*, Paris, Seuil, 1984.
- MABANCKOU Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.
- MABANCKOU Alain, *Les cigognes sont immortelles*, Paris, Seuil (Col. Fiction et Cie), 2018.
- MODIANO Patrick, *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968.
- MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999.
- MODIANO Patrick, *Rue des Boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978.
- MODIANO Patrick, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984.
- MONENEMBO Tierno, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

MUKASONGA Scholastique, *Cœur tambour*, Paris, Gallimard, 2016.

OBIANIM Sam, *Amegbetao alo Agbezuge fe nutinya [Amegbetao ou les aventures d'Agbezuge]*, Ho, E.P. Church Press, 1949.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommès*, Paris, Les Editions Minuit, (1953) 2012.

SAINT-MICHEL Serge, FAGES Dominique, *Histoire du Togo : Il était une fois Eyadema*, Paris, Afrique biblio club, 1976 [Bande Dessinée].

SARTRE Jean-Paul, *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, 1948.

SCHEPP Emelie, *Marquée à vie*, Paris, HarperCollins France, 2018.

SCHWARZ-BART André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.

SOLJENISTYNE Alexandre, [traduit du russe] *L'archipel du Goulag*, Paris, Seuil, (I, II, III), [1974, 1976].

YOURCENAR Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, rééd.1991.

ZINSOU Sénouvo Agbota, *Le Médicament*, Paris, Hatier, 2003.

Etudes sur les auteurs (thèses et mémoires)

ADANLETE Ayayi Gatowovo, *Ruptures et innovations esthétiques dans le champ littéraire togolais : cas de Kangni Alem*, Thèse de doctorat, Université de Lomé (Togo), 2019.

ATAKORA Anas, *Penser le monde contemporain : image et fantastique dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui*, Thèse de doctorat, Dalhousie University (Canada), Halifax, Nova Scotia, April 2019.

BOCCO Amevi, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans Solo d'un revenant et L'ombre des choses à venir*, Thèse de doctorat, University of Tennessee (USA), 2013.

DECHAUFOUR Pénélope, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur " les lieux de la scène "*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité (France), 2018.

TSETSE Kodzo Etonam, *Du polar à l'écriture fragmentaire dans La Légende de l'assassin de Kangni Alem*, Mémoire de Master, Université Jean Moulin Lyon 3 (France), 2017.

TSETSE Kodzo Etonam, *L'écriture postcoloniale dans Les Pieds sales d'Edem Awumey*, Mémoire de Maîtrise, Université de Lomé (Togo), 2012.

Articles

ADABRA Kodjo, « (Dé) construction du 'réel-fiction' et formation de la 'zone grise' chez Maryse Condé et Kangni Alem », State University of New York at Geneseo, <https://wefla2019.sciencesconf.org/data/23.pdf>, 09/03/2020.

Hubert Artus, « Place aux vivantes, *Cantique de l'acacia* de Kossi Efoui », in *Monde diplomatique*, [Place aux vivantes, par Hubert Artus \(Le Monde diplomatique, février 2018\) \(monde-diplomatique.fr\)](#), consulté le 17 avril 2020.

CHEVRIER Jacques, « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! », *Notre Librairie*, n°161, mars-mai 2006, p.32-37.

COUDIN Anne, « Kossi Efoui, Exil ou vagabondage ? » <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-34> du 06/04/2011, consulté le 13 avril 2019.

DUMAIS Manon, « Edem Awumey, pendant que les champs brûlent », [Edem Awumey, pendant que les champs brûlent | Le Devoir](#), consulté le 30 janvier 2022.

EFOUI Kossi, « La mise à jour », *Notre librairie*, n°148, *Penser la violence*, juillet-septembre 2002.

GARNIER Xavier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *ReS Futurae*, <http://journals.openedition.org/resf/798>, consulté le 28 février 2019.

GARNIER Xavier, « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, n° 146, octobre - décembre 2001, p. 38-40.

GEHRMANN Suzanne, « Le roman intermédiatique à la togolaise », p.154, [Le roman intermediatique a la togolaise kangni, efoui et awumey.pdf](#), consulté le 16 avril 2021.

GBANOU Sélom, « Théo Ananissouh : une écriture discrète et perspicace », *Cultures Sud* n°166, juillet-septembre 2007, p.19-21.

JOUBERT Sophie, « La Chronique de Sophie Joubert » 10-11, "L'ombre des choses à venir" de Kossi Efoui (Seuil), 16/02/2011, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-chronique-de-sophie-joubert-10-11/lombre-des-choses-venir-de-kossi-efoui-seuil>, consulté le 13 avril 2019.

MICHEL Nicolas, « Littérature : Kossi Efoui livre un nouveau cantique engagé », Mis à jour le 31 janvier 2018, <https://www.jeuneafrique.com/mag/509657/culture/litterature-kossi-efoui-livre-un-nouveau-cantique-engage/>, consulté le 15/04/2019.

PEWISSI Ataféï, « Littérature togolaise et idéologie de la différence », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest* n° 3 - 2009 pp. 47-59, <https://gerflint.fr/Base/Afriqueouest3/pewessi.pdf>, consulté le 22 août 2017.

SOUBRIER Virginie, « Tragédie et utopie chez Kossi Efoui », *Africultures*, [Tragédie et utopie chez Kossi Efoui | Africultures](#), consulté le 16 octobre 2021.

Entretiens

GANGOUEUS, « Kossi Efoui, *L'ombre des choses à venir* », <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-kossi-efoui-oublie-et-l-ombre-des-choses-a-venir-90872698.html>, consulté le 14 mars 2020.

PREMAT Christophe, « Les espaces anonymes, entre voyage et exil. Entretien avec l'écrivain Edem Awumey », in *International Web Journal*, <http://sens-public.org/articles/845/>, consulté le 13 avril 2020.

Entretien avec APEDO-AMAH Togoata, « Poétique des tracts au Togo », réalisé à Lomé le 14 avril 2021. Annexe.

Entretien avec AWUMEY Edem, « Poétique des tracts au Togo », réalisé en distanciel le 2 mai 2021. Annexe.

Entretien avec EFOUI Kossi, « Poétique des tracts au Togo », téléphonique le 4 avril 2021. Annexe.

Ouvrages généraux

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, [Edition originale en allemand : *Ästhetische Theorie* : 1970] Paris, Klincksieck, 1995.

ARENDRT Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem [Totalitarianism : 1948] ; [Eichman in Jerusalem : 1963]*, Paris, Gallimard, 2002.

ARNAUD Noël et al (dir.), *La Paralittérature*, Paris, Hermann, 2012.

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, 2008.

BAKHTINE Mikhaïl, *Le Principe dialogique*, [Édition originale en russe : 1926] Paris, Seuil, 1981.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [Édition originale en russe : 1975] Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Seuil, 1995.

BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

- BATAILLE Georges, *Les Larmes d'éros*, Paris, 10/18, 1961.
- BELLEFQUIH Anissa, *Le Roman policier à la recherche du sujet caché*, Rabat, Éditions Marsam, 2012.
- BJAÏ Denis, WHITE-LE Goff (dir.), *Le Duel entre justice des hommes et justice de Dieu du moyen âge au XVII -ème siècle*, Paris, Classiques Garnier, Coll. « Esprit des lois, esprit des lettres », 2013.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BONNET Gérard, *Voir. Être vu : Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 2015.
- BRUNEL Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983.
- BURGOS Jean, *Une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CAMPOS Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, Coll. « Littérature, histoire, politique », 2012.
- CALLE-GRUBER Mireille et als, *Écritures migrantes du genre (II)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.
- COMBE Dominique, *Théories du genre*, Paris, Hachette, 1992.
- CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude, *Crime et le châtement dans le roman populaire de langue française du XIX -ème siècle*, Presses Universitaires de Limoges, 1992.
- CORREARD Nicolas et al (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- CRIGNON Claire, *Le mal*, Paris, Flammarion, 2000.
- DANA Catherine, *Fictions pour la mémoire*, Paris, Harmattan, 1998.
- DE LAVERGNE Elsa, *La Naissance du roman policier français*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

- DELEIXHE Thibault, *Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1978)*, Thèse de doctorat, Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2019.
- DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- DOBBELS Daniel, MONDCOND'HUY Dominique (dir.), *Les camps et la littérature : une littérature du XX e siècle* (seconde édition), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- DOSSE François et als (dir.), *Paul Ricœur : penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013.
- DUGAST Jacques, MOURET François (dir.), *Littérature et interdits*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
- ECO Umberto, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2011.
- ECO Umberto, *De la littérature* [Edition originale en italien : *Sulla letteratura*, 2002], Paris, Grasset, 2003.
- FONDANECHÉ Daniel, (dir.), *Paralittératures*, Paris, Librairie Vuibert, 2005.
- FONDANECHÉ Daniel, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, 2000.
- FOREST Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, Coll. Fiction & Cie, 1995.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004.
- FOUCAULT Michel, *Folie, langage, littérature*, Paris, J. VRIN, 2019.
- FRANCO Bernard, *La littérature comparée : Histoire, domaines et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016.
- FRIEDEMAN Joë, *Langages du désastre*, Paris, Librairie Nizet Saint-Genouph, 2007.
- GARREAU Bernard-Marie (dir.), *Les représentations de la mort*, Actes de colloque organisé par CRELLIC (Centre de recherche en littératures, linguistiques et civilisations), Université de Bretagne-Sud Lorient, 8-10 novembre 2000, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

- GARSCHA Karsten et al (dir.), *Ecrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.
- GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Figure IV*, Paris, Seuil, 1999.
- GENETTE Gérard, *Figure V*, Paris, Seuil, 2002.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, [1979, 1991] 2004.
- GERY Catherine, *Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GRESILLON Almuth, *Eléments de critique génétique*, Paris, CNRS Editions, 2016.
- GUILBERT Thierry, LEFORT Pascal (dir.), *Discours et (re)constructions identitaires. Analyses interdisciplinaires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Paradoxa, 2017.
- GUILIANI Pierre, *Un sang tragique. Racine, Phèdre et le sang : mise en perspective dramatique*, Thèse de doctorat, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007.
- HADDAD Gérard, *A l'origine de la violence*, Paris, Salvator, 2021.
- HIDALGO-BACHS Bernadette, MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Ecrire le deuil dans les littératures des XXe et XXI e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014.
- JACQUIN Gérard (dir.), *Le récit de la mort : écriture et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, (Col. « Interférences »), 2003.

JOSEPHY Rebecca, "*Le détective biblique : Daniel, "Le Festin de Balthazar" ou une histoire souterraine du roman policier*" (2016). Electronic Thesis and Dissertation Repository.3829. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3829>, consulté le 05 décembre 2018.

JURGENSON Luba, PRSTOJEVIC Alexandre (dir.), *Des témoins aux héritiers : l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Editions PETRA, 2012.

KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.

LACOSTE Jean, *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Paris, Maurice Nadeau, 2003.

LAMOUREUX Désirée, *La dialectique du bourreau : étude du bourreau nazi dans la littérature contemporaine française*, Thèse de doctorat, The University of Western Ontario, 2015, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2686>, consulté le 27 février 2022.

LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

LEONARD Monique, *Mémoire et l'écriture*, Actes de colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000, Paris, Honoré Champion, 2003.

LITS Marc, *Le roman policier*, Liège, CEFAL, 1999.

MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

MACE Laurence *et al* (dir.). *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

MACHIAVEL Nicolas, *Le Prince*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

MAHY Fanny, *Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)* (2013), Electronic Thesis and Dissertation Repository.1856, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/1856>, consulté le 05 décembre 2018.

MALGOUZOU Yannick, *Les camps nazis, Réflexions sur la réception française*, Paris, Classiques Garnier, 2012

MAZIERE Francine, *L'Analyse du discours*, Paris, PUF, 2005.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MESPLEDE Claude (dir.), *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Joseph K., 2007 (nouvelle édition).

NAUROY Gérard, *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l'aube du XXI e siècle*, Berne, Peter Lang SA, Editions scientifiques européennes, 2004.

PAROUTY-DAVID Françoise, ZILBERBERG Claude (dir.), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011.

RICŒUR Paul, *Philosophie éthique et politique*, Paris, Seuil, 2017.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RICŒUR Paul, *Temps et récit (I)*, Paris, Seuil, 1983.

RICŒUR Paul, *Temps et récit (II)*, Paris, Seuil, 1984.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. Le temps raconté (III)*, Paris, Seuil, 1985.

RICŒUR Paul, *Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986.

RULLIER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001.

SALMON Christian, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1999.

SARFATI Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2007.

SARTRE Jean-Paul, *Situations II*, Paris Gallimard, 1948.

SARTRE Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1946.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

- SIMARD-HOUDE Mélodie, *Le Reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, Presse universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2017.
- SIMOND Marianne (dir.), *Les Figures du mal en littérature*, Paris, L'esprit du temps, 2007.
- SIZAIRE Anne, *Primo Levi, L'humanité après Auschwitz*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 1997.
- SZONDI Peter, *Essai sur le tragique*, [1961], Belfort, Circé, 2003.
- TACKELS Bruno, *Walter Benjamin*, Paris, Actes Sud, 2009.
- TADIE Benoît, *Front criminel : une histoire du polar américain. De 1919 à nos jours*, Paris, PUF, 2018.
- THELOT Jérôme, *Baudelaire, Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1993.
- VIAN Boris, *Textes et chansons*, « Textes choisis, mis en ordre et annotés par Noël Arnaud », Paris, Éditions René Julliard, 1966.
- VOUILLOUX Bernard, *La nuit et le silence des images*, Paris, Hermann, 2010.
- WAGNER Franck, DUGAST-PORTES Francine, *Lecture de Robbe-Grillet*, Rennes, PUR, 2010.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- ZIMA Peter, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, 10/18, 1978.
- ZIMA Peter, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ZIMA Peter, *Texte et société*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Ouvrages généraux en lien avec l'Afrique

- ADJE Mensah, *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de doctorat, Université de Lomé, 2012.

- AGBOBLI Atsutse Kokouvi, *Sylvanus Olympio : un destin tragique*, Dakar, NEA Sénégal, 1992.
- BARDOLPH Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.
- BARRY Alpha Ousmane (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BHABHA Homi, *Les lieux de culture : Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BORREL Thomas et al. (dir.), *L'empire qui ne veut pas mourir*, Paris, Seuil, 2021.
- BRINKER Virginie et al., (dir.), *Rwanda, 1994-2014. Histoire, mémoires et récits*, Dijon, Éd. Les Presses du réel, 2017.
- CAZENAVE Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003.
- COMBE Dominique, *Les Littératures francophones, Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010.
- COULIBALY Adama et al, *Le Postmodernisme dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- COULON Virginia, GARNIER Xavier (dir.), *Les littératures africaines : textes et terrains*, Paris, Karthala, 2011.
- DABLA Sewanou, *Nouvelles Écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DE MEYER Bernard et al, *Le polar africain*, Université de Lorraine, Centre de recherches « Écritures », Collection « Littératures des mondes contemporains », Série Afriques, n°8, 2015.
- DUCOURNAU Claire, *La Fabrique des classiques africains*, Paris, CNRS éditions, 2017.

FANDIO Pierre, TCHUMKAM Hervé (dir.), *Exils et migrations postcoloniales. De l'urgence du départ à la nécessité du retour*. (Mélanges offerts à Ambroise Kom), Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2011.

FIATOE E.K. Ahiako, *Le Fa : le rôle et l'importance de sa pratique au Togo*, Lomé, O.R.S.T.O.M, 1976.

FONKOUA Romuald, HALEN Pierre (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.

GAILLARD Philippe, *Foccart parle : entretiens*, Paris, Fayard/Jeune Afrique, 1975.

GARNIER Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999.

GARNIER Xavier, *L'éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, Presses interuniversitaires européennes/Peter Lang S.A., 2001.

GAUVIN Lise, *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et son public*, Paris, Karthala, 2007.

GAYIBOR Lodjou Nicoué (dir.), *Histoire des Togolais : le refus de l'ordre colonial* (Tome 4), Karthala et Presses UL, 2011.

GAYIBOR Lodjou Nicoué (dir.), *Le Togo sous la domination coloniale (1884-1960)*, Lomé, Les Presses de l'UB, 1997.

GBANOU K. Sélom et als (dir.), *Ecritures et mythes : l'Afrique en questions*, Bayreuth, Editions Bayreuth African Studies, 2006.

GESCHIERE Peter, *Sorcellerie et politique en Afrique*, Paris, Karthala, [Première édition :1995], 2015.

GORDIMER Nadine, *L'écriture et l'existence*, Paris, Plon, 1996.

HUSTI-LABOYE Carmen, *La diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009.

IMOROU Abdoulaye (dir.) *La littérature africaine francophone, Mesures d'une présence au monde*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014.

- JOUBERT Jean-Louis, *Littératures francophones d'Afrique de l'Ouest*, Paris, Nathan-ACCT, 1994.
- KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.
- KOUMBA Brice, *L'imaginaire du crime, comme conception de l'écriture Sade, la littérature, le crime*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2014.
- LOUMBANGOYE Ndombi Pacelly Ornella, *Ecriture du corps et mythe personnel de l'écrivain : approche psychocritique de place des fêtes, Hermina et la fête des masques de Sami Tchak*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2016.
- MABANCKOU Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017.
- MANGEON Anthony, *L'Afrique au futur : Le renversement des mondes*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2022.
- MBEMBE Achille, *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- MBEMBE Achille, *Sortir de la grande nuit (essai sur l'Afrique décolonisée)*, Paris, La Découverte, 2010.
- MBEMBE Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.
- MBEMBE Achille, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.
- MOLLEY Anatole Koffi, (dir.), *Littérature togolaise : Discours et figures d'autorité*, Lomé, Editions Continents, 2018.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 2013.
- MOURALIS Bernard, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris, Honoré Champion (« Bibliothèque de littérature générale et comparée, 66 »), 2007.
- MOURALIS Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.
- N'GORAN David, *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, Harmattan, 2009.
- NYELA Désiré, *Les littératures de la traversée*, Karthala, Paris, 2021.

- PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PARE Joseph, *Écriture et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Krral, 1997.
- PEYREFITTE Alain, *C'était de Gaulle - Tome II*, Paris, Editions de Fallois/Fayard, 1997.
- RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1995.
- RIESZ János, "Astres et désastres". *Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie*, Hildesheim-Zürich-New York : Georg Olms Verlag, coll. « Passagen /Passages », 2009.
- RIESZ János, RICARD Alain (dir.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, African Studies 23, 1991.
- RIESZ János, AMEGBLEAME Simon Agbeko (dir.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997.
- RIESZ János, PORRA Véronique (dir.), *Enseigner la francophonie*, Actes de la journée d'étude, Bayreuth, 7 juillet 2000, Bremen, Editions Palabres, 2002.
- ROJAS Sebastian Juan, *Littérature mineure et paralittérature chez Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Balano, Mussa et Fforde*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2016, [10670/1.45vurh](#), consulté le 27 février 2022.
- TANG Alice Delphine, ENAMA Patricia Bissa (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- TASSOU Kazaro, *Étude sur la vision tragique dans la littérature africaine francophone*, Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2004.
- TCHOKOTHE Rémi (dir.), *Qui a peur de la littérature wolof ? Metz, Etudes Littéraires Africaines*, 2019.

TONYE Alphonse, *Critique et réception des littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2013.

TULY Salumu, *Stratégies littéraires de critique sociopolitique : étude comparative de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma et d'Henri Lopes*, Mémoire Master, Universiteit Gent, 2010.

YOLAINE Parisot et als (dir.), *Pour un récit transnational*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Revue, magazines et articles

ATAKORA Anas, ELSON Christopher, « Relances (:) de l'image poétique à l'âge de la sortie du logos », *Dalhousie French Studies* 111 (2018).

DECAUX Emmanuel, « Edem Kodjo. ... *Et demain l'Afrique* », *Politique étrangère*, n°2 - 1985 - 50^e année. pp. 511-513, http://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1985_num_50_2_3477_t1_0511_0000_2, consulté le 21 juillet 2017.

DOUTI Seidou, SOSSOU Koffi A., TSIGBE Joseph K. N. (2021), « Journalistes et pouvoir politique au Togo (1946-1979). Une profession construite sous la contrainte », *Revue d'Histoire Contemporaine de l'Afrique*, n° 1, 62-80, en ligne. URL : <https://oap.unige.ch/journals/rhca/article/view/01.doutisossoutsigbe>. Mise en ligne : 7 janvier 2021, consulté le 4 novembre 2021.

FERREIRA-MEYERS Karen, « Le polar africain. Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir », *Afrique contemporaine*, [E:\ http:\www.cairn.info\revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm](http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm) - [no12http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm#no12](http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm#no12), consulté le 28 janvier 2019.

FORTIER F., « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, (39), 1993, p.30, <https://doi.org/10.7202/025750ar>, consulté le 07 décembre 2021.

HALEN Pierre, « Mythe, histoire et procès du sens : visite guidée d'une imagerie », in *Patrice Lumumba, entre Dieu et Diable : Un héros africain dans ses images*, p. 29, (8) [Mythe, histoire et procès du sens : visite guidée d'une imagerie | Pierre HALEN - Academia.edu](#), consulté le 10 janvier 2022.

HIGNARD Henri, « Études mythologiques. Le mythe d'Io », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 12^e année, 1868. pp. 255-259; doi : <https://doi.org/10.3406/crai.1868.67466> https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1868_num_12_1_67466, consulté le 14 octobre 2021.

MBONDOBARI Sylvère, « Le peuple dans le roman policier francophone : discours et l'inter discours », *Revue de l'Université de Moncton*, 42 (1-2), 115-128, [Le peuple dans le roman policier francophone : Discours et Interdiscours \(erudit.org\)](#), consulté le 23 mai 2017.

ZOPPELLI Luca, « Le héros tragique et le héros stupide : modèles de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans *L'Anneau du Nibelung* », *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie* 31, 2011, p.93, (8) [« Le héros tragique et le héros stupide: modèles de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans L'Anneau du Nibelung », Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie 31, 2011, 85-122. | Luca Zoppelli - Academia.edu](#), consulté le 11 janvier 2022.

Revues

Etudes Africaines, « Le théâtre de Sony Labou Tansi », n° 41, 2016.

Notre Librairie, Littérature togolaise, n° 131, juillet-septembre 1997.

Notre librairie, Penser la violence, n°148, juillet-septembre 2002.

Notre Librairie, Sexualité et écriture, n°151, juillet-septembre 2003.

Notre Librairie, La critique littéraire, n°160, décembre 2005 – février 2006.

Notre Librairie, Histoire, vues littéraires, n°161, mars-mai 2006.

Notre Librairie, Nouvelle génération : 25 auteurs à découvrir, n°166, juillet-septembre 2007.

ANNEXES

Togoata Apedo-Amah

Apedo-Amah est un enseignant-chercheur (aujourd'hui à la retraite), écrivain et défenseur des droits de l'homme. « C'est l'un des penseurs les plus libres des intellectuels togolais. »⁸⁸³ Il suffit juste de lire ses titres pour se rendre compte de l'impasse politique et/ou poétique dont témoignent ses œuvres : *La Guerre civile des Aputaga* (2015), *5 octobre an zéro* (2015), *Radio tout-va-bien-au-pays* (2014), *La République des slips* (2015), *Le maître de l'empire*, suivi de *La dette du mort* (2016), *Le Chien qui fume* (2017). Apedo-Amah expérimente les jeux du pouvoir entre l'autorité du pouvoir politique et l'autorité de l'écrivain. C'est ce qui justifie notre entretien avec lui comme témoin de lutte pour la constitution de l'un espace public au Togo.

M. Apedo-Amah⁸⁸⁴ (Réponse par courriel) : Dans les années 90, les tracts se vendaient où se distribuaient aux feux rouges. Il s'est agi d'une conquête anonyme de l'espace public par un discours séditieux qui s'est révélé très efficace dans une dictature militaire de parti unique. Le dictateur qui était déifié a été démystifié et ridiculisé alors que la parole politique était taboue. Les tracts fonctionnaient comme des journaux qui traitaient l'actualité et incitaient à la révolte pour l'avènement de la liberté d'expression, le multipartisme, le respect des droits de l'homme et la démocratie. Le ton était à la dérision et à l'exagération, voire à l'affabulation. Les tracts ont eu du succès parce qu'ils répondaient à l'attente du peuple togolais. (10/03/2021)

Tsetse : Avec votre parcours d'enseignant-chercheur à l'époque du régime du parti unique, je voudrais avoir votre regard sur l'écriture des tracts. Cette forme brève est-elle efficace ?

M. Apedo-Amah : Le côté mythe était si fort qu'il faut le casser. C'est en cela que la destruction de la statue d'Eyadema à Kpalimé participait à la démystification. Celle de Lomé a failli subir le même sort, c'est alors qu'elle a été déboulonnée pour être mise à l'abri. La presse était, au début, accompagnée par des tracts. L'esprit séditieux qui en découle était aussi nécessaire pour remettre en cause le système, le dictateur. De là, plusieurs surnoms moqueurs du dictateur ont fleuri. Le but était de refaçonner l'imaginaire des Togolais. L'homme, le timonier, le totalitaire, il a tout, et est tout. C'est pourquoi ceux qui ne s'alignent pas derrière lui et ses actions sont considérés comme acteurs subversifs, et ces derniers ont pris énormément de risques de s'être opposés à lui.

⁸⁸³ [Ayayi Togoata Apedo-Amah - Fiche Personne sur Africultures](#), 18/11/2022.

⁸⁸⁴ Mes échanges avec M. Apedo-Amah Togoata à Lomé, (le 10/03/2021 et le 14 avril 2021).

Tsetse : La "tractographie" est-elle prise au sérieux par des services généraux de sécurité ?

M. Apedo-Amah : Concernant la liberté d'association, ce qui était courant, c'est qu'à chaque fois qu'on crée une association, Eyadema faisait créer des doublons. L'espace public et les libertés d'expression se rétrécissaient chaque fois. C'est ce qui justifie le choix des tracts. Tout ce qu'on ne peut pas dire ouvertement se disait par les tracts. L'affaire des tracts qui a plus défrayé les chroniques est une affaire banale de « ceinture » autour d'une bonne sœur qui a raconté d'avoir été conduite sous contrainte à Pya. Les tracts ont véhiculé cette histoire, ce qui amené à l'arrestation d'Efoui et bien d'autres. J'ai été convoqué avec mon collègue Afan. Nous avions l'habitude de signer nos écrits, ce qui n'était pas le cas de certains étudiants qui utilisaient des pseudonymes.

Le tract s'appelait « Boudè », ce qui signifie l'essence frelatée. Donc, accessible au grand public. A l'époque du parti unique, la parole publique vient seulement du régime. Vous pouvez imaginer que le journal Togo Presse est refait parce que le pli du pantalon d'Eyadema n'est pas bien fait sur la photo ! A cause de l'inexistence de l'espace public, l'écriture « grise » ou « blanche » en a souffert.

Tsetse : Avec le recul, il vous arrive de considérer les tracts, de ce moment clé de l'histoire politique du Togo, comme un ferment ayant nourri l'éclosion de la littérature « togolaise » ?

M. Apedo-Amah : Pour votre question sur l'écriture du tract, c'est un acte avant tout politique. Ce qui est différent de la littérature. On se moquait du régime, et il était nécessaire de créer chez la population un discours autre que ce qui lui est servi en longueur de journée. C'est la raison pour laquelle, nous avons créé « Propos Scientifiques ». C'est avec la conviction que les gens doivent parler, on offrait un discours séditieux, un contre-discours. Des étudiants ont été menacés et convoqués. Efoui, Ananissoh, Akakpo furent accusés de « terroristes » de l'université. Les activistes dissidents ont été non seulement menacés mais mis dans la « liste rouge ». C'est alors que j'ai été ciblé par une horde de jeunes, j'ai frôlé au lynchage dans le quartier d'Adewui, blessé, et exfiltré après.

M. Diepena : Monsieur le Professeur, votre regard sur la politique togolaise nous intéresse !

M. Apedo-Amah : Plus près de nous, en 2005, il y a les événements à la suite du décès d'Eyadema. Par peur que les manifestants blessés soient poursuivis dans les hôpitaux publics, à la Ligue togolaise des droits de l'homme, nous les avons dirigés vers les cliniques privées. Ce qui faut savoir, c'est que la police a horreur du bruit. Dès qu'on parle, les violences cessent. La terreur est l'arme du système totalitaire. Le viol systématique des filles est leur arme la plus redoutable. C'est une pure sauvagerie. Ne pas en parler ou s'auto-censurer, cela montre qu'on n'est pas en démocratie. Il n'y a jamais eu de procès après 60 ans de sang. Même la montée au

pouvoir d'Olympio était accompagnée de vengeance. C'est pourquoi la France a utilisé Eyadema pour balayer Olympio et Grunitzky. Olympio est un dictateur. Ce ne sont pas des régimes démocratiques. Je considère Eyadema comme un bâtard d'Olympio et de Grunitzky.

Tsetse : Peut-on parler d'une poétique des tracts ?

M. Apedo-Amah : Ce sont juste des tracts. Il n'y avait aucune réflexion bien mûrie dans l'écriture des tracts.

Tsetse : Avez-vous connaissance du mouvement « rose blanche » qui écrivait des tracts sous le régime nazi ?

M. Apedo-Amah : Oui, on avait connaissance de ce mouvement mais on n'avait pas un plan défini qui préparait une sorte de révolution ou de sabotage du régime. Justement ce combat de la rose blanche a été saboté et les acteurs ont été liquidés. Il faut prendre conscience qu'il y a des traites dans ces combats clandestins. Mais il faut encourager les gens à s'exprimer. Est-ce que vous savez que ce sont les gens du CUT qui ont comploté contre le régime de Grunitzky ? C'est l'assassinat d'Olympio qui a donné une image immaculée à ce dernier.

Edem Awumey⁸⁸⁵

Quand Edem Awumey venait au monde en 1975 à Lomé, le Togo était dirigé par un pouvoir militaire, et le problème de l'espace public se posait. Comme ses aînés écrivains, il met au cœur de sa création une fictionnalisation de la répression, la censure et surtout la mise en situation de la figure de l'écrivain. Edem a débuté une partie de ses études supérieures au Togo avant de les poursuivre en France où il sort nanti d'un doctorat en littérature. Il vit et écrit au Québec depuis 2005. Ses personnages ne laissent pas entrevoir seulement l'obsession auto-figurative de l'écrivain en héros mais plutôt en un héraut qui crie la détresse des peuples dans un biopouvoir obscur et criminel. Ainsi, les récits d'Awumey tout comme ceux de Kodjo, d'Efoui, d'Alem et d'Ananissoh mettent un accent particulier sur la responsabilité d'un individu face à la brutalité des régimes oppressifs. C'est la raison pour laquelle, nous échangé avec lui sur le « tract dans une lutte politique et/ou idéologique ».

1. Avec votre parcours d'écrivain, à l'époque du régime du parti unique, quel regard rétrospectif avez-vous sur la poétique du tract ?

Avec le recul, je pense que ce qu'on peut appeler la poétique du tract a été une réponse à une certaine urgence. L'urgence de mots à mettre sur une violence politique et militaire insoutenables. Et je lie cela également à la dramaturgie qui a émergé au cours de la même

⁸⁸⁵ Les échanges de courriels avec Edem Awumey à propos des tracts dans les années 1990 au Togo (2 mai 2021).

décennie 1990 en Afrique avec des auteurs comme Kossi Efoui, Kangni Alem, Koulsy Lamko, Camille Amouro etc. Dans le contexte de l'époque, le tract pouvait être conçu rapidement. De la même manière, sur les scènes de théâtre à l'époque, il était possible de faire passer un message, dire une colère et un espoir portés par la même urgence. Aujourd'hui, trente ans plus tard, le contexte a changé dans plusieurs de ces peuples qui, à l'époque, ont cherché à tourner la page du parti unique. Presque tous, du moins sur le papier, ont évolué vers le multipartisme même si d'autres restent sous le ciel de plomb de pouvoirs militaires et autoritaires. Je crois que, dans la fiction écrite aujourd'hui par bien des auteurs d'origine africaine, il y a un rapport à cette époque, il s'agit d'un passé qui, en filigrane, traverse le texte. Et c'est là qu'on comprend qu'au-delà de l'urgence liée à l'époque, la plupart de ceux qu'on a nommés des tractographes avaient l'ambition d'aller au-delà de la lutte politique et ou idéologique. Ont survécu, à mon sens, dans le champ littéraire, ces œuvres et auteurs qui, avant tout, étaient des écrivains et non pas des politiques.

2. Cette forme brève est-elle efficace dans l'atteinte des objectifs fixés par les tractographes ?

On peut dire qu'à l'époque, les tractographes ont participé à nourrir des mouvements de revendication sociale et politique. La rue s'est soulevée, des conférences nationales ont été organisées dans la plupart des pays. Dans la mesure où les tracts ont contribué à provoquer un sursaut et l'expression de colères et de rêves, je pense qu'on peut dire qu'ils ont été efficaces.

3. Le système d'encodage du tract est-il le même que celui des textes dramaturgiques ?

Je ne crois pas. Le tract, dans la mesure où on veut interpeller l'homme de la rue peut être plus direct dans la formulation, nommer clairement des choses et des gens. Il n'est pas signé par un individu qui, faisant ainsi, se protège un minimum des fusils de la répression. La dramaturgie quant à elle aurait plus de champs, plus d'espace pour le jeu entre acteurs et une variété de formes discursives. Et puis le dramaturge qui signe son texte, sans nécessairement s'autocensurer peut choisir de prendre quelques précautions en nommant indirectement certaines choses.

4. Quels liens faites-vous entre les tracts et les journaux en gestation ?

Il est possible que les tracts aient inspiré les journaux, rendant possible la critique. On peut penser aussi que les journaux, après, ont fonctionné comme une forme non clandestine des tracts.

5. La tractographie est-elle prise au sérieux par des services de sécurité ?

De toute évidence oui. Des gens ont été poursuivis, des simulacres de procès ont eu lieu. À l'époque, à la radio et la télé d'État, on entendait en boucle que les tracts poussaient à la révolte.

6. Avec le recul, vous est-il arrivé de considérer les tracts, de ce moment clé de l'histoire du Togo, comme un ferment ayant nourri l'éclosion des textes dramaturgiques et romanesques – problématique de génotype ou génotexte – ?

Oui. La décennie 1990 fut fertile en productions dramaturgiques. Il faut croire que les tracts y ont été pour beaucoup. Mais au-delà de cette parenthèse brève de l'urgence, ce qui a précédé et a persisté jusqu'à aujourd'hui, c'est la littérature.

Kossi Efoui

Né au Togo à Afoin, José Kossi Efoui réside et écrit en France depuis 1992. Mais Efoui assure qu'il vient du pays du Golfe de Guinée, contrairement à la « géographie aérienne », on peut parler plutôt d'une géographie souterraine et atlantique. Car, « ce qui va durer plus longtemps, c'est le travail de l'océan dans la terre qui trace une géographie, la géographie du golfe. » À l'image de Glissant ou de Césaire qui ont souvent été confrontés aux catastrophes naturelles depuis leurs îles d'origine, Kossi Efoui raconte avoir vécu, dans son enfance, au bord de l'océan Atlantique tempétueux. S'il a certainement été marqué par la douceur des vagues au contact des plages sablonneuses, il a aussi été témoin de la fougue de l'océan, et a pu toucher du doigt le travail de l'océan dans la terre. Celui qui semble déterritorialiser sa poétique n'a jamais cessé de réfléchir sur son Togo natal. Efoui sait créer son îlot d'espace de liberté quand la liberté d'expression est mise à mal. Avec ses camarades étudiants, il a créé le théâtre-citoyen pour ruser avec la dictature par l'usage des masques et figurines sur le plancher. Il est aussi un tractographe ayant eu des déconvenues avec le pouvoir en place. Ainsi, *Solo d'un revenant*, *La Fabrique des cérémonies*, *L'ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia* « se prêtent volontiers à une réflexion sur les thèmes couvrant les territoires de la belligérance dans ce qu'elle peut constituer d'irruption voire de disruption de l'ordinaire, c'est-à-dire du quotidien de l'existence. » C'est à cause de la « *pédagogie de l'inquiétude* » et de déploration que nous lui avons posé des questions sur l'écriture des tracts.

« Voilà, je suis un peu perplexe par rapport aux questions posées, il y a un lien entre mes activités de militant à une époque et mes activités littéraires qui n'est pas évident pour moi. Je n'avais pas l'impression de faire de la littérature ou une forme littéraire quand j'écrivais des tracts, ce sont des provocations, ce ne sont pas des micros nouvelles, pas des textes littéraires. Pour moi, ce sont deux choses qui sont complètement dissociées. C'est un travail de production de textes dans le cadre d'une résistance clandestine, aucune ambition littéraire, ça n'a pas de nature littéraire » (1^{er} avril 2021, transcription de l'audio de Kossi Efoui).

Tsetse : Je consens avec vous que les tracts ne sont pas des écrits littéraires. Mais, n'est-ce pas un ressort structurel de l'acte de la création ?⁸⁸⁶

Efoui : Je conçois néanmoins les tracts que j'écrivais à partir d'une poétique. Car, les tracts sont une création artistique, c'est un acte de prise de conscience. Nous sommes dans un système où l'espace public n'existait pas. Donc, l'attitude que j'avais en rapport avec le tract est poétique. Certes, l'intention d'un tract est en direction d'un public. La censure est une attaque contre l'espace public. Contre la censure, l'acte de refus est la production du *Carrefour* où le détour, les symboles sont utilisés pour exister. C'est un « contournement », une stratégie de contournement équivalent à une conscience politique.

Tsetse : Justement, parlons-en, puisque vous évoquiez la censure. On constate qu'il y a la mémoire de censure dans vos romans. Vous confirmez cette lecture ? Si oui, est-ce des réminiscences ou c'est voulu ?

Efoui : On peut parler des réminiscences ! Mais dans *L'Ombre des choses à venir*, c'est voulu. Il s'agit de mettre à l'épreuve l'usage des mots. Puisque la paix signifie torture et brimade. Le mot paix sert à couvrir une violence inouïe. J'ai constaté que, dans la dictature, les mots sont travestis. Et même partout je vais, je scrute les mots, et même, le langage publicitaire à partir du travestissement des mots. Prenons par exemple le mot migrant qui désignait *people* quand on parlait des Cambodgiens, ce qui était plus humain. Alors que le mot « migrant » accolé aux Africains est devenu monstrueux, c'est dire que le cynisme et la déshumanisation sont en œuvre. C'est la conscience du travestissement des mots qui fait que j'ai séparé dès le départ mon engagement politique de la création littéraire. Quand j'écris un tract, j'ai conscience que c'est un tract pas une littérature. J'ai à cœur cette idée de Francis Ponge : « écrire contre les mots. Parler contre la parole ». Dans *L'Ombre des choses à venir*, il s'agit de la réappropriation des mots pollués. Ikko utilise des signes bizarres (ces traits sont les symboles de Fa, Kponli).

Tsetse : Des signes Fa ? Un ami dans sa thèse a analysé ces signes comme des larmes qui coulent.

Efoui : Vous voyez que votre ami a vu juste ! Son interprétation est convaincante. C'est ça la force de la littérature.

⁸⁸⁶ Entretien téléphonique réalisé avec Kossi Efoui le 4 avril 2021.

Tsetse : Concernant le père du narrateur, l'éloigné momentanément, n'est-ce pas la symbolique d'un artiste, d'un musicien, d'un poète, d'un intellectuel dont l'art a été confisqué par la tyrannie, et ce qui est soldé par sa dévitalisation ?

Efoui : Oui, il y a deux ordres d'artistes et écrivains dans la situation. Il y a un premier groupe qui participe à l'enracinement de la dictature en occupant des postes, et ces gens ne foutent rien. Je parle, dans *L'Ombre des choses à venir*, du second groupe qui s'attèle à « jouer de la note juste ». Justement, une note juste est dangereuse, c'est un acte poétique d'où la violence faite à l'esprit du créateur, c'est un fascisme. Le saxophoniste est un artiste qui subit la violence du pouvoir. Son silence continue à témoigner. Il reste dans la quête de la note juste.

Tsetse : Le fait que le narrateur fasse le récit des lieux qui ont pourtant changé, et remette en cause l'esprit de la commémoration, n'est-ce pas un refus de faire corps avec la géographie et la temporalité des dictatures ?

Efoui : L'ordre nouveau travestit le mode de rupture, du décor, de l'architecture. Bref, le récit historique est un travestissement. Aux yeux du narrateur de *L'Ombre des choses à venir*, la commémoration est un travestissement tout comme l'indépendance est un travestissement.

Tsetse : Quel lien peut-on tisser entre Maïs (*Solo d'un revenant*), Io-Anna et la femme dont le mari a été tué devant elle (*Cantique de l'acacia*) ?

Efoui : Le silence est un choix, c'est en même temps une possibilité de parole. Quand le silence se libère de la parole, cela signifie : Que faire avec la parole ? La mère du narrateur veut sortir de l'humanité, en devenant un oiseau, c'est aussi sortir de la parole pour atteindre le chant. Quand Maïs dit « n'oublie pas que nous sommes pays en guerre », il démystifie le mensonge de la paix.

Tsetse : Nous sommes à la fin de notre entretien, j'espère avoir une autre occasion de m'entretenir avec vous. Bonne soirée !

Efoui : Je suis très heureux que vous vous intéressiez à ma création. C'est avec plaisir qu'on parlera de mes livres. Bonne continuation !

INDEX DES AUTEURS

A

Adabra, Kodjo · 162, 163
Adorno, Theodor W. · 8, 9, 25, 56, 57, 66, 184, 219, 246, 371, 383
Agbobli, Kokouvi Atsutse · 350, 351, 352, 362
Ahiako, E.K. Fiatoe · 312, 313, 403
Alem, Kangni · 8, 10, 13, 18, 19, 21, 23, 26, 69, 84, 87, 92, 105, 112, 113, 116, 117, 120, 125, 132, 133, 138, 150, 151, 152, 153, 162, 163, 170, 204, 224, 225, 232, 234, 235, 236, 246, 252, 254, 264, 265, 266, 271, 272, 274, 281, 282, 284, 285, 289, 294, 300, 307, 316, 317, 319, 321, 327, 332, 333, 334, 336, 337, 340, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 353, 364, 366, 367, 368, 369, 372, 374, 376, 378, 381, 382, 384, 386, 388, 392, 394, 412, 415, 413
Ananissoh, Théo · 8, 10, 14, 19, 20, 21, 23, 84, 85, 92, 125, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 143, 152, 153, 167, 170, 204, 223, 224, 225, 232, 236, 254, 260, 261, 265, 268, 269, 271, 294, 327, 333, 336, 337, 338, 340, 357, 358, 359, 360, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 376, 379, 381, 382, 384, 386, 388, 395, 412, 415, 413
Ananou, David · 7, 220, 329
Apedo-Amah · 19, 115, 329, 330, 331, 345, 366, 367
Arendt, Hannah · 133, 146, 151, 152, 179, 180, 233
Atakora, Anas · 149, 158, 171, 173, 191, 193, 219, 224, 231, 240, 241, 248, 251,

297, 301, 303, 307, 337, 338, 340, 359, 367

Awumey, Edem · 8, 10, 14, 20, 21, 22, 23, 67, 102, 105, 122, 123, 125, 127, 132, 133, 138, 143, 145, 150, 152, 153, 157, 171, 177, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 204, 210, 211, 216, 221, 222, 223, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 243, 244, 250, 251, 253, 254, 265, 266, 267, 268, 271, 281, 282, 286, 288, 289, 294, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 327, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 381, 384, 385, 386, 388, 394, 395, 412, 413, 414, 415, 413

B

Bakhtine, Mikhaïl · 9, 28, 202, 204, 206, 257, 344
Barthes, Roland · 8, 9, 28, 29, 51, 110, 196, 197, 212, 217, 296, 298, 299, 325, 326, 369, 387
Bataille, Georges · 27, 135, 140, 141, 143, 152, 384
Beti, Mongo · 3, 68, 84, 85, 360, 376, 387
Béti, Mongo · 75, 76, 91, 170, 360, 382
Blanchot, Maurice · 25, 27, 64, 130, 172, 181, 183, 185, 187, 197, 204, 219, 225, 250, 354
Bocco, Amevi · 372
Bolya, Baenga · 78, 79, 80, 81, 83, 243
Boudjedra, Rachid · 282, 283, 284, 285, 294, 386
Brunel, Pierre · 217
Burgos, Jean · 28, 298, 299, 387

C

Campos, Lucie · 2, 60, 62, 63, 64, 65, 88, 91, 102, 136, 160, 172, 173, 175, 177, 179, 182, 184, 185, 186, 188, 199, 206, 229, 240, 367, 368

Champenois, Sabrina · 43

Chevrier, Jacques · 116

Coetzee, J. M · 2, 88, 186, 397

Correard, Nicolas · 121

Couchoro, Félix · 7

Coudin, Anne · 113, 344, 375

Coulibaly, Adama · 69, 73, 80, 81, 82, 313

Crignon, Claire · 135, 138, 148

D

Dabla, Séwanou J.J · 5, 13, 219, 224, 231, 251, 337, 338, 340, 359, 367

De Meyer, Bernard · 68, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 92

Dechaufour, Pénélope · 170, 172, 187, 275, 341, 291

Deleixhe, Thibault · 119, 370

Diop, Boubacar Boris · 25, 73, 94, 95, 97, 99, 100, 102, 246, 383

Dongala, Emmanuel · 45, 100, 101, 102, 243, 307

Dumais, Manon · 307, 375

E

Eco, Umberto · 22, 25, 28, 44, 49, 50, 51, 85, 227, 228, 257, 258, 277, 325, 406

Efoui, Kossi · 8, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 67, 102, 103, 105, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 122, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 138, 143, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 157, 158, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 182, 184, 187, 190, 191, 192, 195, 197, 204, 206, 207,

209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 236, 239, 240, 241, 242, 250, 253, 254, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 300, 302, 303, 307, 308, 309, 312, 314, 327, 332, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 381, 382, 384, 385, 386, 388, 392, 394, 395

F

Fondanèche, Daniel · 38, 39, 42, 44

Fonkoua, Romuald · 111, 115

Forest, Philippe · 27, 110, 370

Fortier, F. · 69, 86

Foucault, Michel · 223, 247, 249, 250, 252

Franco, Bernard · 218

Fruchon-Toussain, Catherine · 16, 222

G

Gaillard, Philippe · 107, 351, 352

Gangoueus · 173, 174, 175, 241

Garnier, Xavier · 2, 27, 40, 121, 207, 239, 240, 396, 397, 399, 400

Gayibor, Lodjou Nicoué · 220, 261, 349

Gbanou, Sélom Komlan · 108, 111, 115, 117, 120, 167, 288, 331, 339, 360

Genette, Gérard · 26, 27, 28, 61, 62, 156, 197, 204, 217, 218, 257, 258, 259, 282, 296, 324, 384

Géry, Catherine · 29, 326, 365, 371, 373, 375, 388

Giguère, Caroline · 206

Grivel, Charles · 36, 51

Guiliani, Pierre · 236

H

Halen, Pierre · 3, 23, 68, 70, 111, 115, 354

J

Josephy, Rebecca · 49

Joubert, Sophie · 13, 90, 214, 395

K

Kertész, Imre · 2, 24, 57, 60, 61, 62, 65, 66, 190, 197, 201, 206, 209, 210, 229, 230, 248, 269, 270, 271, 278, 279, 280, 281, 367, 368, 383, 389, 397, 413

Kodjo, Edem · 8, 10, 14, 15, 16, 17, 21, 23, 102, 105, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 152, 153, 162, 163, 201, 204, 206, 207, 210, 216, 221, 236, 250, 253, 254, 262, 265, 273, 274, 295, 307, 313, 327, 340, 345, 346, 347, 348, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 372, 376, 379, 381, 384, 386, 388, 394, 406, 412, 414, 415, 413

L

Lara, Annelie · 352, 353, 354, 355, 356

Lavocat, Françoise · 29, 33, 34, 101, 189, 196, 212, 324, 325, 327, 333, 377

Levi, Primo · 53, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 95, 124, 326, 383, 401

Lima, José Lezama · 266, 267, 271

M

Maalouf, Amin · 306

Mabanckou, Alain · 3, 74, 84, 85, 91, 136, 197, 307, 361, 375, 379, 382, 387

Macé, Laurence · 27, 118

Mangeon, Anthony · 14

Mbembe, Achille · 15, 131, 137, 173, 201, 206, 212, 214, 215, 216, 223, 235, 242, 245, 252, 308, 309, 315, 336, 344, 345

Mbondobari, Sylvère · 23, 68, 74, 79, 80, 81, 84, 85

Meizoz, Jérôme · 342, 361

Mesplède, Claude · 83, 90, 91

Meyer-Bolzinger, Dominique · 51

Modiano, Patrick · 22, 50, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 85, 383

Molley, Anatole Koffi · 265, 329, 366, 372

Monénembo, Tierno · 25, 93, 95, 97, 98, 99, 102, 289, 383

Monique, Léonard · 57, 400

Moura, Jean-Marc · 3, 4, 163, 165

Mouralis, Bernard · 3, 4, 12, 13

Mukasonga, Scholastique · 96, 97, 100, 124, 383

N

Napoli, Gabrielle · 24, 209

Nauroy, Gérard · 93, 94

Ngoye, Achille · 78, 79, 81, 82, 83, 91

Nietzsche, Friedrich · 135, 320, 321

Nyela, Désiré · 5, 6, 16, 176, 373, 374, 375

O

Obianim, Sam · 71

Ouologuem, Yambo · 5, 6, 10, 69, 73, 74, 220

P

Parisot, Yolaine · 143, 147, 205, 209, 214, 237, 406, 415, 413

Peyrefitte, Alain · 350, 358, 360

Piégay-Gros, Nathalie · 102, 284

Premat, Christophe · 183, 186, 187, 190, 211

R

Rabatel, Alain · 104
Rabau, Sophie · 281, 288
Reuter, Yves · 9, 25, 34, 35, 36, 37, 38, 40,
41, 42, 43, 46, 68, 75, 77, 83, 381, 415,
413
Ricard, Alain · 7, 8, 11, 111, 329
Ricoeur, Paul · 2, 26, 27, 28, 29, 152, 157,
204, 327, 328, 356, 377, 383, 384, 388
Riesz, János · 7, 10, 13, 14, 109, 111, 261,
328, 329
Robbe-Grillet, Alain · 49, 50, 51, 402
Robert, Marthe · 4, 37, 49, 57, 79, 80, 391

S

Saint-Michel, Serge · 110, 116, 153, 384
Salmon, Christian · 121, 125, 324, 325,
333
Sartre, Jean-Paul · 43, 63, 140, 265, 328,
372, 374, 375
Schepp, Emelie · 45
Simond, Marianne · 141, 142
Soljénitsyne, Alexandre · 219
Soubrier, Virginie · 292

T

Tadié, Benoît · 46, 73
Tang, Alice Delphine · 85, 98, 99
Tansi, Sony Labou · 5, 19, 74, 117, 220,
236, 408
Tchokothe, Rémi · 3, 97, 99, 101
Teko-Agbo, Ambroise · 13, 117
Tsigbe, Koffi Nutefé · 331, 332, 336
Tuly, Salumu · 356, 357

V

Vanoncini, André · 41, 44, 88
Vian, Boris · 129
Viegnes, Michel · 260, 266
Vouilloux, Bernard · 28, 29, 298, 308, 309,
312, 387

Y

Yourcenar, Marguerite · 127, 269, 271

Z

Zima, Pierre · 5, 22, 28, 257, 322, 323, 327
Zinsou, Senouvo Agbota · 18, 111, 115,
116, 153, 351, 384
Zola, Emile · 2

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	iii
DEDICACE	v
REMERCIEMENTS	vi
EPIGRAPHE	vii
INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE : DANS LA MATRICE DU CRIME	32
CHAPITRE 1 : UN OU DES GENRES ?	34
1.1 Le genre policier : histoire, trajectoire en Europe	34
1.1.1 La paternité du roman policier : Poe ou Balzac ?.....	37
1.1.2 De l'Europe aux Etats-Unis.....	39
1.1.3 La vitalité du genre policier : éditions, collections et festivals	51
1.2 La littérature post-traumatique : écrire après les camps.....	56
1.3 L'hétérogénéité du polar en Afrique à l'aune du discours postmoderne	67
1.3.1 Les récits fondateurs : <i>La Termitière</i> et <i>Les aventures d'Agbezuge</i>	69
1.3.2 Les discours de la marge	72
1.3.3 La porosité du genre ou déstabilisation du genre en Afrique	75
1.3.4 Les romans des auteurs africains dans des collections policières et noires.....	78
1.4 « Ecrire par devoir de mémoire après le génocide des Tutsis »	92
1.4.1 Les controverses autour de « écrire par devoir de mémoire ».....	95
CHAPITRE 2 : DISCOURS ET CONTRE-DISCOURS DANS LA LITTERATURE TOGOLAISE	104
2.1 La création artistique et littéraire sous contraintes	108
2.2 La mémoire de la censure.....	117
2.3 Le mal et l'horrible : moteur de la création littéraire	134
2.3.1 Le retournement de la violence : Ananissoh et Kodjo	138
2.3.2 Court-circuit : dualité mal et bien : Edem Awumey et Kossi Efoui.....	143
2.3.3 Kangni Alem, <i>La Légende de l'assassin</i> et <i>Cola cola Jazz</i>	150
DEUXIEME PARTIE : APPROCHE NARRATOLOGIQUE ET CHRONOTOPIQUE	154

CHAPITRE 3 : ETUDE COMPARATIVE DES INSTANCES NARRATIVES.....	156
3.1 La figure du détective dans <i>La Légende de l'assassin, Lisahohe, Un reptile par habitant et Solo d'un revenant</i>	158
3.2 Dire la désertion chez Kossi Efoui et Edem Awumey	171
3.3 Le narrateur post-traumatique dans <i>Port-Mélo</i>	184
3.4 Récit de vie traumatique d'Io-Anna dans <i>Cantique de l'acacia</i>	190
3.5 Récit des crimes dans <i>Au commencement était le glaive</i>	198
CHAPITRE 4 : DIRE L'ESPACE ET LE TEMPS	202
4.1 Le temps et la rupture de la temporalité	204
4.2 Actualisation du monde brutal : <i>L'ombre des choses à venir</i> ou le temps spectral.	208
CHAPITRE 5 : LES ARCHIVES DE LA TERREUR	217
5.1 La dystopie du territoire natal	218
5.2 L'univers carcéral.....	225
5.3 Dire le carcéral pour exorciser le mal	227
5.4 La violence et le traitement des corps	235
5.4.1 Les corps assiégés	236
5.4.2 L'usage politique du corps féminin : ambivalence du corps ou déssexualisation de la politique.....	242
5.5 La folie, le trauma et le trouble	245
TROISIEME PARTIE : DES TEXTES OUVERTS	255
CHAPITRE 6 : APPROCHE INTERTEXTUELLE : SUR D'AUTRES TEXTES	257
6.1 La poétique de l'intertexte : une archéologie textuelle sur les violences ?	258
6.1.1 La paratextualité	259
6.1.2 La titrologie	260
6.1.3 L'épigraphe	266
6.1.4 La dédicace de <i>La Légende de l'assassin</i>	271
6.1.5 Les avertissements.....	273
6.2 Du génotexte à l'intratextualité : ressassement des traces de la souffrance	274
6.2.1 « Enfants, je n'inventais d'histoires » in <i>Propos Scientifiques</i>	275
6.2.2 Texte attribué à Bala Hella Zamal.....	276
6.2.3 Sous l'autorité esthétique d'Imre Kertész	278
6.3 Les réécritures	281

6.3.1 <i>La Légende de l'assassin et La Macération</i>	282
6.3.2 Le mythe d'Orphée et de Télémaque chez Edem Awumey	285
6.3.3 La figure d'Io-Anna en rapport avec la souffrance d'Io mythologique	289
CHAPITRE 7 : L'INTERMEDIALITE : DISCOURS DU CHAOS-MONDE	294
7.1 L'image physique : symbolique, mentale.....	298
7.2 Le reportage de guerre : Awumey, Efoui et Kodjo	306
7.3 Les interférences médiatiques	314
CHAPITRE 8 : APPROCHE SOCIOCRIQUE : SUR LE REEL, LES SOCIETES, LE POLITIQUE	321
8.1 La conscience historique	326
8.2 Le camouflage comme esthétique romanesque	340
8.3 Le roman du Togo dans la hantise du crime fondateur	348
8.4 L'impasse dans la narration chez des écrivains togolais	364
CONCLUSION GENERALE	379
BIBLIOGRAPHIE	389
ANNEXES	409
INDEX DES AUTEURS	416
TABLE DES MATIERES	420

L'esthétique du récit criminel dans la littérature contemporaine : le cas du Togo

Mots-clés : récit criminel – Togo – conscience historique – violence – récit en déclin – camouflage

Résumé :

Partant du fait que certains auteurs togolais esthétisent le crime sous diverses formes, nous nous proposons de démontrer qu'il y a un ressort structurant et historique dans leurs œuvres qu'Alexie Tcheuyap qualifie d'« écrire rouge » (Yolaine Parisot : 2015). Dans les œuvres du corpus, le crime est sans cesse perçu comme fiction et histoire, et qui génère plusieurs formes du roman. Si des récits de Théo Ananissoh et de Kangni Alem semblent relever du récit policier, la distinction du genre devient ténue autant chez Edem Awumey et Edem Kodjo que chez Kossi Efoui. Car, leur écriture est portée, de part en part, par des crimes de masse. Pourquoi font-ils du crime le ressort structurant de leur poétique ? Tout porte à croire que cette esthétique découle de la violence politique contemporaine de l'Afrique. Malgré l'évidence de ce constat, notre travail consiste à interroger leur écriture à l'aune de leur pays natal – Togo – fortement soumis à la disjonction et/ou à la dislocation tant sur son essence temporelle que spatiale. Notre sujet s'éclaire dans trois dimensions : l'ambiguïté, l'énigme et l'étrangeté. La première passe par l'étude narratologique pour clarifier le corpus à partir de filiation, d'hybridité, de postmodernité et de parodie des récits. La seconde est l'énigme, et se présente sous deux ordres : l'énigme de l'écriture d'une Histoire qu'on a la peine à saisir et l'énigme que les auteurs poursuivent dans leurs œuvres, et qu'ils réécrivent pour répondre à l'« enjeu » (Yves Reuter : 2013) énigmatique du récit. Dans cette partie, nous avons étudié le fonctionnement de la figure du détective, du déserteur et du narrateur post-traumatique. C'est une actualisation du monde brutal dont la saillance est la disjonction du temps et de l'espace. La troisième dimension est l'étrangeté des œuvres du corpus. L'étude de cette dernière partie passe par l'intertextualité, l'intermédialité et la sociocritique. Il s'agit d'analyser les images, les intertextes et les sociolectes, dont le but est de démonter les masques et les simulacres orchestrés par les auteurs. En effet, Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui et Kodjo ont tous eu recours aux postures, masques et stratégies pour asseoir leur poétique. L'Histoire politique apparaît comme une hantise de leurs œuvres. Cela montre que l'usage du carnaval, du simulacre, de la dissimulation et de la dérision permet d'atténuer l'impasse dans les récits afin de contourner l'Histoire « frappée d'impuissance » à révéler la nature réelle des événements douloureux.

The aesthetics of the criminal narrative in contemporary literature: the case of Togo

Keywords: criminal narrative - Togo - historical consciousness - violence - declining narrative - camouflage

Abstract :

Starting from the fact that some Togolese writers aestheticize crime in various forms, we propose to demonstrate that there is a structuring and historical spring in their works that Alexie Tcheuyap describes as “writing red” (Yolaine Parisot: 2015). In the corpus works, crime is constantly perceived as fiction and history, and this generates several forms of the novel. If Théo Ananissoh’s and Kangni Alem’s narratives seem to fall under the heading of detective stories, the distinction between the genre becomes tenuous as much in the case of Edem Awumey and Edem Kodjo as in the case of Kossi Efoui. For their writing is carried, through and through, by mass crimes. Why do they make crime the mainspring of their poetics? Everything leads us to believe that this aesthetic stems from the contemporary political violence in Africa. Despite the evidence of this observation, our work consists in questioning their writing in the light of their native country - Togo - which is strongly subjected to disjunction and/or dislocation in both its temporal and spatial essence. Our subject is illuminated in three dimensions: ambiguity, enigma and strangeness. The first is the narratological study to clarify the corpus from filiation, hybridity, postmodernity and parody of narratives. The second is the enigma and is presented in two orders: the enigma of writing a History that we have difficulty in grasping, and the enigma that the authors pursue in their works, and which they rewrite in order to respond to the enigmatic ‘stake’ (Yves Reuter: 2013) of the narrative. In this section, we have explored the operation of the figure of the detective, the deserter and the post-traumatic narrator. It is an actualisation of the brutal world whose salience is the disjunction of time and space. The third dimension is the strangeness of the works in the corpus. The study of this last part goes through intertextuality, intermediality and sociocriticism. It is a question of analysing images, intertexts and socio-lects, the aim of which is to dismantle the masks and simulacra orchestrated by the authors. Indeed, Alem, Ananissoh, Awumey, Efoui and Kodjo have all resorted to postures, masks and strategies to establish their poetics. Political history appears as haunting in their works. This shows that the use of carnival, simulacra, dissimulation and derision makes it possible to attenuate the deadlock of the narrative to circumvent History, which is powerless to reveal the real nature of painful events.