



HAL
open science

Usages littéraires du merveilleux et effets d'attestation dans les littératures subsahariennes (Kwahulé, Mukasonga, Tchak)

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. Usages littéraires du merveilleux et effets d'attestation dans les littératures subsahariennes (Kwahulé, Mukasonga, Tchak). *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, 2022, Modes d'autorisation du récit contemporain, 25. hal-04110573

HAL Id: hal-04110573

<https://hal.science/hal-04110573>

Submitted on 30 May 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Usages littéraires du merveilleux et effets d'attestation dans les littératures subsahariennes (Kwahulé, Mukasonga, Tchak)

Marion Coste



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/2594>

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Marion Coste, « Usages littéraires du merveilleux et effets d'attestation dans les littératures subsahariennes (Kwahulé, Mukasonga, Tchak) », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 25 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 16 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/2594>

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Usages littéraires du merveilleux et effets d'attestation dans les littératures subsahariennes (Kwahulé, Mukasonga, Tchak)

Marion Coste

- 1 Nombre d'écrivain.es subsaharien.nes ont dénoncé la façon dont un lectorat principalement occidental lit leurs œuvres romanesques comme des documentaires à même de faire connaître la réalité africaine. Cette lecture, d'après Lydie Moudileno, prend ses racines dans la littérature de la Négritude : elle montre comment la volonté d'affirmer une authenticité africaine a induit, du côté des écrivains de la négritude comme de leurs commentateurs occidentaux, la volonté d'appréhender la littérature subsaharienne uniquement dans sa dimension documentaire. Ce mode de lecture est toujours prégnant, d'après la chercheuse, dans la réception contemporaine¹. Remarquons que cette manière d'appréhender la littérature postcoloniale lui confère une forme d'autorité, qui ferait des écrivain.es les lecteurs et les lectrices de leur société. Il s'agirait alors d'une autorité qui confère à l'écrivain.e le rôle de saisir certains aspects du monde, ce qu'Alexandre Gefen théorise comme l'un des traits caractéristiques d'une large part de la littérature contemporaine :

Tournant le dos à la tradition formaliste autant qu'aux pratiques propres à une écriture engagée sur un modèle sartrien, la littérature contemporaine se confronte au monde, non en voulant le changer ou s'en extraire, mais en cherchant à en penser ce qui ne peut être pensé que par la littérature. À travers un retour au sujet et au réel débuté dans les années 1980, une attention nouvelle portée au monde, un intérêt renouvelé pour les problématiques de la transmission et de l'identité, elle se veut un instrument de construction de soi, de réflexion morale aiguisée.²

- 2 Accorder de l'attention à la dimension documentaire d'un récit lui conférerait alors une autorité morale : le récit sert à donner une voix à une culture. Cependant, dans un contexte postcolonial qui tend à minorer la littérature subsaharienne, ce type de légitimité du récit peut avoir pour effet de limiter l'attention au travail de la langue

elle-même. Nombreux.ses sont celles et ceux qui dénoncent la façon dont cette lecture minore les qualités stylistiques et imaginatives de leurs œuvres, qualités que nous appellerons littérarité³. Il s'agirait au contraire de s'intéresser aux structures textuelles elles-mêmes, à l'attention portée aux sonorités, aux figures, aux rythmes, aux particularités syntaxiques et autres spécificités formelles⁴. Léonora Miano, à propos de *L'intérieur de la nuit*, déclare par exemple :

Le texte a été pris en compte comme un témoignage, alors que je n'ai vécu aucune des situations décrites dans ses pages. Je n'ai jamais habité un village subsaharien, ne me suis jamais retrouvée face à face avec un seigneur de la guerre, n'ai jamais assisté à un sacrifice humain. Je n'ai pas enquêté sur les conflits subsahariens de notre temps, ni même sur ceux d'une autre époque. [...] J'affirme donc que, pour le moment, nous sommes lus de manière peu approfondie, qu'on se borne à rechercher, à travers nos livres, une grille de lecture de l'Afrique subsaharienne. Or, il nous est impossible de la fournir, et je ne crois pas qu'un seul écrivain un peu conséquent s'intéresse d'ailleurs à le faire. Permettez-moi de donner une information utile à ceux d'entre vous qui s'intéressent à l'Afrique : elle n'est pas dans les livres.⁵

- 3 *L'intérieur de la nuit* raconte la prise de pouvoir d'un groupe violent sur un village et la façon dont les attaquants forcent les villageois à manger l'un des leurs afin de broyer leur capacité de résistance. Envisager ce texte comme un témoignage induit une lecture sensationnaliste, avide d'un exotisme cruel et barbare, et l'on comprend sans peine pourquoi l'autrice s'y oppose. C'est au même type de lecture exotisante que Sami Tchak s'oppose lorsqu'il dénonce "l'abaissante lecture sociologique et politique"⁶ qui est souvent faite de la littérature postcoloniale. Or, aux antipodes apparemment de cette visée sociologique, on repère chez plusieurs auteur.rices subsaharien.nes des éléments merveilleux, qui empêchent de voir dans les romans un reflet de la réalité politique ou sociale de l'Afrique subsaharienne. Une seconde difficulté apparaît alors : on peut penser que ces éléments merveilleux participent d'une explication "magico-religieuse"⁷ des phénomènes observés : les romans ne rapporteraient pas les particularités des sociétés décrites selon une appréhension réaliste, mais leurs croyances et leurs traditions. En effet, opposer le réalisme et le merveilleux peut poser problème dans les littératures subsahariennes, pour les raisons évoquées par Xavier Garnier : "D'un point de vue endogène, cette opposition n'a pas de validité dès lors que le monde suprasensible est considéré comme relevant pleinement de la réalité"⁸. Si l'on considère des "peuples qui entretiennent un rapport magico-religieux au réel et le perçoivent au prisme du mythe"⁹, alors les éléments merveilleux s'intègrent dans une vision réaliste sans la remettre en question. Faire des auteur.rices les porte-paroles d'une explication magico-religieuse des phénomènes décrits revient aussi à leur ôter leur capacité singulière à l'affirmation d'un style. Par ce mot de "style", j'entends un travail formel de la langue permettant, dans l'actualisation que permet la lecture, la construction d'une certaine idéologie¹⁰. On retrouverait alors une lecture "abaissante", pour reprendre le mot de Sami Tchak, qui dénie aux auteurs et autrices leur part de créativité.
- 4 Pourtant, l'association du réalisme et du merveilleux est intéressante pour étudier des romans qui, s'ils traduisent un point de vue africain, s'inscrivent aussi dans un contexte mondialisé : ils sont écrits en français et publiés en France, et s'adressent donc en priorité à un lectorat français, par des auteur.rices ayant à la fois une culture subsaharienne et une culture française. En effet, leur usage du merveilleux est ambivalent et teinté d'ironie. Je proposerai de lire l'usage des éléments merveilleux

dans trois romans, *Les fables du moineau* de Sami Tchak, *Cœur tambour* de Scholastique Mukasonga, et *Monsieur Ki* de Koffi Kwahulé, comme une manière de concilier à la fois l'autorité morale, qui découle de la dimension documentaire du récit, et la littéarité de leurs romans.

- 5 Je verrai dans un premier temps comment le merveilleux permet l'affirmation d'un travail formel de la langue tout en suggérant que l'auteur ou l'autrice rapporte un système de croyance subsaharien, ce qui confirme finalement la valeur documentaire de cet usage du merveilleux, renseignant le lecteur ou la lectrice sur les croyances africaines et permettant de prendre en charge des traditions africaines sans les figer dans un folklore réducteur.
- 6 Je reviendrai ensuite sur cette idée en présentant les effets d'ironie, fort nombreux, qui donnent à ces évocations merveilleuses un statut ambigu, au point qu'elles apparaissent parfois comme des fantasmes néocoloniaux construits par un regard occidental mis en scène dans *Monsieur Ki* par le personnage de la concierge, dans *Cœur tambour* par les narrateurs des première et troisième parties, et projeté comme lecteur dans *Les fables du moineau*.
- 7 J'en conclurai que ces différentes lectures coexistent dans les romans et proposent deux formes d'autorité : la première est une autorité morale, qui suppose que ces romans donneraient voix à une mémoire des récits traditionnels subsahariens ; la seconde est une autorité reposant sur la littéarité des textes, puisque ces récits font état d'une capacité à la prise de distance qui permet l'affirmation d'un regard spécifique, esthétisant et volontiers ironique, sur ces mêmes récits traditionnels. Je proposerai ainsi de voir dans ces trois romans un style, à comprendre cette fois comme un faisceau de faits collectifs sans pour autant effacer la dimension spécifique de chaque écriture¹¹, qui intègre une fonction documentaire sans renoncer à une expression subjective.

L'usage du surnaturel : mémoire et jeux formels

Autorité littéraire et jeux formels : répétitions et figures dérivatives

- 8 Le récit, lorsqu'il accueille des éléments surnaturels, se fait dans une langue qui se caractérise par un usage des répétitions et de certaines figures : ces éléments contribuent à mettre en évidence le style de l'auteur ou de l'autrice, selon une acception formaliste du terme. Ainsi, dans *Monsieur Ki*, alternent des passages réalistes, relatant le quotidien d'un narrateur et de sa concierge à Paris, et des passages merveilleux, dans lesquels ce narrateur parisien retranscrit ce qu'il entend sur une bande magnétique trouvée dans son appartement, soit les propos d'un narrateur secondaire qui s'est suicidé depuis, et qui raconte les frasques des habitants de Djimi, un village subsaharien dont il se dit originaire et que le personnage parisien connaît aussi. Ces passages sur bande enregistrée relatent des événements surnaturels, dont de nombreuses malédictions ; l'écriture y est caractérisée par sa liberté de ton, notamment par l'usage d'un lexique grivois et d'un registre grand-guignolesque, et son inventivité lexicale. Ces passages contrastent avec le quotidien terne et les propos racistes et mesquins de la concierge. Ainsi, le procès fait par Dynamo à son cousin qui lui a fait manger du pangolin ensorcelé afin qu'un morceau reste coincé dans sa gorge à jamais est l'occasion d'une variation lexicale sur le mot "déconner" :

Or, voilà que dans le bureau du vieux juge rompu, par vocation, aux arcanes du *déconnement*, voilà donc que des *apprentis déconnards* aux haleines à vous faire fuir l'hyène elle-même, des énergomènes, des individus... dans la bouche du vieux juge, le mot "individu" constituait, pour des raisons qui me sont toujours restées obscures, une grave insulte. Bref, voilà que "des énergomènes, des individus" venaient empester sa vie. Non, mais dis donc ! Alors *il a déconné, il a déconné, il a déconné* avec cette véhémence à la fois théâtrale et sincère dont les avocats ont le secret.¹² (je souligne)

- 9 On voit ici comment cette figure étymologique, qui repose sur une étymologie inventée, l'emporte sur la construction du sens, le verbe "déconner" engendrant les néologismes "déconnement" et "déconnards", et le juge lui-même jouant du mot "individus" pour lui conférer un sens insultant.
- 10 La même attention aux répétitions se retrouve dans *Les fables du moineau*, où alternent les propos d'un narrateur qui se souvient de son enfance dans un village subsaharien, et d'un moineau doué de parole, comme l'ensemble des animaux et des végétaux convoqués par ce livre. Les prises de parole du moineau témoignent d'une forme de sagesse, ce qui est marqué par l'utilisation des présents gnomiques et des déterminants définis à valeur généralisante. De plus, elles donnent souvent l'impression d'un autoengendrement du langage, comme chez Koffi Kwahulé, mais dans un registre beaucoup plus solennel :

Le moineau a dit : "*La mouche qui enquiquine le chien* compte sur ses ailes, mais *la mouche qui enquiquine le chien* sait-elle combien de mouches a déjà gobées *le chien qu'elle enquiquine* ? Attirées par les plaies du canidé, elles étaient venues, et de l'avertissement qu'avaient représenté *la queue remuée, les oreilles secouées, tout le corps remué*, elles n'avaient point tenu compte, puis, un jour, un museau s'était ouvert pour se refermer rapidement sur elles. Le chien, des mouches, n'a aucun goût, mais, de mort, il les punit parfois, alors qu'elles ne sont pas à l'origine de ses plaies. *La mouche qui enquiquine le chien* aurait tort d'oublier la rapidité avec laquelle le chien ouvre et referme, en un clap de moins d'une seconde, son museau. [...]"¹³ (je souligne)

- 11 La répétition de "La mouche qui enquiquine le chien", l'antéposition du complément du groupe verbal "tenu compte", les parallélismes de constructions qui multiplient les groupes nominaux composés d'un déterminant défini, d'une partie du corps du chien, et d'un participe passé à valeur d'adjectif comme dans "la queue remuée, les oreilles secouées, tout le corps remué", donnent l'impression d'une langue qui se construit par répétitions, s'autoengendrant au gré du retour des mêmes sonorités. Si ce type d'écriture invite à rapprocher le texte d'une pratique de l'oralité et du conte, sur laquelle je reviendrai, elle donne aussi une impression de liberté et de jouissance du langage qui contrevient à une valeur sociologique du récit : plutôt que de relater une réalité, il s'agirait de jouer avec les mots.
- 12 Ainsi, lors des évocations surnaturelles, on observe une survisibilité du style, produite par la profusion de répétitions et de figures dérivatives dans mes deux exemples. Pour comprendre cette survisibilité du style, on peut faire appel à la réflexion de Xavier Garnier sur le traitement de la tradition dans la littérature postcoloniale africaine. Il propose l'idée que les auteurs et autrices "stylis[ent] la tradition pour lui rendre son efficence"¹⁴ : il s'agit de refuser une folklorisation de la tradition, qui tendrait à la figer en la réduisant à sa transcription écrite alors qu'elle se déploie par une performance orale, intrinsèquement attachée à son lieu de réalisation. Il est notable que, dans les deux exemples cités précédemment, la narration est déléguée à un narrateur

intradiégétique dont la prise de parole est mise en scène par l'écriture. Koffi Kwahulé prend soin de préciser les crises d'asthme qui interrompent régulièrement les récits du narrateur racontant les aventures des habitants de Djimi, soulignant ainsi le fait que ce récit est une performance orale. Cette réflexion permet de montrer comment l'autorité morale du texte, qui consiste à penser qu'il donne voix à une tradition, et son autorité littéraire, qui repose sur la singularité stylistique de la voix de l'auteur ou de l'auteure, fonctionnent ensemble pour proposer une perception défolklorisée des traditions africaines.

- 13 Le roman de Mukasonga raconte comment Prisca devient, sous le nom de Kitami, une chanteuse internationalement connue, à qui beaucoup prêtent des pouvoirs magiques et sacrés. On retrouve l'opposition entre deux types de narrateurs : d'une part, les figures de narrateurs des première et troisième partie sont des hommes occidentaux qui proposent une interprétation rationaliste de la vie de Kitami ; d'autre part, la narratrice de la seconde partie est Kitami elle-même lorsqu'elle était jeune fille et se nommait Prisca et offre une explication magico-religieuse à son succès. Pourtant, les éléments surnaturels ne s'associent pas ici à une écriture littéraire particulièrement chargée d'effets de style, tels que les répétitions ou les figures dérivatives étudiées dans les deux autres romans. Au contraire, le registre merveilleux rejoint la dimension documentaire du récit en transcrivant certaines croyances magico-religieuses rwandaises mises en péril par le génocide. Ainsi, ce roman est tout à fait caractéristique d'une gestion esthétisante de la tradition, caractéristique pour Xavier Garnier des romans africains "à l'heure de la globalisation" :

La mélancolie postcoloniale se nourrit du spectacle de ce qui est déjà mort et n'a plus de place en ce monde. À l'heure de la globalisation, le regard porté sur l'Afrique traditionnelle n'est plus simplement un regard réifiant, mais un regard esthétisant crépusculaire¹⁵

- 14 Les mentions de la violence xénophobe subie par Prisca et sa famille, ainsi que les prolepses annonçant le génocide qui émaillent le récit, donnent aux mentions d'un surnaturel traditionnel de la seconde partie cette dimension crépusculaire, qui rejoint les préoccupations esthétisantes évoquées plus haut. Il est à souligner que cette façon d'aborder le surnaturel comme quelque chose d'irréremédiablement perdu est une tendance, d'après Anne-Sophie Donnarieix, du roman contemporain dans son ensemble. La chercheuse nous invite alors à penser le sentiment du deuil d'une transcendance perdue par-delà les limites de la littérature postcoloniale, en analysant notamment les univers fictionnels d'Antoine Volodine, Sylvie Germain, Alain Fleischer, Marie NDiaye et Christian Garcin.¹⁶

Mémoire d'une tradition orale

- 15 Dans les trois romans que j'étudie, la présence d'éléments surnaturels ne génère ni surprise ni angoisse, et ils se fondent sans mal dans un univers réaliste. De ce fait, ces romans appartiennent au registre que Xavier Garnier nomme "magico-religieux", caractéristique notamment des "romans réalistes irrationnels", dans lesquels une réalité invisible, sacrée, se superpose à une réalité visible, et n'est perceptible que par certaines personnes : "La réalité dont il est rendu compte ici est une réalité élargie à l'invisible. La vie quotidienne est encerclée par le surnaturel"¹⁷. Cette définition est particulièrement efficace pour le roman de Mukasonga, où se mêlent des récits du quotidien et des allusions aux esprits, notamment à celui de Niabingui, que Prisca

accueille et dont elle est la servante, ce qui lui confère une capacité à percevoir l'invisible et le sacré. Dans le roman de Sami Tchak, le sacré n'est pas invisible : chacun.e entend les paroles des animaux et des plantes, et nul.le ne s'en étonne. Ainsi, l'usage du merveilleux dans ce roman se rapproche d'une tradition orale, décrite ainsi par Xavier Garnier :

L'opposition du réalisme et du merveilleux a été largement sollicitée dans l'analyse occidentale des littératures orales africaines comme expression d'une déconnexion du réel de la part de sociétés primitives : un réalisme strict ne pouvait faire partie des intentions littéraires de peuples qui entretiennent un rapport magico-religieux au réel et le perçoivent au prisme du mythe.¹⁸

- 16 On pourrait alors considérer que le surnaturel dans ces romans donne à voir des croyances magico-religieuses. Il participerait alors de la dimension documentaire de ces textes. Si l'on appréhende ainsi les éléments surnaturels du roman, ils confirment l'autorité morale conférée aux auteur.rices, qui rendraient compte d'une culture propre aux sociétés subsahariennes dont ils possèdent une mémoire.
- 17 De nombreux indices du texte nous invitent à lire de cette façon-là les éléments surnaturels. Dans *Les fables du moineau*, ce sont les très fréquentes allusions à la forme du conte, avec l'adresse à un public d'auditeurs ("Le moineau et moi vous demandons de nous écouter maintenant. /Ouverture de la porte des souvenirs !" (LFDM : 16)), la référence à une mémoire ("Mémoire du village" (LFDM : 17) dans le titre du second chapitre, "Cette fable (c'est un conte), je la tiens de mon père" (LFDM : 40) pour introduire un récit). Il faut noter aussi la fréquence d'une formule d'introduction répétée : "Le moineau a dit" (p. 9 première phrase, p. 24, p. 25, p. 26, p. 39, 40, 42, 43 deux fois, 45, 49, 50, 51, 52, et la liste n'est pas exhaustive). Cette formule est caractéristique du conte d'après Jean Derive : "[le conte] obéit en général à des traits formulaires repérables : formules d'introduction, de conclusion, intermèdes chantés ou musicalement travaillés du point de vue des sonorités..."¹⁹. Cette forme de conte, qui rattache le roman à une tradition orale, contribue à la dimension documentaire du roman, qui relaterait une conception animiste des animaux et des plantes et qui évoquerait, fable après fable, une sorte d'harmonie universelle où la mort de chacun permet la vie de l'autre et réciproquement, traduite ainsi par le moineau : "La chaîne alimentaire, cette cruelle et mystérieuse fraternité universelle !" (LFDM : 115)
- 18 La structure de *Monsieur Ki* met en scène l'écoute d'un auditeur intradiégétique, selon un jeu de dédoublement propre à ce roman²⁰, puisque le narrateur de la bande magnétique s'adresse à un mystérieux "Monsieur Ki" mais est écouté par le narrateur principal du roman :
- Avant toute chose, il faut que je te prévienne, Ki, ces histoires, pas celles de l'Ancêtre, mais les autres, tu peux y croire, tu peux ne pas y croire, elles sont vraies. Tous ceux à qui je les ai déjà racontées pensent qu'elles sont fausses ; ils ne me le disent pas, mais ils me le font sentir. Et pourtant !
- Tout se passe au pays, dans un village appelé Djimi, un village non loin de mon propre village. (MK : 20)
- 19 La référence au cercle des auditeurs, sceptiques, vise peut-être le lectorat français du livre, et la demande à croire le récit relatant des événements magiques se fait alors demande d'acceptation d'un mode d'explication magico-religieux. La référence "au pays", sans autre qualification, a une valeur généralisante, renvoyant vaguement à un contexte subsaharien, surtout associée aux sonorités du nom "Djimi". L'évocation des

deux “villages” suggère un contexte rural, contexte rural qu’on retrouve dans les deux autres romans que j’étudie et qui est un milieu associé aux contes traditionnels et à la mémoire d’une littérature orale.

- 20 Chez Scholastique Mukasonga, la dimension documentaire se charge d’une volonté mémorielle, puisqu’il s’agit de rendre compte d’une culture tutsie victime du génocide, donnant à la narratrice Prisca une fonction de témoin. Dans la seconde partie du roman, où se situent les éléments merveilleux, on trouve des sortes d’encarts nous renseignant sur les us et coutumes rwandaises :

Un “coin tranquille”, encore une chose qui n’existe pas au Rwanda. Où que vous alliez, vous n’échapperez jamais à la fourmilière humaine qui s’agite sur les mille collines du Rwanda : sous la voûte épaisse de la bananeraie, sur la crête rocailleuse où personne ne cultive plus, à l’abri du reboisement d’eucalyptus, sur la rive incertaine du marais, il y aura toujours quelqu’un pour vous tirer de vos songes : un petit berger et sa vache, des femmes revenant des champs, un panier de patates douces sur la tête, un homme poussant son vélo surchargé d’une cargaison de régimes de bananes ou de tôles pour sa nouvelle maison...²¹

- 21 Ce passage confère à ce récit une valeur documentaire, par l’évocation précise des plantes poussant au Rwanda et des espaces naturels (bananeraies, crête rocailleuse, eucalyptus, marais), des occupations des paysans (petit berger, femmes revenant des champs), ainsi que les images dignes d’un prospectus touristique (“un panier de patates douces sur la tête”, “un homme poussant son vélo surchargé d’une cargaison de régimes de bananes”). La dimension pittoresque de la description donne à ce paysage des allures de paradis touristique, ce qui souligne peut-être la violence de la perte de ce royaume d’enfance ravagé par le génocide pour l’autrice. Ce royaume d’enfance est, dans la seconde partie, celui des manifestations surnaturelles de Niabingui, dont l’esprit possède Prisca et fait d’elle la chanteuse Kitami.
- 22 Ainsi, le surnaturel est largement convoqué dans les trois romans que j’étudie. Pourtant, ces divers éléments qui invitent à lire dans le surnaturel de ces romans la mémoire d’une tradition orale et d’une culture subsaharienne, sont concurrencés par des effets d’ironie qui leur donnent un statut ambigu.

Ironie et ambiguïté

La mise en scène d’un regard occidental avide d’exotisme

- 23 La structure en trois parties du roman de Scholastique Mukasonga permet la mise en scène d’une pluralité de regards occidentaux. D’abord, les narrateurs de la première et de la troisième partie, qui se disent journalistes, et dont on comprend qu’ils sont français, sont caractérisés par le recours récurrent au pronom indéfini “on”, qui englobe une perception occidentale et masculine en lui conférant une forme d’universalité :

Peut-on d’ailleurs, à propos de Kitami, parler véritablement de chanteuse, tant les incantations de celle qu’on surnommait l’Amazone noire semblaient jaillir des profondeurs d’une Afrique ancestrale à jamais insoumise ? (CT : 12)

- 24 On remarque bien dans cet extrait tiré du début du roman que le regard de ce “on” exotise et sexualise Kitami à travers la mention de “l’Amazone noire”, tout en réactivant le stéréotype colonial d’une “Afrique ancestrale à jamais insoumise” : souligner son insoumission supposée revient à projeter une tentative de soumission.

Notons que la sexualisation de Kitami n'est pas le fait exclusif des narrateurs occidentaux, et que les membres de la troupe de la chanteuse, issus de diverses traditions musicales de l'Atlantique noir, s'y adonnent également, particulièrement l'impresario Pedro. Ces procédés d'exotisation et de sexualisation amènent le lecteur à faire l'hypothèse que Prisca, dont Kitami est le nom de scène, a forgé un personnage susceptible de passionner un public occidental. En effet, le nom Kitami, ainsi que les mises en scène de la chanteuse, proviennent d'une bande dessinée produite par un Français nommé Julien qui a connu Prisca jeune fille au Rwanda et l'a fait poser nue. Elle lui inspirait alors une fable décrite comme stéréotypée :

Son histoire – comme je m'en rendis compte plus tard – n'avait rien d'original. Elle s'inspirait de près, de trop près, des vieux romans de Henry Rider Haggard ou de certaines aventures de Tarzan inlassablement déroulées par Edgar Rice Burroughs. Selon les poncifs du genre, un jeune aventurier, sa blonde fiancée et un vieux coureur de brousse à la gâchette facile se lançaient, sur la foi d'un vieux grimoire trouvé dans le coffre d'un ancêtre pirate, dans une expédition à la recherche d'une cité aux richesses fabuleuses cachée, au cœur de l'Afrique, au sein d'une impénétrable forêt vierge ou dans les entrailles vertigineuses du cratère d'un volcan éteint. La cité perdue était bien sûr gouvernée par une reine à la beauté fatale. (CT : 114)

- 25 La profusion des lieux communs, “impénétrable forêt vierge”, “entrailles vertigineuses du cratère d'un volcan éteint”, “cité perdue”, “reine à la beauté fatale”, ainsi que les personnages types de l'intrigue soulignent son peu d'originalité, mais aussi la dimension raciste et exotisante d'une Afrique sauvage. Tous ces éléments peuvent nous faire douter de la sincérité de Kitami, et considérer qu'elle utilise parfois un folklore africanisant à des fins commerciales ; cette interprétation est largement contredite par la partie centrale, celle qui contient les éléments merveilleux et est narrée par Prisca elle-même dans un style dépourvu d'ironie. Il s'agit donc d'interdire toute réduction simpliste, qui ferait de Kitami la témoin d'une culture authentiquement rwandaise ou une escroque jouant de stéréotypes racistes et sexualisants. On pourrait plutôt penser que Kitami mobilise certains stéréotypes coloniaux afin d'accéder à une visibilité internationale, tout en les associant, dans l'intimité de son récit à la première personne du singulier, à une tradition fortement ancrée dans le Rwanda de son enfance.
- 26 La même ambiguïté existe chez Koffi Kwahulé, qui nous invite à croire aux récits merveilleux du village de Djimi tout en les soumettant au doute. À plusieurs reprises, il reproduit au discours direct les propos racistes de la concierge, qui confond ses locataires noirs ou ne parvient pas à envisager que sa fille ait eu une aventure avec un Noir. Or, à la fin du roman, les deux narrateurs africains semblent se confondre et ne constituer qu'un seul personnage paradoxal, à la fois mort et vivant, et poursuivi par un même ancêtre cynocéphale. La bande-magnétique serait alors une projection du narrateur parisien, ce qui lui dénierait toute valeur de vérité. Faire cette hypothèse met le lecteur dans la même position que la concierge en l'amenant à confondre les deux narrateurs noirs. Se produit ainsi un effet d'ironie dont le sens reste indécidable et questionne notre rapport au merveilleux évoqué par le roman : s'il nous est impossible de rejeter l'interprétation selon laquelle les deux hommes n'en forment qu'un, tant les indices sont nombreux, il nous est tout aussi impossible d'y souscrire sans réserve puisque cette interprétation est celle du personnage le plus raciste de l'intrigue.

- 27 Cette suspicion d'un discours raciste, véhiculant des stéréotypes réducteurs sur l'Afrique et les Africains, touche aussi, bien que plus rarement, les propos des narrateurs africains, et notamment de l'avocat, dont le plaidoyer est raconté ainsi :
- Il disait que l'accusé était un lâche qui n'avait pas hésité à jeter un petit innocent dans un fleuve écumant de crocodiles affamés... En réalité il n'y avait aucun crocodile dans ce fleuve, mais parler dans sa plaidoirie de "fleuve écumant de crocodiles affamés" pouvait impressionner l'auditoire. Il a dit aussi que l'homme était un paranoïaque pervers dont les instincts morbides donnaient la chair de poule à la civilisation. (MK : 26)
- 28 On retrouve le même usage de lieux communs africanisants que chez Mukasonga avec le "fleuve écumant de crocodiles affamés", dont le narrateur souligne l'inadéquation avec la réalité de ce fleuve. La phrase suivante, avec la mention de la "civilisation", dont l'accusé, animé "d'instincts morbides", serait l'opposé absolu, évoque la mission civilisatrice que les colonisateurs associèrent à la colonisation, ce qui confirme la dimension raciste de cette plaidoirie. Pourtant, elle s'adresse à une assemblée d'Africains ; mais elle se fait dans un tribunal, qui pourrait s'opposer dans cette histoire à la justice coutumière exercée par le mari cocu sur son cousin Dynamo, dont il a été question plus haut. On peut donc faire l'hypothèse que Koffi Kwahulé met ici en scène, avec beaucoup d'ironie, un homme noir pratiquant un discours raciste dans le but de plaire à d'autres hommes noirs qui tentent d'adopter un point de vue occidental, dans un exercice particulièrement pervers du complexe du colonisé²². Les propos des habitants de Djimi ne seraient pas alors porteurs d'un système de croyances africains, mais le fruit d'un racisme intériorisé.
- 29 *Les fables du moineau* ne comporte pas de mise en scène d'un regard occidental. Ce roman, constitué de courtes fables de prédation et de dévoration, est porteur d'une croyance animiste et d'une conception de la transmission littéraire comparée à une assimilation physique : le parallèle entre le fait de manger un animal et le fait de s'approprier sa mémoire, par l'écoute ou l'ingurgitation, est constant. De même, les fables se déroulent dans un paysage rural subsaharien, ce que de nombreux détails soulignent sans cesse, comme le nom des plantes ou des animaux, baobabs, gazelles et lions, ou les noms propres à consonances subsahariennes. Pourtant, il existe des effets d'ironie qui empêchent le lecteur d'adhérer totalement aux morales que semblent dessiner les différentes fables.

Ironie et recul critique

- 30 Le moineau, qui conclut presque systématiquement les fables racontées par le fils du forgeron, double de l'écrivain, ironise régulièrement sur la sagesse de ce dernier :
- Le moineau a dit : "Aboubakar, tu donnes l'impression de savoir tout, mais, moi moineau, je sais une chose que tu ne sais pas, pourtant, je ne te dirai pas ce que je sais et que toi tu ne sais pas. Rappelle-toi cependant qu'il y a au moins une chose que toi qui donnes l'impression de tout savoir tu ne sais pas, et cette chose que tu ne sais pas, moi moineau je la connais. Je sais aussi qu'il y a au moins une chose que tu sais et que je ne sais pas. [...]" (LFDM : 109)
- 31 Il lui arrive même de remettre en question certains récits du forgeron, et notamment ceux qui touchent le plus au surnaturel. À la fin d'un court récit racontant la résurrection d'un cheval qui serait le double animal de son propriétaire humain, le moineau conclut : "Moi, petit moineau, je ne dirai pas ce que je sais, car les vérités que

sèment les humains n'appartiennent qu'aux humains" (*LFDM* : 31). Le récit est nommé "vérité", ce qui lui donne du crédit, mais cette vérité a été "semé[e] par les humains", ce qui indique qu'elle est fabulation et non documentaire. C'est la fabulation en tant que telle qui fait alors autorité. D'autres indices, peu nombreux, incitent à cette lecture, par exemple le recours à une citation d'un des poèmes les plus célèbres de Victor Hugo, lorsque le narrateur raconte comment il se rend près d'un arbre qui vient d'être abattu : "Demain dès l'aube, j'irai embrasser son tronc et je lui offrirai quelques gouttes de mon sang" (*LFDM* : 102). Le lecteur hésite alors entre une lecture qui ferait de ce texte un documentaire relatant une perception animiste de la vie végétale et animale, et une lecture qui rattacherait cette façon de faire parler les animaux à la tradition des fables, ce à quoi le titre invite. L'autorité du récit se rattache donc à deux motifs contradictoires, celui du documentaire, relatant non une réalité mais une croyance et conférant une autorité morale au récit, et celui, opposé, d'une littérarité ancrée dans une pratique de l'intertextualité, dont la vérité est celle de l'art, fruit d'un style personnel et d'une recherche esthétique.

- 32 Chez Mukasonga, la fin de la seconde partie, où Prisca alias Kitami parle à la première personne et côtoie des phénomènes merveilleux, indique une rupture :

Ici prend fin l'histoire de Prisca. Ici prend fin l'histoire de Nyabingui. L'histoire de Kitami, je la laisse aux journaux, aux radios, aux télévisions, je l'abandonne aux psychologues, aux psychiatres, aux psychanalystes, aux ethnologues, aux ethnopsychologues, aux ethnopsychiatres, aux ethnomusicologues... aux écrivains. L'histoire de Kitami, c'est une autre histoire... (*CT* : 165)

- 33 La fin de l'histoire de Niabingui, l'esprit qui habite Prisca alias Kitami, indique que l'on quitte l'espace dans lequel les phénomènes surnaturels peuvent survenir. L'énumération des titres de savants en -ystes et -ogues confirme qu'on aborde une explication rationaliste et occidentale du succès de Kitami. Cependant, l'énumération se conclut par les "écrivains", mis en valeur par les points de suspension. Si l'on ajoute à cela que la première et la troisième parties hésitent entre l'interprétation qui ferait de Kitami une escroque et celle qui lui octroie le don de divination, notamment en la rendant capable de prédire le génocide rwandais à venir à la toute fin du roman, on peut en conclure que l'écrivain.e, ici Mukasonga, accueille cette multiplication des points de vue, et s'associe à un regard qui nuance l'explication magique du succès de Kitami : de nombreux passages suggèrent que celle-ci est "seulement" une artiste exceptionnelle et une spectatrice lucide de la situation de son pays, qui a appris des fragments de langues anciennes par sa fréquentation de la bibliothèque du Père Martin, qui a senti monter les violences menant au génocide, et qui a développé son art par l'écoute des disques de jazz du même père.
- 34 La même ambivalence se retrouve chez Kwahulé. Voici comment s'exprime un homme qui, victime d'un sort jeté par son chien, entend toutes les voix du monde :

La chaleur amicale du soleil précoce d'un matin d'harmattan les rires des jeunes filles sur le chemin du marigot la viande en putréfaction dans les dents du piège le lait qui vomit d'avoir été oublié sur le feu les râles du mourant les klaxons incongrus des taxis-brousse feu champ buisson école marché tribunal tout tout tout jecomprendstout nostalgie regret carte du parti carte d'identité le sourire goguenard du futur prophétisant que tout recommencera comme avant reviendront ceux qui nous plieront à genoux les sillons du fouet dans nos corps dépotoirs éternels d'asticots repus à se péter le ventre de nos sucs après le travail gratuit forcé pour gaver ceux qui nous frottèrent le front contre terre reviendront à visage découvert le cynisme à fleur de sourire carnassier sans état d'âme

Tout recommencera comme avant
 Exactement comme avant dit
 Le chant âpre du futur
 Tout n'est-il pas de nouveau en place
 Idéalement en place
 Pour que nous recommencions à danser
 La danse endiablée du fouet (MK : 40)

- 35 L'extrait commence par quelques images gracieuses et stéréotypées d'une ruralité africaine apaisée : le matin d'harmattan, les jeunes filles allant au marigot, les klaxons des taxi-brousses. Ces images installent ce personnage ensorcelé dans un contexte exotisant, lequel pourrait tendre à faire de lui le porte-parole d'une certaine africanité. Pourtant rapidement le discours se fait satirique avec le rapprochement de la carte du parti et de la carte d'identité, pouvant signifier le tout pouvoir du parti unique sur l'existence des citoyens : le personnage ensorcelé serait alors porteur d'une critique politique et sociologique sur les régimes dictatoriaux qui sévissent dans certains pays subsahariens. Vient ensuite une prophétie annonçant le retour de l'esclavage par l'évocation des violences physiques subies par les esclaves (fouet, genoux pliés de force, front frotté par terre, décomposition des cadavres avec l'évocation des asticots), qui entraîne le texte vers une forme en vers libres. Le texte ne relate plus des croyances et n'a plus de valeur sociologique : il s'affirme comme une voix singulière, poétique et prophétique. On retrouve ici l'idée d'une distance, dans les littératures postcoloniales, avec les images figées d'une tradition africaine largement véhiculées par les littératures coloniales, distance qui marque "le passage à la surmodernité postcoloniale" d'après Xavier Garnier :

Le passage à la surmodernité postcoloniale se traduit par une exaltation de l'image de la tradition qui informe les œuvres mais qui dit en même temps l'irréversibilité d'un processus en cours et l'impossibilité de revenir aux sources.²³

- 36 Relater la tradition, c'est aussi traduire la distance d'un regard ancré dans une modernité mondialisée sur cette même tradition, irrémédiablement troublée par la colonisation. C'est dans cette distance que s'inscrit la singularité d'une voix d'auteur ou d'autrice, dont la littérarité permet de traduire l'originalité du lien qu'elle tisse avec cette tradition.

Conclusion

- 37 Le merveilleux dans ces romans génère des espaces textuels où s'affirme un usage de la langue marqué par une forte littérarité : il permet donc l'affirmation d'un style, compris selon une acception formaliste du terme. Parce qu'il relate aussi des croyances magico-religieuses, il confère aux auteur.rices une autorité morale émanant de la dimension documentaire des récits, non plus sur la réalité politique d'un pays subsaharien, mais sur un système de croyance. Cependant, les effets d'ironie qui portent sur les phénomènes magiques, qu'ils soient attribués à des figures narratoires, chez Mukasonga, à des figures de lecteurs ou d'auditeurs intradiégétiques chez Kwahulé, ou à un personnage, le moineau de Sami Tchak, enrichissent et nuancent le point de vue, provoquant une certaine mise à distance des explications magico-religieuses. Les auteur.rices affirment ainsi un style d'écriture qui conjugue un travail de la langue à une dimension documentaire et joue sur deux types

d'autorité du récit, autorité morale de celles et ceux qui donnent voix aux opprimés²⁴, et autorité esthétique, qui invite à porter une forte attention à la littéararité des textes.

NOTES DE FIN

1. Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
2. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 10.
3. Par ce terme, j'invite à penser le style d'un point de vue formaliste, qui se traduira dans mon corpus principalement par le travail des répétitions. Cette définition sera valable pour tous les emplois du terme "littéararité" de cet article.
4. Je m'appuie ici sur la définition du style de Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, 1970. C'est de l'attention au texte que provient une potentielle interprétation idéologique. Au contraire, la citation qui suit de Léonora Miano le montre bien, une certaine lecture pousse à chercher dans l'œuvre la confirmation d'une conception de l'Afrique qui lui est antérieure.
5. Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 40-42.
6. Sami Tchak parle ainsi de "l'abaissante lecture sociologique et politique", "Littérature et engagement en question", *Africulture*, n° 2, 2004, p. 39-46, p. 39.
7. Je reprends ce terme à Xavier Garnier, qui définit ainsi une perception du monde dans lequel le visible et l'invisible, sacré et magique, participent d'une même réalité. Xavier Garnier, *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999, <écritures francophones>.
8. Xavier Garnier, article "réalisme" dans *ELLAF*, bibliothèque numérique des littératures en langues africaines. Réalisme – ELLAF (disponible sur <huma-num.fr>).
9. *Ibid.*
10. Je paraphrase ici encore Léo Spitzer, *op. cit.*
11. Ce terme est alors à comprendre selon la définition qu'en donne Gilles Philippe dans *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021 : sans nier la dimension personnelle du style de chacun.e, le chercheur invite à appréhender le style comme un faisceau de faits collectifs, dont les auteurs et autrices capteraient quelque chose.
12. Koffi Kwahulé, *Monsieur ki*, Paris, Gallimard, 2010, <Continents noirs>, p. 27. Dorénavant *MK*.
13. Sami Tchak, *Les fables du moineau*, Paris, Gallimard, 2020, <Continents noirs>, p. 57-58. Dorénavant *LFDM*.
14. Xavier Garnier, *Ecopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*, Paris, Karthala, 2022, p. 152.
15. *Ibid.*, p. 134.
16. Anne-Sophie Donnarieix, *Puissances de l'ombre. Le surnaturel du roman contemporain*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2022, quatrième de couverture.
17. Xavier Garnier, *La magie dans le roman africain*, *op. cit.*, p. 7.
18. Xavier Garnier, "réalisme" dans *ELLAF*, *op. cit.*
19. Jean Derive, entrée "conte", dans *ELLAF*, bibliothèque numérique des littératures en langues africaines. Conte – ELLAF (disponible sur <huma-num.fr>).
20. Cf. Romuald Fonkua, "Le corps de Monsieur Ki, une scénographie de la littérature", dans Sylvie Chalaye (dir.), *Koffi Kwahulé*, Paris, Garnier, 2019, p. 77-91.

21. Scholastique Mukasonga, *Cœur Tambour*, Paris, Gallimard, 2016, <nrf>, p. 65-66. Dorénavant CT.
22. On renvoie ici aux théories déjà anciennes de Frantz Fanon qui, d'un point de vue de psychanalyste, faisait l'hypothèse que les noirs, blessés par l'histoire de la colonisation, cherchaient à se défaire de leur africanité et à imiter les blancs : "Aussi pénible que puisse être pour nous cette constatation, nous sommes obligé de la faire : pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc". *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 9.
23. Xavier Garnier, *Ecopoétiques africaines*, op. cit., p. 133.
24. Alexandre Gefen, op. cit.

RÉSUMÉS

Cet article porte sur *Les Fables du moineau* de Sami Tchak, *Monsieur Ki* de Koffi Kwahulé et *Cœur Tambour* de Scholastique Mukasonga. Il s'agit d'analyser les types d'autorité convoqués dans ces récits. Une première autorité, morale, s'appuie sur une valeur documentaire, le récit traduisant des réalités sociologiques ou des systèmes de croyances attribuées à des cultures subsahariennes, notamment à travers l'usage du registre merveilleux ou le rappel des codes du conte traditionnel, dans l'œuvre de Sami Tchak. Cependant, cette autorité, qui aurait tendance à minorer la portée artistique de l'œuvre, est contrebalancée par un autre type d'autorité, proprement littéraire. Cette dernière s'exprime tout d'abord par la mise en exergue de nombreux effets de style, tout particulièrement dans les moments convoquant le registre merveilleux, qui montrent la singularité de l'écriture de chaque auteur ou autrice. Elle passe aussi par des effets d'ironie et de mise à distance, notamment par l'insertion de narrateurs occidentaux (Mukasonga) ou d'une figure de lecteur dubitatif (Kwahulé), ce qui introduit dans les récits une pluralité de points de vue et un recul critique sur certaines explications magico-religieuses présentées, à un autre niveau, comme l'expression de cultures subsahariennes.

This article focuses on *Les Fables du moineau* by Sami Tchak, *Monsieur Ki* by Koffi Kwahulé and *Cœur Tambour* by Scholastique Mukasonga. It is a question of analyzing the types of authority summoned in these stories. A first authority, moral, is based on a documentary value, the story translating sociological realities or belief systems attributed to sub-Saharan cultures, particularly through the use of the marvelous genre or the recall of the codes of the traditional tale, in the work of Sami Tchak. However, this authority, which would tend to undermine the artistic significance of the work, is counterbalanced by another type of authority, properly literary. The latter is expressed first of all by the emphasis on numerous stylistic effects, particularly in moments that call for the marvelous, which show the singularity of the writing of each author. It is also expressed through the effects of irony and by creating a distance, through the insertion of Western narrators (Mukasonga) or the figure of a doubtful reader (Kwahulé), which introduces into the stories a plurality of points of view and a critical distance on certain magico-religious explanations which are presented, at another level, as the expression of sub-Saharan cultures.

INDEX

Keywords : marvelous genre, irony, moral authority, aesthetic authority, sub-Saharan literature
Mots-clés : registre merveilleux, ironie, autorité morale, autorité esthétique, littérature subsaharienne

AUTEURS

MARION COSTE

UMR Héritages, CY Université