

Université Paul Valéry – Montpellier 3

Document de synthèse
en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches

Filiations textuelles, nationales et culturelles : les genres littéraires en contexte postcolonial

présenté par Mélanie Joseph-Vilain

sous le parrainage de Madame le Professeur Claire Omhovère

le 7 décembre 2018

Jury

Mme Hélène Machinal, Professeur, Université de Bretagne Occidentale

Mme Fiona McCann, Professeur, Université Lille 3

Mme Claire Omhovère, Professeur, Université Paul Valéry – Montpellier 3

M. Richard Samin, Professeur émérite, Université de Lorraine

Mme Laurence Talairach-Vielmas, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès

Table des matières

Avant-Propos.....	5
Note sur le texte.....	5
Introduction	7
La littérature, pour quoi faire ?.....	7
Les genres en contexte postcolonial : pourquoi, comment ?.....	8
Quels genres ? Dans quel(s) contexte(s) ?	11
Structure	15
I. Frontières des genres : fiction, « non-fiction », hybridité(s) générique(s) et linguistique(s) ...	17
A. Dialogues entre fiction et non-fiction	19
1. Dialogue entre des œuvres d'un même auteur	19
2. Dialogue entre auteurs.....	23
3. Des œuvres hybrides pour rendre compte d'une réalité complexe	26
B. La question de la langue.....	36
1. La langue comme enjeu politique individuel et collectif	37
2. La langue comme vecteur de l'identité	39
II. Frontières de la littérature : la métafiction, le postcolonial et le postmoderne dans un monde globalisé	43
A. La métafiction historiographique : un outil pour lire les œuvres ?.....	45
1. Pertinence de la métafiction historiographique : le postcolonial et le postmoderne ..	45
2. Les formes de la métafiction historiographique en contexte postcolonial	49
B. Filiations locales et globales : des genres sous influence	53
1. Le roman, un genre « glocal » ?	55
2. Trajectoires intermédiales	63
III. Politique des genres : les contre-littératures.....	69
A. Les (néo-)récits d'esclaves, un genre politique ?	71
1. (Ré-)écrire l'histoire : la place de l'esclavage dans le discours postcolonial.....	72
2. Enjeux éthiques et esthétiques : forme et fonction du (néo-)récit d'esclave.....	78

Introduction

B. Politique des genres populaires : le roman policier et la science-fiction en contexte postcolonial	81
1. Le roman policier postcolonial : crime(s), détectives et société(s)	83
2. Utopies postcoloniales : la science-fiction comme « contre-littérature ».....	97
Conclusion : bilan et perspectives	103
Les genres littéraires en contexte postcolonial.....	103
Perspectives de recherche : les « contre-littératures » postcoloniales	105
Bibliographie.....	109

Avant-Propos

Je tiens à remercier chaleureusement Claire Omhové, la garante de ce dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches, pour ses conseils précieux et son soutien constant.

Que soient aussi remerciés les collègues avec qui j'ai pu échanger de manière formelle ou informelle sur les différents aspects de mon travail : Kathie Birat, Jean-François Chassay, Sylvie Crinquand, Bernard Cros, Catherine Du Toit, Vanessa Guignery, Hélène Machinal, Fiona McCann, Catherine Orsini-Saillet, Hélène Quanquin, David Roche, Mathilde Rogez, Richard Samin, Gilles Teulié, Gerry Turcotte, Kerry-Jane Wallart.

Merci à ma famille, et tout particulièrement à Yannick.

Note sur le texte

Le recueil de publications ci-joint comportant une double pagination, j'ai appliqué dans le document de synthèse le système de référence suivant : le premier chiffre en gras renvoie à la page du recueil, le deuxième à la page de l'original photocopié.

Introduction

La littérature, pour quoi faire ?

« La littérature, pour quoi faire ? » Telle est la vaste question que posait Antoine Compagnon à propos de la littérature française dans sa leçon inaugurale au Collège de France le 30 novembre 2006 (Compagnon 2006, np). Il soulignait dans son propos la variété des réponses apportées à cette question au cours des âges, depuis la conception classique d'une littérature faite pour plaire et instruire à la conception postmoderne de l'« impouvoir sacré » de la littérature, en passant par la conception réunificatrice de l'âge romantique et la conception réparatrice de l'âge moderne. Cherchant à embrasser les réponses apportées à différentes époques, il démontrait ainsi également leur caractère éminemment historique : toutes étaient le fruit d'un contexte et d'un moment particuliers de l'histoire intellectuelle française. À un point de vue totalisant et universel, Compagnon préférait l'historicité du panorama littéraire français pour répondre à un problème aussi insoluble qu'intimidant.

La littérature, pour quoi faire ? Tel sera précisément le point de départ de la présente réflexion. Il ne s'agira pas, bien sûr, de se demander ce que fait la littérature française mais bien de garder à l'esprit que la littérature n'existe que dans un contexte temporel et géographique donné. Le contexte examiné ici sera celui du monde postcolonial anglophone, non pas dans sa globalité, mais dans certains de ses lieux. Seront essentiellement privilégiés les pays d'Afrique anglophone : Afrique du Sud, Zimbabwe, Nigéria, même si l'on s'autorisera à l'occasion quelques incursions dans d'autres pays à titre de comparaison. Le propos sera donc volontairement ancré dans des manifestations locales et ne visera en aucune manière à proposer un panorama exhaustif des littératures anglophones. Ce caractère partiel, et partial, sera renforcé par la position d'où je m'exprime, celle d'une universitaire essentiellement formée dans le creuset des études littéraires françaises. Pour autant, j'espère amorcer dans ce document de synthèse une réflexion qui pourra produire du sens non seulement dans ce contexte, mais aussi au-delà, en proposant des pistes transférables. Il s'agira d'articuler une tension qui traverse la littérature et la critique mondiales contemporaines, celle qui met en relation le global et le local, les opposant parfois. D'une part, en effet, comme le soulignait Compagnon dans un entretien avec *Vox Poetica* à propos du *Démon de la théorie*, « [c]e qui se passe en ce moment c'est qu'il y a un mouvement de globalisation dans le mouvement des idées, dans le marché des idées comme on dit parfois. Il me semble qu'il y a aujourd'hui une relative mondialisation des courants. » D'autre part, et c'est ce que Jean Bessière désigne comme le « premier paradoxe du postcolonial », « les littératures postcoloniales illustrent qu'il y a certainement une pluralité de mondes et qu'il y a tout aussi certainement une manière de monde unique » (Bessière 2013 : 17). En d'autres termes, si l'on peut reconnaître une certaine unification dans le champ critique mondial, il n'en demeure pas

moins que les spécificités locales ne doivent pas être effacées ou niées, aussi bien dans leur dimension spatiale que dans leur dimension historique.

C'est justement cette tentation totalisante que dénonce Christiane Fioupou quand elle déplore la prédominance de la pensée occidentale dans le champ des études postcoloniales, et plus précisément au sein des études africaines, « car cette théorie étouffe la production littéraire et conduit à une homogénéisation nocive de la littérature » (McCann 2014 : 7, note 3). Fioupou souligne, en particulier, le poids de la désormais fameuse « French theory » dans les études postcoloniales, dans le sillage des figures tutélaires que sont devenus Homi Bhabha ou Gayatri Spivak. Elle reconnaît que nous avons besoin de théorie, bien sûr, mais elle soutient que celle-ci ne doit pas se substituer au texte, citant le constat amer de Stephen Arnold : « Literature is now a footnote to theory » (Arnold 2000 : 25, cité dans Fioupou 2002 : 7). Fioupou insiste sur les limites d'une démarche qui serait entièrement fondée sur la théorie au détriment d'une analyse attentive du texte et donne l'exemple de ces jeunes chercheurs à qui l'on demande d'être théoriques avant même d'avoir été critiques (13-14). Il s'agit là, pour elle, d'un renversement regrettable de la démarche nécessaire pour appréhender un texte dans sa spécificité. C'est ce qu'elle appelle, « mettre la charrue avant les bœufs ». Ce constat semble faire écho à celui de Compagnon dans *Le Démon de la théorie*. Analysant le rôle de la théorie, il fait observer : « La théorie n'est pas la méthode, la technique, la cuisine. Au contraire, le but est de se rendre méfiant à l'égard de toutes les recettes, de s'en défaire par la réflexion. Mon intention n'est donc pas du tout de faciliter les choses mais de rendre vigilant, soupçonneux, sceptique, en un mot comme en mille : critique, ou ironique. La théorie est une école d'ironie. » (Compagnon 1998 : 23)

Tel sera également le positionnement du présent document : il s'agira de proposer des positions théoriques tout en ayant conscience des limites de la théorie et, surtout, en ne perdant pas de vue les textes convoqués.

Les genres en contexte postcolonial : pourquoi, comment ?

Dans *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon ne traite pas la question des genres littéraires. Interrogé à ce sujet, voici ce qu'il répondait : « Il me semblait que la notion n'était pas aussi litigieuse. Sur les autres sujets – la littérature, l'auteur, le monde, le lecteur, le style, l'histoire, la valeur – il y avait beaucoup plus de positions tranchées et de disputes. Le genre n'avait pas fait l'objet d'un tel débat. C'est pourquoi je ne l'ai pas intégré dans la discussion. » (« Entretien », np) Pourtant, les genres littéraires ne renvoient pas à une notion aussi consensuelle que cela, comme le montre d'ailleurs le cours en ligne qu'Antoine Compagnon a ensuite publié. Proposant un panorama de la notion de genre littéraire, Compagnon arrive, comme dans *Le Démon de la théorie*, à ce qu'il qualifie de « conclusion

moyenne » (Compagnon, Leçon 13), c'est-à-dire à une position médiane entre d'une part, ce qu'il considère comme les excès de la théorie et, d'autre part, la simplification excessive du grand public. La définition des genres littéraires que propose Compagnon s'appuie tout d'abord sur la réception. Partant du postulat que la littérature repose sur des attentes et que ces attentes sont génériques, il considère le genre littéraire comme une convention discursive :

Disons d'entrée de jeu que si la notion de genre a une validité par-delà les procès qu'elle a subis, c'est du côté de la lecture, de la phénoménologie de la lecture. Lisant, je fais une hypothèse sur le genre ; cette hypothèse guide ma lecture ; je la corrige si le texte la contredit ; non, ce n'est pas un sonnet français ; non ce n'est pas une tragédie classique ; non, ce n'est pas un roman noir ; au bout du compte cette œuvre n'appartient peut-être à aucun genre défini, mais pour que j'arrive à cette conclusion, il faut que je l'aie lue en faisant des hypothèses sur son appartenance générique et en révisant ces hypothèses au fur et à mesure de ma lecture. (Compagnon, Leçon 1)

Le genre est, selon Compagnon, à la fois un « horizon d'attente » déterminé par le lecteur (Jauss 1986 : 49), « une pré-compréhension avec laquelle le lecteur advient au livre » (Compagnon, Leçon 1), et une notion de critique littéraire qui, après avoir été rejetée par les formalistes russes et les structuralistes au nom de l'attention au texte, a fait un retour sur la scène théorique grâce aux travaux de Genette ou de Todorov :

Le genre a de nouveau – après son procès théorique, et peut-être raffermi par ce procès, doublement légitimé par lui –, droit de cité dans les études littéraires, non seulement au sens commun, au sens où les livres sont classés dans les librairies par genres littéraires, suivant la grille très simplifiée héritée du système des genres classiques – roman, poésie, théâtre, essai –, mais au sens de la théorie des genres elle-même. Une réflexion sur le genre est aujourd'hui pleinement légitime. (Compagnon, Leçon 1)

Le propos de Compagnon porte essentiellement sur la littérature française mais il propose cependant une définition du genre opératoire dans d'autres contextes. Pour lui, en effet, les genres littéraires sont ce par quoi un texte individuel s'articule à un ensemble de textes à partir de « l'attente » et de la « reconnaissance » du lecteur. Ils ne sont pas des entités immuables mais « des contraintes et conventions au sens de normes et de règles, moins répressives que productives, qui, comme telles, peuvent être violées et transgressées, et qui évoluent. » (Compagnon, Leçon 2) Même si les règles génériques sont transgressées, « un texte hors genres n'est pas concevable. Mais un texte affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s'écarte, qu'il module, qu'il subvertit. Le genre est un intermédiaire entre l'œuvre particulière et singulière et la littérature entière » (Compagnon, Leçon 2). Questionner le genre implique donc de considérer à la fois une norme, qu'il convient de définir, et les écarts éventuels des textes par rapport à celle-ci. S'appuyer sur le genre pour lire un texte permet donc de ne pas en perdre de vue la singularité tout en cherchant à comprendre comment il s'articule à d'autres dans un contexte. C'est cette définition du genre comme

« convention pragmatique » (Compagnon, Leçon 2), qui permet d'identifier l'œuvre pour ce qu'elle est, que nous retiendrons ici pour envisager comment les genres littéraires fonctionnent en contexte postcolonial. Le genre sera donc conçu comme un « intermédiaire entre l'œuvre singulière et la littérature entière, et donc comme relation entre les œuvres » (Compagnon, Leçon 2). L'approche ne sera pas prescriptive mais explicative, ou descriptive¹ : il ne s'agira pas de dire ce qui fait d'une œuvre un « bon » exemple de tel ou tel genre mais de tenter de comprendre comme le genre peut se définir à partir de cette œuvre – et comment cette œuvre peut se définir par rapport à ce genre. En d'autres termes, la notion de genre devrait nous permettre d'articuler le singulier et le général, l'individuel et le collectif.

Néanmoins, les limites de la notion de genre devront être prises en compte, car comme le souligne Dominique Combe,

les textes contemporains, parce qu'ils sont essentiellement polyphoniques, pluriels, n'ont pas pour but l'appartenance à un genre unique. Un modèle de description fondé sur le postulat de la « pureté » – sur l'existence idéale de genres essentiels – ne peut qu'être inadéquat à une littérature où sont valorisés le « mélange », l'intertextualité, le « métissage » des cultures. (Combe 1992 : 150)

Combe oppose les œuvres littéraires « importantes » à la paralittérature, arguant que si les premières se doivent d'être « mixtes par nature », la seconde, elle, « respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques » (Combe 1992 : 151). Une telle opposition ne semble pas totalement pertinente dans le contexte postcolonial, comme nous essaierons de le démontrer à partir d'exemples empruntés, en particulier, aux genres de la science-fiction et du roman policier.

Par ailleurs, Jauss souligne le caractère évolutif des genres et la « variabilité des manifestations historiques » de ceux-ci (Jauss 1986 : 48). Mon propos ne pourra être que partiellement historique, puisque l'essentiel de mon corpus se caractérise par sa contemporanéité. Il s'agira donc de saisir ce que font les genres dans le contexte particulier de la fin du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle. Cela ne signifie pas, bien sûr, que la dimension diachronique ou historique sera évacuée du propos mais plutôt que je chercherai à rendre compte d'une conception du genre dans un contexte donné, ce que je vais à présent préciser.

¹ Compagnon fait observer que « Suivant les doctrines on insiste plutôt sur le caractère prescriptif, ou explicatif, ou descriptif des genres. Mais chez la plupart des auteurs, comme chez Aristote pour commencer, le genre a suivant les moments de la réflexion ces trois caractères ; il est successivement prescriptif, explicatif et descriptif. » (Leçon 3)

Quels genres ? Dans quel(s) contexte(s) ?

Le monde postcolonial anglophone est aussi vaste que divers. Sans revenir en détail sur l'émergence des études postcoloniales, je voudrais souligner ici la nature en partie artificielle de celles-ci, qui se sont construites de façon polémique à partir d'un rejet de la notion de « littérature du Commonwealth » (Rushdie 1991 : 61-70) et grâce à l'émergence de nouvelles théories comme celles de Fanon, Said, Bhabha ou Spivak (McLeod 2010 : 7-43), sans toutefois se défaire totalement de l'emprise du colonial. Mon champ d'études principal, mais pas unique, est l'Afrique du Sud, un pays dans lequel la situation peut sembler particulièrement complexe, comme le rappelle Fiona McCann :

Si l'on peut considérer que l'Afrique du Sud s'affranchit de son statut de pays colonisé dès 1931 avec le Statut de Westminster, il est évident que la mise en place par voie législative de l'Apartheid (dont la pratique fut déjà bien présente depuis le début du XX^{ème} siècle) avec la venue au pouvoir du Parti National en 1948 et la poursuite de cette politique jusqu'en 1990 créa les conditions d'une autre forme de colonisation interne, raciste et désastreuse pour la grande majorité de la population. (2014 : 5-6)

Le cas de l'Afrique du Sud donne lieu à de nombreux débats au sein de la critique pour déterminer la position du pays au regard de la notion, déjà complexe, de postcolonial. M'appuyant sur la définition certes un peu datée, mais toujours opératoire, que donnent Ashcroft, Gareth et Tiffin de la culture postcoloniale comme étant la culture « affectée par le processus impérial depuis la colonisation jusqu'à nos jours² », je considérerai donc l'Afrique du Sud comme postcoloniale, que ce soit pendant ou après l'Apartheid, même si je m'efforcerai bien entendu de montrer les éventuelles lignes de rupture, comme je le fais aussi dans *Post-Apartheid Gothic*. Il en sera de même pour le Zimbabwe que je ne considérerai que de façon périphérique, à une période de transition, celle de la Deuxième Chimurenga (1964-1979), c'est-à-dire la guerre d'indépendance entre les guérilleros nationalistes et le gouvernement rhodésien majoritairement blanc : bien qu'étant encore colonial, le pays sera néanmoins considéré comme postcolonial dans le sens que j'ai déjà donné à ce terme. Concernant le Nigéria, je me pencherai sur des textes écrits après l'indépendance, mais je serai également amenée à établir des liens avec le passé colonial du pays puisque les romans de Ben Okri et de Karen King-Aribisala que j'évoquerai se penchent sur l'histoire du pays, ainsi que, dans le second cas, sur le passé d'un autre territoire postcolonial, le Guyana, dont est originaire Karen King-Aribisala. Enfin, un aspect majeur de l'histoire du monde postcolonial anglophone sera abordé et permettra, là encore, de tisser des liens entre passé colonial et présent postcolonial : il s'agit de l'esclavage, qui joua un rôle important

² « We use the term "post-colonial", however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression. » (Ashcroft et al. 1989: 2)

dans l'émergence et la consolidation de l'Empire britannique³ et a donné lieu à de nombreuses représentations dans la littérature postcoloniale.

La position particulière de Karen King-Aribisala me donne l'occasion de clarifier ce que j'entendrai ici par « postcolonial » au-delà de la définition succincte que j'ai déjà proposée plus haut. J'utilise ce terme en étant consciente de ses limites et du débat entre le décolonial et le postcolonial. Gurminder Bhabra propose une synthèse très utile de cette question ; son point de vue est à la fois rétrospectif, car il vise à comprendre l'histoire de la modernité, et prospectif, car son ouvrage cherche à proposer une sociologie « connectée » adaptée à notre époque mondialisée et postcoloniale. Bhabra souligne que les différences entre la perspective postcoloniale et la perspective décoloniale reposent sur des critères à la fois historiques et géographiques :

Postcolonialism emerged both as a consequence of the work of diasporic scholars from the Middle East and South Asia and, for the most part, refers back to those locations and their imperial interlocutors (Europe and the West/North America). Decoloniality similarly emerged from the work of diasporic scholars from South America and, for the most part, refers back to those locations and their imperial interlocutors – again, primarily to Europe although addressing a much longer time frame. Whereas postcolonialism refers primarily to the nineteenth and twentieth centuries, decoloniality starts with the earlier European incursions upon the lands that came to be known as the Americas from the fifteenth century onwards. (Bhabra 2014 : 119)

Bhabra rappelle les apports de chacune des deux écoles, soulignant à la fois leurs points communs et leurs différences. La critique postcoloniale, qui a émergé surtout dans le champ des humanités, cherche à déconstruire la notion d'universalité et à démontrer le caractère fabriqué et historiquement déterminé de toutes les identités, qui peuvent donc être « constamment faites et défaites » (Said 1995 : 333, ma traduction). L'apport majeur de la critique postcoloniale consiste alors à identifier et à prendre en compte les enjeux d'une telle conception de l'identité sur l'écriture de l'histoire, comme le souligne Edward Said : « human history is made by human beings. Since the struggle for control over territory is part of that history, so too is the struggle over historical and social meaning » (1995: 331). Le propos de Said, poursuivi par des penseurs comme Homi Bhabha ou Gayatri Spivak, consiste donc à rappeler l'historicité de tous les concepts liés à l'identité, y compris ceux d'humanité, de race ou de genre.

³ David Richardson propose une synthèse très complète de la question de l'esclavage dans le deuxième volume de l'*Oxford History of the British Empire*, qui est consacré au XVIII^e siècle. Il y souligne l'impact majeur de l'esclavage sur l'Empire britannique au long XVIII^e siècle, aussi bien sur le plan économique que culturel. Il décrit l'ampleur des transferts de populations et de capitaux causés par l'esclavage et insiste sur leurs effets durables à la fois sur la métropole et sur le tissu socio-économique de tout le continent africain. La vue d'ensemble que propose Richardson du phénomène permet de comprendre l'impact de l'esclavage et de la traite à la fois sur les sociétés et sur les imaginaires qui s'y sont développés autour de ces questions.

L'apport des études décoloniales consiste à modifier la perspective postcoloniale en l'élargissant à la fois sur le plan géographique et temporel : en intégrant l'histoire de l'Amérique Latine, Aníbal Quijano redéfinit la notion même de modernité et démontre qu'elle ne peut être séparée de celle de colonialité ; il rend ainsi compte de la co-construction et de l'interdépendance des deux concepts. Le débat initié par Quijano a été poursuivi par le groupe « Modernité/Colonialité », un réseau de chercheurs parmi lesquels on peut citer, par exemple, Walter Mignolo, dont les travaux sur la déliaison (« de-linking ») puis sur la « pluriversalité » proposent de décentrer les perspectives adoptées dans l'écriture de l'histoire du monde et de l'Europe (Bhambra 2014 : 134-136).

Malgré leurs apparentes différences temporelles et géographiques, le projet postcolonial et le projet décolonial ne divergent pas fondamentalement dans leurs origines ni dans leurs objectifs, comme le souligne Gurinder Bhambra lorsqu'il revient sur les travaux de Bhabha, et en particulier sur sa relecture de Frantz Fanon : « In arguing for the necessity of rearticulating understandings of modernity from other geographical locations and through a consideration of processes of colonization and enslavement, he aligns straightforwardly with scholars of the modernity/coloniality paradigm » (Bhambra 2014: 138). Le postcolonialisme et la décolonialité sont nés d'un même phénomène, la colonisation, et visent tous deux à en contrer les effets à long terme : « Postcolonialism and decoloniality (...) in their intellectual resistance to associated forms of epistemological dominance (...) offer more than simple opposition. They offer, in the words of María Lugones, the possibility of a new geopolitics of knowledge » (Bhambra 2014: 138-139). C'est cette construction d'une « nouvelle géopolitique de la connaissance » fondée sur une prise en compte des périphéries qui sera au cœur de mon analyse. Celle-ci portera sur le monde postcolonial anglophone et sur des œuvres relativement récentes, et se placera donc davantage dans une perspective postcoloniale que dans une perspective décoloniale.

Cette définition du postcolonial permet de mettre en lumière un aspect majeur de mon propos : il s'agira de dégager des lignes de force, entre rupture et continuité, dans l'utilisation des divers genres littéraires envisagés, dans un contexte où le lien à l'environnement national et culturel demeure une composante majeure de la littérature. Il s'agira aussi de replacer ces littératures dans un cadre global et mondialisé. Comme nous le rappelle David Waterman, la mondialisation n'est pas un phénomène nouveau, ni monolithique ; établissant une généalogie de ce phénomène, Waterman met l'accent sur les éléments de rupture et de continuité entre colonisation et mondialisation et souligne la nécessité d'articuler le global avec le local lorsqu'il s'agit d'examiner un monde à la fois postcolonial et globalisé : « globalization insists on regarding the earth as a seamless space without borders, whereas postcolonial studies cannot seem to exist without the idea of the local » (Waterman 2013 : 136). Il fait par ailleurs référence à la notion de « glocalisation » qu'il attribue à Roland Robertson (Waterman

2013 : 141), et insiste sur les modalités de résistance à la globalisation qui émergent à un niveau local, celui des états-nations. Cette question de la résistance peut s'articuler, dans le contexte postcolonial, autour de la notion de genre : en s'appropriant et en subvertissant des genres empruntés au monde occidental, qu'il s'agisse de genres littéraires considérés comme « nobles » comme l'essai, le récit d'esclaves ou le roman métaphicticiel, ou bien encore de genres considérés comme paralittéraires tels que le roman policier ou la science-fiction, les écrivains postcoloniaux proposent une forme de résistance « globale⁴ » qui leur permet d'interroger les rapports de force inhérents à la sphère culturelle postcoloniale. Le présent travail cherchera donc à mettre en lumière, et peut-être à remettre en cause, un certain nombre de hiérarchies, génériques, culturelles et spatiales afin de démontrer que le genre peut devenir une force subversive qui déstabilise certains rapports entre centre et périphérie. Si le travail que j'ai effectué dans *Post-Apartheid Gothic* m'a été inspiré à l'origine par le *Peripheral Fear* de Gerry Turcotte, celui dans lequel s'engage ce document de synthèse reposera parallèlement, sur la notion de « résistance périphérique » – une façon de revenir sur la notion de « writing back » élaborée par Rushdie et reprise par toute la critique postcoloniale, sous un angle que j'espère novateur.

Les outils mis en œuvre pour proposer cette lecture du genre comme outil de résistance en contexte postcolonial se fonderont sur une méthodologie qui reflète ma formation. Je m'appuierai en effet sur des outils d'analyse stylistique empruntés aux travaux fondateurs de Gérard Genette aussi bien dans le domaine de la narratologie – narration et focalisation, en particulier – que dans celui des classifications littéraires – architextualité, hyper- et hypotextualité, para- et péri-textualité, pour ne nommer que quelques-uns des concepts définis par Genette. Ces outils me permettront de mettre en relation le poétique et le politique pour examiner ce que les genres font aux textes et ce que les textes font aux genres. La notion de genre sera déclinée sous différentes acceptions, ce qui me permettra, à l'occasion, de me demander comment le genre littéraire permet d'explorer le genre (masculin/féminin) – et en cela, je suivrai la suggestion de Derrida, qui nous rappelle dans « La loi du genre » que « [l]a question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux, d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin. » (Derrida 2003 : 257)

⁴ Je reviendrai plus longuement sur ce terme dans les deuxième et troisième parties de ce travail.

Structure

Dans ce document de synthèse, je contextualise, j'explique et je développe les grandes orientations de mes recherches depuis la fin de ma thèse autour de la question des genres littéraires. L'objectif est de démontrer que dans les ouvrages analysés, les genres littéraires permettent de mettre en œuvre des formes de résistance, parfois problématiques, à des processus de centralisation ou de totalisation. La réflexion reposera sur les concepts voisins et complémentaires de filiation et d'affiliation (Said 1983) : il s'agira de se pencher sur des filiations génériques, familiales, et/ou politiques et sur leurs reconfigurations dans des œuvres qui choisissent de s'inscrire dans une tradition ou, au contraire, de la rejeter – ou, parfois, d'établir une dialectique entre appropriation et rejet.

La structure adoptée pour ce travail reflète partiellement, mais pas exclusivement, l'évolution chronologique de mes travaux. Le premier mouvement s'interrogera sur les limites de la fiction et sur la frontière parfois mince qui la sépare de ce que l'anglais appelle « non-fiction », et qui recouvre, pour partie, le genre de l'essai. Après une première étape qui permettra de montrer comment les essais et la fiction écrits par un même auteur peuvent être mis en miroir de façon féconde pour comprendre sa démarche, mais aussi les limites de celle-ci, je me demanderai comment un écrivain peut, en écrivant sur la fiction d'un autre, mettre en lumière des aspects de leurs écritures respectives et même faire émerger ce que l'on pourrait qualifier d'identité nationale littéraire. Enfin, un cas particulièrement intéressant, *A Change of Tongue* d'Antjie Krog, permettra de mettre en évidence des phénomènes de brouillage de la frontière entre fiction et écriture documentaire. Cela me conduira à m'interroger, dans un deuxième temps, sur la question de la langue d'écriture, une question particulièrement centrale dans le monde postcolonial où, plus encore qu'ailleurs, choisir une langue, c'est choisir un monde⁵ : en confrontant les positions théoriques d'André Brink à sa fiction, et en élargissant le propos à Antjie Krog, je m'interrogerai sur les enjeux esthétiques et politiques des choix linguistiques qu'ils effectuent en tant qu'écrivains afrikaners et je les comparerai aux traces de la langue Shona dans l'écriture de l'auteur zimbabwéen Charles Mungoshi pour comprendre comment une langue hybride peut permettre de construire une identité elle aussi hybride en période de transition.

Le deuxième mouvement liera également la réflexion esthétique à un propos plus politique. Dans un premier temps, je reviendrai sur un genre bien connu de l'analyse des textes postmodernes, la métafiction historiographique, définie par Linda Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism* (1988)

⁵ « Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. How people perceive themselves and affects how they look at their culture, at their places politics and at the social production of wealth, at their entire relationship to nature and to other beings. Language is thus inseparable from ourselves as a community of human beings with a specific form and character, a specific history, a specific relationship to the world. » (Ngũgĩ : 16)

comme un genre à la fois autoréflexif et politique. Ceci me permettra de revenir sur le débat qui oppose ou compare le postcolonial et le postmoderne tout en examinant la place de l'histoire dans la fiction postcoloniale. Je m'intéresserai aussi, dans ce cadre, aux liens entre le monde et la littérature et à la façon dont la métafiction peut permettre de problématiser la filiation envisagée aussi bien dans son acception littérale à travers la thématique des relations familiales que dans un sens plus figuré pour envisager les relations entre la réalité et le texte. Dans un deuxième temps, je développerai les diverses filiations artistiques que j'ai pu observer dans certaines des œuvres sur lesquelles j'ai travaillé, en m'appuyant sur des phénomènes de réécriture de textes précis, comme celle de Chaucer par King-Aribisala, ou encore des inscriptions hypertextuelles multiples comme la combinaison d'un réalisme magique nigérian et de références culturelles européennes chez Okri. Je me pencherai aussi sur la notion d'intermédialité qui traverse certaines d'entre elles. Cela me donnera l'occasion de m'interroger, là encore, sur les liens entre le centre et la périphérie ou entre le global et le local, à travers des exemples de migrations à la fois intermédiaires et spatiales.

Enfin, le troisième mouvement sera consacré à des genres littéraires plus explicitement politiques : le récit d'esclave, le genre policier et la dystopie. La section consacrée au néo-récit d'esclave prolongera la réflexion amorcée à propos de la métafiction historiographique et me donnera l'occasion de m'interroger à la fois sur la tension entre global et local et sur les liens entre forme et fonction. Je me tournerai dans un deuxième temps vers l'Afrique du Sud post-apartheid en raison de son caractère représentatif. En effet, comme le souligne Daniel Delas, la littérature policière sud-africaine constitue, l'essentiel de la production anglophone de polars sur le continent africain (Delas 2013 : 24). En m'appuyant sur ces exemples, je montrerai comment la portée sociale et politique de certaines « littératures de genre » permet aux écrivains d'appréhender une réalité en pleine mutation. J'analyserai d'abord la figure du détective récurrent et la façon dont il peut servir de repère aux lecteurs. Puis je me demanderai comment ce détective-herméneute peut guider le lecteur et permettre de dresser le portrait de la société post-apartheid. J'aborderai dans cette section la pragmatique des genres en tentant de déterminer le rôle du lectorat visé dans le choix des stratégies d'écriture. Enfin, dans un dernier temps, je me pencherai sur la science-fiction, et en particulier sur ce que Margaret Atwood appelle l'« ustopie » dans *In Other Worlds* (2011), pour comprendre comment ce genre permet de dépeindre non seulement le présent mais aussi le futur de la nation. Je montrerai que le choix de ce genre permet aux écrivains de mettre en scène des questions liées à l'identité individuelle autour de la notion d'humain et de posthumain, mais aussi à l'identité collective et nationale autour de la notion de glocal. En d'autres termes, je tenterai d'établir un lien entre le corps individuel et le corps social à travers la notion de « contre-littérature » (Mouralis 2011).

I. Frontières des genres : fiction, « non-fiction », hybridité(s) générique(s) et linguistique(s)

Nous devons cesser de croire que le texte ne tient que dans le langage pour l'un, que dans l'inconscient pour l'autre, que dans la métaphysique pour un troisième, etc. Le texte, dans les pratiques qui sont les nôtres, n'est pas un objet sans passé, sans histoire, sans auteur, et il ne se situe pas dans une marge socioculturelle où chacun serait libre de faire son miel comme il l'entend. (Couturier 1997 : 66)

Pour comprendre ce que fait la littérature en contexte postcolonial, le premier point à aborder concerne la nature même de la fiction. Les rapports entre la littérature et la réalité sont complexes, comme le montre la multiplication de genres littéraires qui semblent se situer à la frontière entre fiction et « non-fiction ». Par « non-fiction », j'entendrai ici toutes les formes qui se veulent référentielles et/ou s'opposent à la fiction : écriture documentaire, essai, critique littéraire. Pour éclairer cette distinction, on peut s'appuyer sur *Le Pacte autobiographique*, dans lequel Philippe Lejeune oppose les formes référentielles aux formes non référentielles :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « *pacte référentiel* », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. (Lejeune 1996 : 36)

La question de la référentialité du texte constitue, pour Lejeune, la ligne de partage entre fiction et non-fiction : l'une serait référentielle, et l'autre non. Une telle opposition, qui repose, comme tout le travail de Lejeune, sur la notion de « pacte » et sur les théories de la lecture, semble cependant problématique dans la mesure où, comme on le sait, le roman s'est constitué en tant que genre littéraire précisément en cherchant à donner l'illusion de sa nature référentielle. En témoignent, par exemple, les préfaces de Daniel Defoe, qui cherchent systématiquement à masquer la nature fictive du récit. C'est ainsi que *Robinson Crusoe* est présenté comme un document :

The editor believes this narrative to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it: and though he is well aware there are many, who on account of the very singular preservations the author met with, will give it the name of romance; yet in which ever of these lights it shall be viewed, he imagines, that the improvement of it, as well as the diversion, as to the instruction of the reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther compliment to the world, he does them a great service in the publication. (Defoe 1994: 7)

La préface de *Roxana* repose sur le même postulat, et sur la même opposition entre fiction et écriture documentaire, puisque le supposé « éditeur » explique sa démarche de la façon suivante :

He takes the Liberty to say, That this Story differs from most of the Modern Performances of this Kind, tho' some of them have met with a very good Reception in the World: I say, It differs from in this Great and Essential Article, Namely, That the Foundation of This is laid in Truth of Fact; and so the Work is not a Story, but a History. (Defoe 2008: 1)

Defoe oppose donc clairement ce qu'il appelle « fact » ou « history », qui se caractérise par sa véracité, à la fiction non-référentielle désignée comme « story » ou « romance ». Comme le souligne Alexis Tadié, « [c]ette démarche correspond à la tendance du roman, à ses origines, à se présenter comme histoire assurée, pour répondre à la méfiance éventuelle qui pourrait s'exercer vis-à-vis du fictif. » (Alexis Tadié 2002 : 274) Le paradoxe réside dans le fait que Defoe multiplie les fausses pistes en prétendant avoir modifié des noms pour protéger l'identité des protagonistes de *Roxana*, dont nous savons qu'ils sont fictifs. La référentialité du texte devient ainsi problématique.

La frontière entre fiction et écriture documentaire semble donc pour le moins mouvante, voire poreuse, et il s'agira dans ce chapitre d'examiner à la fois comment elle se déplace et comment des textes situés des deux côtés de cette frontière peuvent interagir. L'examen contrastif de ces deux formes pourra se révéler instructif par un effet de miroir : en effet, pour prendre un exemple, la méthode de Lejeune visant à déterminer les formes et les fonctions de l'autobiographie se fonde d'abord sur une définition que nous pourrions qualifier de « positive », qui énonce des critères précis relevant, comme il le souligne lui-même, de domaines divers (forme du langage, sujet traité, situation de l'auteur, position du narrateur). Cette définition est la suivante : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* » (Lejeune 1996 : 14) Mais Lejeune complète également son propos en avançant ce que l'on pourrait qualifier de définition « en creux » puisqu'il décrit ensuite l'autobiographie à partir de ce qu'elle n'est pas, en l'opposant à d'autres genres : mémoires, biographie, roman personnel, poème autobiographique, journal intime, autoportrait ou essai (Lejeune 1996 : 14). De cette méthode découle l'idée que la définition des genres procède également de phénomènes contrastifs : analyser un genre permet aussi de décrire les genres qui lui sont apparentés ou opposés ; ainsi, examiner et définir la non-fiction amène à réfléchir sur ce qu'est la fiction et permet de commencer à répondre à la question que je posais dans l'introduction de ce travail : que fait la littérature ?

Dans le contexte postcolonial, la question de la référence et celle du rôle de la fiction prennent un relief particulier. Ce chapitre cherchera à mettre en lumière ce qui fait la spécificité de la tension entre fiction et non-fiction dans ce contexte, en examinant d'abord les dialogues qui s'établissent dans les littératures postcoloniales entre essais et fiction, c'est-à-dire entre genres littéraires et non-littéraires (ou pragmatiques), à trois niveaux : la façon dont le travail de « non-fiction » d'un auteur et sa fiction s'éclairent mutuellement lorsqu'elles entrent en dialogue, et les limites de ces échanges ; l'utilité des

lectures que les auteurs proposent les uns des autres ; pour finir, les effets de l'hybridité générique de certains textes. Dans un deuxième temps, je me pencherai sur la question de la langue d'écriture dont le choix constitue un geste à la fois politique et littéraire en contexte postcolonial. Cela me donnera l'occasion de poursuivre la réflexion amorcée sur le dialogue entre fiction et « non fiction », puisque les textes critiques et les essais des auteurs examinés permettront d'éclairer le propos.

A. Dialogues entre fiction et non-fiction

1. Dialogue entre des œuvres d'un même auteur

Dans le monde postcolonial anglophone, la question de la pression du contexte se pose avec une acuité particulière dans la mesure où les identités nationales et littéraires se sont construites dans le contexte de la colonisation. Les enjeux littéraires dépassent donc le champ de la littérature et prennent souvent une coloration politique. Nombre d'écrivains pratiquent la littérature sous des formes variées allant de l'œuvre de « pure fiction » (si tant est qu'une « pure » fiction puisse exister) au texte politique, les deux aspects de l'œuvre d'un même auteur pouvant être liés. Difficile, par exemple, de comprendre les choix stylistiques, ou même linguistiques, de certains auteurs postcoloniaux si l'on n'a pas lu les textes critiques dans lesquels ils exposent leur vision de la littérature et de son rôle. Ceci n'est pas spécifique au contexte postcolonial ; cependant, la naissance de nouvelles identités nationales y a souvent donné lieu à des tentatives de définition d'une ou de plusieurs identités littéraires qui soient en adéquation avec un paysage national et culturel émergent de façon particulièrement pressante.

Cette section s'interroge donc sur la façon dont les textes théoriques d'un écrivain éclairent sa pratique. A ce titre, il est nécessaire de revenir sur la notion d'engagement, pour comprendre comment elle peut permettre d'analyser les enjeux de certains textes littéraires. Cette notion prend un relief particulier dans les sociétés postcoloniales, comme nous le soulignons, Mathilde Rogez et moi, dans l'introduction du numéro de *Commonwealth Essays and Studies* consacré à l'engagement (Recueil 196/5). Nous y rappelons la nécessité d'envisager simultanément les deux pôles que constituent l'autonomie et l'engagement (Reynier et Ganteau 10) pour une meilleure compréhension du rapport d'une œuvre à son contexte. En effet, autonomie et engagement ne s'opposent pas, expliquent Reynier et Ganteau, mais sont deux extrêmes entre lesquels peut se situer l'œuvre littéraire. Pour déterminer la position de celle-ci sur l'échelle qui va de l'autonomie à l'engagement, il est souvent utile, lorsque c'est possible, de connaître le positionnement théorique et politique de son auteur et de s'appuyer sur ses essais, y compris biographiques, lorsqu'il en a écrits.

La notion de « stéréographie » définie par Philippe Lejeune lorsqu'il examine les liens complexes entre roman, autobiographie et vérité constitue un point de départ pertinent pour analyser en

parallèle la fiction et la non-fiction d'un auteur. Revenant sur le cliché, souvent énoncé par certains écrivains tels que Gide et Mauriac, selon lequel le roman serait plus « vrai » que l'autobiographie, Lejeune suggère que ces écrivains, tout en semblant rabaisser l'autobiographie, « désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur œuvre » (1996 : 41) ; « le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu » (1996 : 42). Lejeune souligne le paradoxe de ce « pacte fantasmatique » et ajoute : « s'ils n'avaient pas écrit et publié *aussi* des textes autobiographiques, même "insuffisants", personne n'aurait jamais vu de quel ordre était la vérité qu'il fallait chercher dans leur roman » (1996 : 42). La stéréographie désigne donc, pour Lejeune, la façon dont les essais d'un auteur donnent du relief à son œuvre de fiction, de même que la stéréophonie donne du relief aux sons reproduits. La stéréographie explique comment les écrits théoriques et documentaires d'un écrivain orientent la lecture que l'on fait de sa fiction. La stéréographie fonctionne en miroir : pour accéder au sens, à la « vérité », de ces textes, il faut les lire ensemble, les uns éclairant les autres. Bien entendu, cette méthode « stéréographique » nécessite une prise de distance : il ne faut pas non plus prendre pour argent comptant tout ce qu'un auteur dit de son œuvre mais s'efforcer d'avoir une position qui permette de dégager les enjeux des textes, qu'ils soient ou non, tout en conservant un regard critique. En d'autres termes, il faut être conscient qu'il s'agit d'un pacte de lecture que nous propose l'auteur et non d'une vérité absolue sur l'œuvre.

Le cas d'André Brink semble particulièrement représentatif. Ecrivain prolifique, il est l'auteur de nombreux romans, de traductions, d'essais sur la situation sud-africaine et/ou sur la littérature. Ayant utilisé ses essais pour analyser cinq de ses romans dans ma thèse, j'ai souhaité poursuivre cette démarche par la suite en me penchant sur un ouvrage que j'avais exclu de mon corpus : *A Dry White Season* (1979), peut-être la plus connue et la plus emblématique de ses œuvres de fiction. Roman « engagé » au sens le plus strict, *A Dry White Season* raconte l'histoire de Ben, un Afrikaner qui prend peu à peu conscience de la profonde injustice du régime d'apartheid. Le roman a souvent été lu comme l'exemple même de ce que préconisait Brink dans ses essais à propos du nécessaire engagement de l'écrivain, qui doit, selon lui, jouer le rôle d'un journaliste et informer la population (Recueil 22/ 102). Pourtant, *A Dry White Season* peut également se lire au-delà de son contexte immédiat de production, à la lumière de l'essai que Brink a publié en 1998, *The Novel. Language and Narrative From Cervantes to Calvino*, dont la thèse principale est de souligner que, de tout temps, le roman a été un genre autoréflexif. Brink y propose une lecture d'un certain nombre de romans écrits à des époques différentes et dans des pays différents et il démontre que chacun d'entre eux met en avant sa propre textualité par des moyens divers. En appliquant cette théorie à *A Dry White Season*, on constate que le langage y est constamment mis en avant, les textes et documents étant toujours présentés comme

étant « de seconde main⁶ » (Recueil **24**/107). Toutefois, le point de vue de Brink présente aussi des limites puisqu'il le conduit à nier d'une part la spécificité du postmodernisme, qui réside dans la façon dont la métafiction y est non seulement présente mais devient l'objet même de la littérature et, d'autre part, l'historicité du genre romanesque : celui-ci serait, à en croire Brink, immuablement caractérisé par sa dimension métafictionnelle, un argument pour le moins discutable si on examine le contexte postcolonial, à commencer par le propre pays de Brink, l'Afrique du Sud.

En effet, à l'époque de l'apartheid, l'écriture était, pour de nombreux écrivains, subordonnée à sa fonction sociale et politique qui en était le « geste essentiel », pour reprendre l'expression de Nadine Gordimer (1988). C'est ce que rappelle Louise Bethlehem, qui décrit le rapport du texte à la réalité sous l'apartheid de la façon suivante : « the mediatory function of language, the status of writing as representation, was made to atrophy in literary and literary critical discourses in apartheid South Africa in the interests of the solidification of social agency, which agency was constructed on the model of social history » (2006: xv). Cette mise en avant de l'agentivité sociale au détriment de la fonction littéraire était liée, explique Bethlehem, aux rapports étroits entre le politique et le littéraire à une époque où régnait la censure. Une telle conception de la littérature, forcément engagée, impliquait aussi une considération affirmée pour la fidélité mimétique du texte : « Writers and readers pervasively assumed that literature and life maintained a one-to-one relationship, and that mimetic writing was capable of providing unmediated access to the real » (2006 : 1). Bethlehem souligne, en particulier, l'importance de la croyance en ce qu'elle appelle « le trope de la vérité » et sa capacité à témoigner du réel. Si Brink a pu, en 1998, écrire *The Novel*, c'est avant tout parce que la pression du contexte s'était allégée, conduisant à une redéfinition du champ littéraire. Mais c'est aussi parce que le champ littéraire sud-africain a toujours été marqué par des inégalités criantes entre les écrivains. Tout dissident qu'il soit, Brink était afrikaner et pouvait donc continuer à écrire, même si certains de ses livres ont connu la censure. Sa position dans le champ littéraire était donc bien différente de celle de nombre de ses compatriotes, ce qui peut expliquer, aussi, que l'on détecte dans *A Dry White Season* une volonté d'interroger le langage et la littérature. Roman certes engagé et porteur, surtout sur la scène internationale, d'un message anti-apartheid, *A Dry White Season* demeure avant tout le roman d'un homme blanc et privilégié. On pourrait donc, pour compléter le propos que je tenais dans « First Hand Becomes Second Hand », avancer l'idée que Brink était condamné à la « seconde main » pour rendre compte des déboires de ses héros, n'ayant pas lui-même été physiquement, et directement, confronté à l'expérience de la prison ou de la torture. Cela n'invalide pas, bien sûr, l'impact politique

⁶ Cette expression renvoyait aux travaux d'Antoine Compagnon (1979).

du roman mais cela doit nous conduire à nuancer le propos lorsque nous envisageons la question de l'engagement littéraire dans un contexte tel que l'apartheid.

Il convient également de se demander si la stéréographie entre un roman écrit par un auteur et ses essais fonctionne de la même façon en dehors des contextes postcoloniaux, lorsque la pression du conteste est moins forte. A ce titre, il est utile d'examiner les liens entre la vie de l'auteur et son œuvre, ce que nous faisons, avec Judith Misrahi-Barak, dans « The Writers' Many Lives » (Recueil **187-194** / 11-24), en nous appuyant, en particulier, sur la notion de « figure de l'auteur » élaborée par Maurice Couturier dans *La Figure de l'Auteur* (1995). Précisant ses intentions dans la « Postface » qu'il fit paraître deux ans après, Couturier définit la figure de l'auteur comme « un lieu énonciatif en même temps qu'un sujet d'énonciation reconstitué par le lecteur dans son acte de lecture » (1997 : 62). Cette figure, ajoute-t-il, « ne constitue jamais une explication de l'œuvre » (1997 : 62). La « figure de l'auteur » selon Couturier est donc hybride ; elle est co-construite par l'auteur lui-même et par le lecteur. C'est dans cette perspective que l'étude des interactions entre la non-fiction d'un auteur et sa fiction peut s'avérer utile : cette « stéréographie » montre en effet comment l'auteur dans le texte, mais aussi en dehors de lui, oriente la façon dont le lecteur construit sa figure et, plus largement, interprète le texte. Les essais et textes documentaires écrits par un auteur constituent donc un élément particulier du paratexte de ses œuvres (Recueil **189/14-15**).

C'est en m'appuyant sur ce postulat que j'ai proposé de lire *Nexus* (2012), de Ramez Naam, à la lumière de son essai *More Than Human* (2005) dans « Corps individuel, corps social » (Recueil **(51-58/101-115)**). Utilisant la notion de « roman à thèse » élaborée par Susan Suleiman (1983), je suggère que *Nexus* n'est pas simplement un roman de science-fiction mais qu'il constitue surtout, pour Naam, un moyen de promouvoir le posthumanisme et le transhumanisme par un canal moins austère que le genre de l'essai :

Le roman répond aux critères définis par Suleiman pour distinguer le roman à thèse du simple roman réaliste : la "présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste", la "présence, fût-elle implicite, d'une règle d'action adressée au lecteur", et la "présence d'un intertexte doctrinal", implicite ou explicite (Suleiman 1983 : 72-73). Ici l'intertexte doctrinal, c'est *More Than Human* et le positionnement qu'il défend, en faveur du transhumanisme et du posthumanisme. (Recueil **54/106**)

J'analyse aussi la façon dont Naam infléchit la focalisation, glissant vers ce que j'ai appelé une focalisation « multiple » (Recueil **55-56/108-110**) pour rendre compte de l'interconnexion cérébrale permise par le *Nexus* qui donne son titre au roman. Même si les positions théoriques de Naam sont assez transparentes à la simple lecture de *Nexus*, *More Than Human* permet de les clarifier. Dans le

cas de Naam, qui est américain (né en Egypte, il est arrivé aux Etats-Unis à l'âge de trois ans), l'építex⁷ non-fictionnel n'indique pas de « pression du contexte » mais un désir de transmettre une vision du monde, voire une doctrine. Il permet néanmoins de cerner plus clairement les enjeux du roman ; par exemple, la façon dont il redéfinit ce qu'est l'humain en considérant que l'évolution est guidée par un désir d'amélioration qui passe par la technologie. On le voit, le paratexte est utile pour comprendre l'œuvre. Genette définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (1987 : 7-8) :

Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (1987 : 8)

A ce titre, le paratexte constitue l'un des éléments permettant de repérer et de prendre en compte la généricité d'un texte. Toutefois, comme le souligne également Genette, le paratexte devient parfois une forme de manipulation :

Comme tous les relais, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction et à se constituer en écran, et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte. À ce danger, l'antidote est évident, et la plupart savent en user : garder la main légère. En vérité, le même principe vaut, ou doit valoir, pour l'auteur comme pour le lecteur, que résume ce slogan simple : attention au paratexte ! (1987 : 413)

C'est en gardant à l'esprit cette mise en garde que je vais à présent me pencher sur des cas de paratextualité dans lesquels fiction et essais dialoguent, non pas au sein de l'œuvre d'un même auteur mais en impliquant plusieurs auteurs.

2. Dialogue entre auteurs

En effet, il est assez fréquent que les auteurs dialoguent entre eux à travers leurs textes respectifs. Si un auteur A écrit un texte portant sur l'œuvre d'un auteur B, ce texte non-fictionnel constitue un paratexte utile à la compréhension de l'œuvre commentée, celle de l'auteur B, mais aussi, indirectement, à celle de l'œuvre de l'auteur A. Ainsi, lorsque dans l'essai que j'ai traduit (Recueil **209-215**/188-201), « Wilson Harris : L'écrivain hydrographe », Fred D'Aguiar analyse l'influence de l'expérience d'hydrographe de Wilson Harris sur son œuvre, et plus particulièrement sur son appréhension du paysage, ce commentaire nous est utile pour comprendre comment Harris a mobilisé la langue pour rendre compte de l'expérience palimpsestuelle du paysage harrissien, dans lequel se

⁷ « Est építex tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'építex est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre... » (Genette 1987 : 346).

superposent une géographie réelle et une géographie imaginaire par l'intermédiaire du sujet percevant (Harris comme hydrographe) et du sujet écrivain (Harris comme écrivain). Ce texte nous est également utile pour lire D'Aguiar à son tour, et ce d'autant plus que le volume dont était tiré le texte original comporte un texte autobiographique de D'Aguiar sur les interactions entre son métier d'infirmier psychiatrique et son activité d'écriture : « Psychiatric Nursing and Me » (D'Aguiar 2012). Il y décrit ses débuts à Londres, lorsqu'il souhaitait écrire mais n'y parvenait pas : « There was too much to read and I had no right to presume » (2012 : 271). Son expérience de Guyanien vivant à Londres ne lui était pas propre mais elle était représentative de l'état d'esprit de toute une communauté, explique-t-il : « It turned out that my alternate mix of confusion and certainty, of knowing what I wanted but feeling lost in a big place, belonged, not just to me, but to my generation as well, and to my geographical location, in post-colonial Britain in the last quarter of the century. » (2012 : 272) A ce titre, le témoignage de D'Aguiar apporte donc un éclairage à la fois sur son expérience propre, mais aussi sur sa condition de sujet postcolonial. Il est significatif que son témoignage l'amène à citer Harris, d'abord afin de trouver les mots justes pour rendre compte de son expérience : « That is not the whole picture because no single picture can ever be anything but partial (to borrow a phrase from Wilson Harris) » (2012 : 272), puis lorsqu'il cite ses influences (2012 : 273 ; 280). Le témoignage de D'Aguiar montre comment la pensée postcoloniale, alors en plein essor, est venue combler un vide idéologique et existentiel pour toute une génération :

Blacks struggled with this dichotomy for generations: how to reconcile Marxist thinking with black liberation ideology? My generation was rescued from this binary logic by the added psychological dimension of inhabiting a post-colonial consciousness – a psychic « third world » space in a central and global « first world » place, that is, Caribbean descendants in the UK, the best exponent of this mental condition happened to be Fanon. (2012 : 274)

Ce passage explique non seulement l'expérience personnelle de D'Aguiar mais aussi l'émergence des études postcoloniales dans les années 1970-1980. Son propos est donc à la fois personnel et collectif, politique et littéraire, et constitue un témoignage crucial pour comprendre aussi bien sa position d'écrivain que celle de nombreux autres écrivains postcoloniaux. Et pourtant, il affirme éprouver plus de difficultés à interpréter ses propres motivations dans ses choix personnels et professionnels lorsqu'il était jeune qu'à exposer les raisons pour lesquelles ses personnages agissent, la distance constituant paradoxalement un élément facilitateur (2012 : 275). Son essai met l'accent sur un aspect crucial de l'influence de Fanon sur sa pratique d'infirmier psychiatrique : en lui faisant prendre conscience de la dimension aussi bien physique que psychologique de la colonisation, le travail de Fanon lui a permis, explique-t-il, d'aider et de soigner ses patients noirs de façon particulière en pratiquant ce qu'il qualifie de « psychiatrie transculturelle » (2012 : 278). Cet exemple montre que les essais d'un auteur peuvent constituer un élément-clé dans la lecture et l'interprétation de son œuvre,

puisque l'insistance de D'Aguiar sur l'influence de Harris et de Fanon donne des indications précieuses sur ses choix individuels, qu'ils soient formels, stylistiques ou idéologiques, et crée une forme de stéréographie avec son œuvre de fiction ; mais le texte nous donne aussi des informations dont la portée va au-delà de D'Aguiar puisqu'il identifie des filiations intellectuelles permettant de mieux appréhender le champ des études postcoloniales.

Par ailleurs, ce texte autobiographique aide à comprendre pourquoi c'est à Wilson Harris que D'Aguiar a choisi de consacrer son autre essai dans le même volume : c'est pour lui une façon de rendre hommage à un écrivain qui l'a inspiré et, par le détour de ce texte, d'exposer une vision de l'écriture qu'il partage, une vision ancrée à la fois dans l'espace physique et dans l'imaginaire. Le lecteur se voit ainsi proposer des portes d'entrée à la fois dans l'œuvre complexe de Harris et dans celle de D'Aguiar. Il se trouve ainsi mieux à même de les situer l'un par rapport à l'autre dans le champ des études postcoloniales et dans le champ littéraire guyanien.

La non-fiction de D'Aguiar est également représentative du monde postcolonial, dans lequel l'identité, qu'elle soit personnelle ou littéraire, ne va pas de soi, ce qui conduit nombre d'auteurs à expliciter leurs choix dans des textes de non-fiction, soit en parlant de leur propre œuvre, soit en parlant de celle d'autres écrivains ou artistes. Sans multiplier les exemples, dans le contexte sud-africain on peut citer les nombreux essais d'André Brink, mais aussi ceux de J. M. Coetzee, de *White Writing* (1988) à *Late Essays* (2017) en passant par *Doubling the Point* (1992), *Giving Offense* (1996), *Stranger Shores* (2001), *Inner Workings* (2007) ou les discours qu'il a prononcés à l'occasion de la réception du Prix Nobel de Littérature : ces essais éclairent sa pratique d'écrivain. Dans l'introduction de *Inner Workings*, Derek Attridge se demande pourquoi on peut souhaiter lire un ouvrage rassemblant des essais écrit par un auteur connu surtout pour sa fiction. Il apporte deux réponses à cette question :

There are two obvious incentives for turning from the fiction to the critical prose: in the hope that these more direct compositions will throw light on often oblique novels, and in the belief that a writer who in his imaginative works can penetrate to the heart of so many pressing concerns is bound to have much to offer when writing, so to speak, with the left hand. In particular, there is always an interest in seeing how an author at the forefront of his profession engages with his peers, commenting not as a critic from the outside but as one who works with the same raw materials. (2007: ix)

Pour satisfaisante qu'elle soit, cette réponse semble cependant insuffisante car elle demeure assez générale. Pour compléter le propos, il faut se tourner vers un texte antérieur : l'introduction de *Doubling the Point* dans laquelle David Attwell explique la structure de l'ouvrage et la nature du projet, mené conjointement avec J. M. Coetzee, avec qui il cosigne le livre. Selon Attwell, l'intérêt d'un tel volume est de créer des liens entre les différentes composantes de l'activité littéraire de Coetzee :

Whatever his achievements in these fields, the intensity and accomplishment of Coetzee's life in literature and scholarship are borne out finally in the novels. The interviews which tie this collection together show the interplay of fiction and scholarship: conducted over a period of two years, they fashion the selection into the shape of a writer's intellectual autobiography. (1992: 2)

À la notion d'« autobiographie intellectuelle », Attwell ajoute celle d'« itinéraire rétrospectif » : « Coetzee's writings on literature, rhetoric, popular culture, and censorship are his personal markers ; taken together, they provide a retrospective itinerary » (1992: 2-3). L'image spatiale de l'itinéraire semble particulièrement appropriée pour décrire la relation entre la fiction et les essais de Coetzee. Attwell parle cependant d'un itinéraire non linéaire, avec des retours en arrière – d'où la nécessité des repères (« markers ») qu'il mentionne. J'avancerai donc l'hypothèse que la fiction et les essais d'un auteur, quel qu'il soit, constitue un espace littéraire à l'intérieur duquel les textes fonctionnent en réseau. On pourrait décrire la position de chaque texte dans ce réseau en termes non pas de topographie, ce qui implique une position statique, mais de topologie, ce qui implique un fonctionnement en réseau (Lussault 2007) – une topologie stéréographique, donc. Néanmoins, il faut aussi rester conscient de la hiérarchie implicite entre les textes, comme le signale Attwell : « It is true, as Coetzee says here, that all writing is autobiographical; but for a novelist the two genres cannot be on the same footing: autobiography is secondary to fiction » (1992: 3). La cartographie de l'œuvre d'un auteur est tridimensionnelle : les œuvres de fiction se situent sur un plan situé au-dessus des essais et des textes documentaires, et des liens se tissent entre elles pour constituer un réseau. Dans le cas de Coetzee, la cartographie de l'œuvre est complexifiée par le fait qu'un certain nombre de textes se situent à l'interface entre la fiction et l'écriture documentaire, en particulier la trilogie constituée par *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) et *Summertime* (2009), ou encore *Elizabeth Costello* (2003) dont le statut référentiel est très problématique. Coetzee n'est pas un cas isolé et on peut avancer l'hypothèse, qui sera développée dans la section suivante, que l'hybridité référentielle de certains textes est une stratégie de la part d'auteurs écrivant dans un contexte postcolonial, pour rendre compte d'une réalité complexe.

3. Des œuvres hybrides pour rendre compte d'une réalité complexe

Le cas de Coetzee met en avant la minceur de la frontière entre l'autobiographie et les genres apparentés, et l'ambiguïté générique de ses textes autobiographiques a déjà été beaucoup analysée⁸. Mais Coetzee n'est pas isolé dans sa remise en question des frontières entre fiction et écriture

⁸ Madeleine Laurencin et Mathilde Rogez examinent les liens entre la vie et l'œuvre de Coetzee dans « From Computer Programmer to Novelist ». Elles y rappellent, entre autres, que plusieurs critiques ont commenté le fait que les deux premiers volumes, *Boyhood* et *Youth*, ont parfois été publiés sans aucune mention permettant de les distinguer de la fiction, une distinction que Coetzee lui-même rechignait à faire au moment de leur publication (2012 : 257, note 1).

documentaire. Ainsi, en me penchant sur les rapports entre les langues dans *A Change of Tongue* (2003) d'Antjie Krog, j'ai été conduite à observer la « porosité de la frontière entre fiction et "non-fiction" » (Recueil 96/210) dans un texte qui mêle des passages semblant relever du témoignage ou du reportage et d'autres qui, au contraire, se situent davantage du côté de la fiction. Même si je rappelle brièvement l'identité littéraire multiple de Krog, auteur à la fois de poèmes et du célèbre *Country of My Skull* (1999), dans lequel elle témoigne de son expérience de journaliste chargée de couvrir les auditions de la Commission Vérité et Réconciliation, l'article ne mentionne l'hybridité référentielle de Krog que pour la relier à d'autres formes d'hybridité, en particulier linguistiques.

Il semble cependant nécessaire de s'interroger plus longuement sur le choix générique de Krog. En effet, son travail semble s'inscrire dans une longue tradition littéraire. Dans son petit livre sur les principales notions littéraires *The Art of Fiction* (2011), David Lodge rappelle que le « non fiction novel » est un terme créé par Truman Capote pour désigner son propre texte *In Cold Blood : A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1965), qui racontait de façon détaillée les circonstances ayant conduit à un quadruple meurtre qui s'était réellement produit au Kansas en 1959. Capote enquêta longuement sur les victimes et sur les meurtriers, adoptant une démarche journalistique, et le récit de son enquête devint *In Cold Blood*. Mais selon Lodge le compte-rendu que fait Capote de cette enquête dans *In Cold Blood* a toutes les caractéristiques du roman ; il décrit ainsi le livre : « a gripping narrative that in style and structure was indistinguishable from a novel » (Lodge 2011: 202). La vogue du « non-fiction novel » aux Etats-Unis, dans le sillage de *In Cold Blood*, conduisit quelques années plus tard à la publication d'une anthologie intitulée *The New Journalism* (1973) codirigée par Tom Wolfe et E. W. Johnson. Tom Wolfe y définissait le « new journalism », une forme fondée sur la conjonction entre le travail d'investigation journalistique et la forme littéraire : « Investigation is an art, let's just be kind of artists » (Wolfe 1973: 75), proposait-il, posant les bases d'une méthode d'écriture paradoxalement inspirée par des œuvres de fiction, les romans réalistes et naturalistes du XIX^{ème} siècle⁹. Wolfe suggérait d'intégrer dans les textes ainsi conçus le compte-rendu des entretiens menés par l'écrivain lors de son enquête, et de construire la narration par scènes, ce qui impliquait d'accorder une part importante au dialogue. Il incitait également les écrivains à présenter les événements rapportés du point de vue d'un participant pour rendre le récit moins impersonnel, et à traiter les personnes comme des personnages en les décrivant de façon détaillée pour donner des indices de leur classe, personnalité, statut et milieu social (Wolfe 1973 ; Lodge 2011 :

⁹ Je suis consciente de la différence entre réalisme et naturalisme, le premier étant un mouvement littéraire de grande ampleur alors que le second peut davantage être décrit comme une école, aux principes plus stricts. Le propos n'étant pas ici de revenir sur l'histoire littéraire du XIX^{ème} siècle, je rappellerai simplement que les principes esthétiques du réalisme et du naturalisme reposaient sur le même postulat : la capacité du roman à refléter le réel.

204). L'objectif de l'utilisation de ces techniques littéraires était, selon Lodge, de susciter un intérêt accru chez le lecteur (auquel Wolfe proposait de s'adresser directement de temps en temps) :

In the non-fiction novel, new journalism, « faction », or whatever one calls it, the novelistic techniques generate an excitement, intensity and emotive power that orthodox reporting or historiography do not aspire to, while for the reader the guarantee that the story is « true » gives it a compulsion that no fiction can equal. (Lodge 2011 : 203)

Lodge souligne également que la forme romanesque elle-même, depuis son émergence au début du XVIII^e siècle, a toujours interagi avec les formes non-fictionnelles, documentaires ou historiographiques, comme je le soulignais plus haut à propos des préfaces de Defoe¹⁰. A ce titre, il est intéressant de revenir sur le péri-texte de la trilogie¹¹ de Krog. Comme je le faisais remarquer dans « Le "changement de langue" d'Antjie Krog », la figure de l'auteur se démultiplie dans *A Change of Tongue* :

Comme dans le cas de la question de la langue, cette complexité est suggérée dans le court péri-texte final (« *Acknowledgements* », c'est-à-dire « Remerciements ») : le premier paragraphe, dans lequel Krog remercie tous ceux qui lui ont raconté les histoires qu'elle utilise dans *A Change of Tongue*, contient l'avertissement rituel – ici post- et non préliminaire – selon lequel « toute ressemblance avec des faits ou des personnes ayant existé serait purement fortuite ». Mais le paragraphe se conclut ainsi : « De nombreux noms de personnes et de lieux ont été changés. Le "Je" est rarement moi, ma mère et mon père ne sont pas nécessairement mes parents, les membres de ma famille n'en font pas vraiment partie, et ainsi de suite » (2003 : 369). (Recueil 95-96/209-210)

Ce type d'avertissement au lecteur est également présent dans le troisième volet de la trilogie de Krog, *Begging to Be Black* (2009), dans lequel elle revient, à partir d'un épisode particulier – le meurtre d'un chef de gang, en 1992, dans lequel elle se trouva impliquée bien malgré elle lorsque l'arme du crime fut cachée chez elle – sur sa position de femme, d'écrivain et de Sud-Africaine ainsi que sur les relations interraciales dans l'Afrique du Sud post-apartheid. Une note liminaire incite le lecteur à la prudence concernant le statut de l'ouvrage qu'il tient entre les mains :

Begging to Be Black consists of the telling and retelling of old and new stories, known and lesser-known philosophies, as well as many conversations. I am indebted to a range of people and texts, but the (mis)interpretations and (mis)use of them is my own doing in

¹⁰ De Kock voit dans le geste initial de Defoe, son « mensonge documentaire », les fondations d'une démarche coloniale : « Defoe's text shows how the documentary pretence acts as a splice to conceal the infection of the constative "real" by the tropes of fiction. It is the invisible join that allows trope to masquerade as the "real" truth, so bypassing the need to negotiate difference or culturally resistant meaning. » (De Kock 2003 : 87)

¹¹ Comme le souligne Jacomien van Niekerk, ce n'est pas Krog elle-même qui a choisi de désigner *Country of My Skull*, *A Change of Tongue* et *Begging to Be Black* comme une trilogie, mais son éditeur. Van Niekerk propose cependant de considérer les trois ouvrages comme un ensemble : « Viewing the three texts as a trilogy is admittedly a construction that has not been actively pursued by Krog herself; rather, by her publishers. However, I believe there to be many motivating factors for reading the three texts in conjunction with each other. I call it the "transformation trilogy" since the concept of transformation underlies the way the trilogy charts developments in the "new South Africa" since 1994 » (2017: 42, note 1). D'autres critiques utilisent également le terme de « trilogie », par exemple Sue Kossew dans « Cross Cultural Conversations » (2014).

my attempt to understand what we say and have said about ourselves and others in the long conversations between black and white in this country. My engagement is not with individuals, but with texts produced within specific cultures. Because everything is filtered through my own memory, culture and subjective interpretation, I often use fictitious names and places. I have avoided using footnotes, but quotations are acknowledged in the source list at the back of the book. (2009 : vii)

On retrouve dans cette note la même tension entre reportage et fiction, fondée sur la nature en partie autobiographique du projet de Krog, que dans la postface de *A Change of Tongue*. Ce geste péritextuel me semble inverser la logique de Defoe lorsqu'il souhaitait légitimer ses romans en les donnant pour « vrais » et en les travestissant en documentaires ; Krog, au contraire, semble travestir son travail documentaire en fiction, sans doute pour des raisons éthiques : il s'agit pour elle de reconnaître que même si elle s'attache à explorer la « question nationale » (van Niekerk 2017), elle le fait depuis une position particulière, comme poétesse tout autant que comme citoyenne.

C'est cette dimension personnelle du travail de Krog, tout entier centré sur sa position de témoin de son époque, qui conduit Sue Kossew à lire *Begging to Be Black*, et l'ensemble de la trilogie, comme une forme d'autobiographie, tout en rappelant la façon dont les ouvrages de Krog construisent une autre version d'elle-même, une *autrebiographie* pour reprendre les termes de Coetzee¹² (Kossew 2014 : 190). La lecture que propose Kossew de *Begging to Be Black* repose sur la notion de « conversation », sur laquelle est fondée la structure du livre, mais aussi sur celle de traduction, que Krog place au cœur de sa pratique d'écrivain comme elle l'indiquait dans un entretien avec Michelle McGrane en 2006 : « I am passionate about translation. I believe that it is crucial for people in a country with such a divided, separated past to translate one another in order to begin to form some kind of coherent and undominated consciousness » (Krog & McGrane 2006 : np). Pour Kossew, le concept de traduction implique aussi un sens plus large qui semble correspondre à la notion de « translation » que je suggérais dans ma lecture de *Kicking Tongues* (Recueil 10-12/149-153), et qui recouvre, chez Krog, « les conversations interculturelles (qui sont de fait des traductions) auxquelles *Begging to Be Black* s'intéresse de si près » (Kossew 2014 : 191, traduit par mes soins). Cette lecture rejoint mon interprétation de *A Change of Tongue*, qui mettait en avant le concept de « transformation » dans une même perspective polysémique avant de conclure ainsi :

« Traduire, c'est écrire », disait Marguerite Yourcenar. Pour Krog, l'inverse est tout aussi vrai : écrire, c'est traduire, au sens de changer de langue, mais aussi au sens de déplacer, de transformer. Ce qui peut paraître problématique dans la réalité, c'est-à-dire l'émergence difficile d'une nation sud-africaine plurielle et quelquefois contradictoire, devient source de créativité sur le plan de la forme : l'espace de la liminalité linguistique,

¹² Cela conduit Kossew à établir un parallèle avec l'œuvre de Coetzee : « In a similar vein, J. M. Coetzee reportedly responded to his publisher when asked whether *Boyhood* should be described as fiction or memoir: "Do I have to choose?" (Collingwood-Whittick 2001: 14) » (Kossew 2014 : 190).

générique et littéraire, offre des formes et des formats nouveaux pour explorer et transformer la réalité sud-africaine. A ce titre, le texte de Krog est emblématique de ce que recherchent la plupart des auteurs afrikaans qui utilisent l'anglais : franchir le seuil du *laager* pour faire émerger une identité sud-africaine nouvelle et multilingue. Somme toute, pour reprendre la célèbre formule de Roland Barthes, « Babel heureuse » (Barthes 1973 : 10). (Recueil 99/217)

La similitude entre cette conclusion et la lecture que fait Kossew de *Begging to Be Black* confirme l'interconnexion entre les ouvrages de la trilogie : le choix d'une forme hybride, entre fiction et écriture documentaire, constitue donc chez Krog un projet à la fois éthique et esthétique. En ce sens, on ne peut qu'être d'accord avec Hedley Twidle lorsqu'il souligne la différence majeure qui existe entre le « New Journalism » à l'américaine et les formes documentaires sud-africaines en raison de différences contextuelles, à commencer par l'impossibilité de s'adresser à une communauté nationale stable (Twidle 2012 : 15). A cela s'ajoute l'épineuse question raciale :

[I]t seems that the whole tradition of Wolfe and his many imitators sits rather uneasily in a South African context. Not simply because the range of non-fiction that needs to be considered extends far beyond journalism and the reportorial, but also because many of those trying to think about such genres here have (as in the case of Krog) been drawn towards a very different idea of *limit* in imagining the inner lives of those they write about. (Twidle 2012: 16)

Pour Twidle, l'écriture documentaire sud-africaine n'est pas du « new journalism » ; toutefois, c'est à elle que revient, depuis la fin de l'apartheid, et plus particulièrement depuis le début du nouveau millénaire, d'examiner la société sud-africaine. Twidle se montre très critique à l'égard de la fiction publiée dans la « nouvelle Afrique du Sud », qui est, selon lui, bien inférieure à la « non-fiction » :

For whereas during apartheid, it was the domain of literary fiction, specifically the short story and the novel, which provided the most acclaimed versions – or to use Ezra Pound's phrase, the news that stayed news – of this southern African society, in the decades post-apartheid, when one would have expected an efflorescence of experimental, unconstrained fictive modes, the most significant literary production is judged to have shifted decisively into the realms of non-fiction. (Twidle 2012 : 8)

Pour Twidle, la supériorité de l'écriture documentaire réside dans le potentiel qu'elle a de rendre compte du réel et donc dans sa capacité à proposer un état des lieux de la société sud-africaine, passée et présente – il cite aussi bien des ouvrages historiques que des ouvrages traitant de la situation contemporaine, en particulier le travail de Jonny Steinberg. Pour lui, la non-fiction permet d'écrire une sorte d'« histoire orale » de l'Afrique du Sud en faisant entendre les voix de ses habitants, des voix originales échappant, par leur simplicité et leur immédiateté, à ce qu'il désigne par une expression peu laudative : « overworked, over-familiar and sometimes self-satisfied lyricism » (Twidle 2012 : 21). Néanmoins, malgré son apparent dédain pour la fiction, Twidle affirme qu'il serait fécond de mettre

en place ce qu'il appelle une méthode de « cross-reading » qui comparerait les textes sans se préoccuper de leur appartenance générique.

L'article de Twidle, s'il a le mérite de mettre en lumière l'importance prise par l'écriture documentaire dans le paysage littéraire sud-africain, semble cependant considérer la question de la référentialité, qui est au cœur de l'opposition entre fiction et « non-fiction », de façon très sommaire. En effet, il reconnaît à la fiction écrite sous l'apartheid sa capacité à rendre compte de la réalité : pourquoi cette capacité aurait-elle disparu en même temps que l'apartheid ? Ayant consacré *Post-Apartheid Writing* à la fiction et montré que celle-ci permet aux écrivains blancs d'appréhender l'espace à travers l'utilisation de stratégies d'écriture apparentées au gothique, je ne peux que contester le point de vue de Twidle. De plus, celui-ci ne semble considérer la validité d'un texte qu'en termes référentiels, sans considération esthétiques autres que le jugement, assez hâtif, qu'il porte sur l'utilisation du réalisme magique par des écrivains comme Mda ou Brink¹³ ou sur des formes romanesques qui seraient trop alambiquées pour plaire au public. En cela, il semble confirmer l'idée, exprimée par Leon de Kock dans « Splice of Life », selon laquelle la question de la référentialité a toujours été au cœur du débat littéraire en Afrique du Sud, occultant les autres sujets. De Kock rappelle les positions de Coetzee qui, pour répondre aux critiques l'accusant de ne pas être assez politique, réaffirmait l'indépendance de la littérature :

Coetzee's call for the independence of fiction makes the obvious point that history, like fiction, is a kind of discourse, and that the opposition between « real » and « fiction » is false. However, for some reason, this methodological infection, this referential splice which serves to cover the mediation and negotiative instability of representational codes, and which lodges, instead, a claim to a seamless « real », has remained deeply lodged in the below-the-line content of South African conversations. Cumulatively, one may call it a « reality imperative » which is there almost wherever one looks: in the country's vast, almost overpowering tradition of autobiography (not to mention its annals of invested biography); in the stuffy, compromised archives of liberal-humanist dissent in South Africa; in the mimetic dullness of much « relevant » anti-apartheid fiction; in the country's strictly empiricist tradition of historical writing; in the assumptions of « revolutionary » poetry about an opposition between « aesthetics » on the one hand, and « raw experience » on the other; and, abundantly, in the many acrimonious critical debates about « materialist » versus « idealist », or « empirical » versus « postmodernist » agendas¹⁴. (De Kock 2003 : 92-93)

¹³ Twidle reconnaît lui-même le caractère subjectif et personnel de sa critique du réalisme magique : « So too is a personal conviction that the flamboyant but often derivative narrative procedures of (transplanted) magical realism do not adequately engage the trauma and difficulty, but also the fascination and density, of southern African histories » (2012: 13). La question du réalisme magique me semble aller bien au-delà de la simple « importation » d'un genre latino-américain, comme je l'ai démontré dans ma thèse ou comme l'œuvre de Ben Okri, elle aussi souvent décrite comme « réaliste magique ».

¹⁴ Le nombre d'expressions entre guillemets dans ce paragraphe montre que De Kock fait ici le point sur un débat ayant impliqué, aux cours des années, de nombreux acteurs du champ littéraire sud-africain.

En proclamant la supériorité de l'écriture documentaire sur la fiction, Twidle semble succomber à l'« infection méthodologique » et au « collage référentiel » que déplore De Kock, en considérant de façon hâtive que l'« impératif de réalité » doit être au cœur du débat littéraire au détriment de considérations esthétiques.

Réagissant à la critique virulente de Twidle, Stephen Clingman affirme pour sa part qu'il est néfaste d'opposer fiction et écriture documentaire mais qu'il faut avant tout accorder de l'importance au texte et à ce qu'il *fait*. Il utilise pour cela un concept qui me semble utile à la fois pour délimiter les frontières de la fiction et de la « non-fiction » et pour envisager la tâche du critique littéraire en contexte postcolonial ; ce concept, c'est la cartographie :

We need (...) to get beyond a thematics of competition – almost always a reductive and demeaning version of events – and get back to a sense of the deeper thematics of mapping and navigation in the boundary spaces of South African literature and life. Here the important question regarding a work is not « what is it called ? » or « how does it compete ? » but « *what does it do ?* » – no matter what we call it. Instead of « fiction » or « non-fiction », could we not refer more fundamentally to writing, seeing it at best as *a kind of mapping which registers displacement from dominant cultural modes*, which restores if not authenticity then debates about authenticity, about voicing, placement, subjectivity, vision, complicity, language, translation, encounter ? What matters is the depth of engagement, the internal and external dialogues, the forms of perception and expression allowing us to navigate a world which would otherwise not only be un navigable but in some ways even be unregistered, unseen. (Clingman 2012 : 56, souligné par mes soins)

Clingman reprend ici certaines des questions que j'ai posées dans l'introduction de ce travail et y apporte des réponses très semblables aux miennes. Je tiens donc à souligner, comme lui, l'importance qu'il y a à examiner les textes pour ce qu'ils *font*. La question de la référentialité doit être examinée en lien avec celle de la forme : que fait le texte et comment le fait-il ? Quelle cartographie littéraire nous aide-t-il à établir ? La question de l'appartenance générique ne doit pas donner lieu à un débat « pour ou contre » mais permettre d'appréhender les enjeux d'un ou plusieurs textes, comme le propose avec force Stephen Clingman :

Fiction or non-fiction, it's the story that has to be written. That is the mix of responsibility and irresponsibility, freedom and compulsion, the accountability to give account. It's always been that way; let it always be that way, though we trace the shifting patterns here and there. Let us not be too concerned about the categories or the enmities; this is our deep mapping, let us be concerned about the writing.
That is true of our literary criticism as well, because we also have our stories to tell, our own accountabilities in and across the spaces of our worlds. (Clingman 2012: 57-58)

Cette position méthodologique étant à présent affirmée, je souhaite revenir à la question des textes hybrides que j'évoque dans cette section, en particulier ceux de Krog, et me demander ce que *font* ces textes. La réponse à cette question réside précisément dans leur hybridité générique : ils brouillent la

frontière entre fiction et écriture documentaire précisément parce qu'ils cherchent à examiner cette question de la frontière ou de la « suture », pour reprendre un terme utilisé par Krog dans *Begging to Be Black* lorsqu'elle envisage les relations entre Noirs et Blancs en termes de blessures : « "Suture" – perhaps "suture" is the word that can wash this world. Carefully, to stitch, to weave, this side to that side, so that border becomes a heart-hammered seam. » (2009 : 123) Le projet littéraire de Krog dans la trilogie semble résider dans cette notion de suture : en reliant fiction et « non-fiction », les textes deviennent eux-mêmes une frontière. Ils sont alors porteurs d'un projet à la fois politique et esthétique. Ce sont ces textes hybrides qui ont permis à Krog de résoudre les problèmes auxquels elle faisait face lors de l'écriture de *Begging to Be Black*, comme elle le raconte dans un entretien avec Patton :

But how to weave this academically unacceptable work into a non-fiction text ? For months and months I was rolling it around in my head. I began to look at fiction and found J. M. Coetzee's Elizabeth Costello an interesting option – to have a philosophy professor as a main character and then weave her philosophical lectures into the story. The main problem, however, was the character of the philosopher. I cannot write fiction. I cannot make something out of nothing. (Patton and Krog 2014 : 179)

L'intégration d'un travail documentaire, autobiographique et fictionnel dans un même ouvrage lui permet de disposer d'un matériau qui lui permet de « faire » quelque chose de substantiel – « *to make something out of something* », pour paraphraser ses propres termes.

Des textes hybrides comme ceux de Krog, qui se situent entre fiction et non-fiction, posent également la question du pacte de lecture. Celui-ci est défini par Philippe Lejeune à partir de l'idée suivante :

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi ; ils constituent, à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont *produits* puis *reçus*, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler. (Lejeune 1996 : 311)

Lejeune s'appuie ici sur la théorie de la réception élaborée par Jauss, qui repose sur la notion d'horizon d'attente :

Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit (...) suivant un processus (...) de création et de modifications permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (...) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. (1978 : 50-51).

Ces « horizons d'attente » sont déterminés par des facteurs multiples : périphrase, incipit, type de personnages et de scénarios, rapport au réel (Canvat 2007 : np), dont la conformité à des normes

génériques guide le lecteur : « tout au long du texte, le pacte de lecture est déterminé par la soumission de l'œuvre à un certain nombre de normes, plus ou moins voyantes, qui vont codifier la réception. Tout texte, en effet, s'inscrit dans un langage, une poétique et un style, qui sont, pour le lecteur, autant de signaux dans son travail de déchiffrement. » (Jouve 1993 : 49) Jouve appelle ces « signaux » des « points d'ancrage » (1993 : 50). Ce sont ces points d'ancrage, ces repères textuels de natures diverses, qui orientent la progression du lecteur dans le texte. Et c'est la conformité, ou au contraire l'écart, par rapport à une norme générique qui permet au lecteur de se repérer dans le texte. C'est sur ce postulat que repose une partie du travail que j'effectue dans *Post-Apartheid Gothic* où j'examine, entre autres, la conformité ou l'écart d'un certain nombre de textes sud-africains contemporains non seulement par rapport au *mode* gothique, mais aussi par rapport à des *genres* littéraires codifiés tels que le « farm novel » (ou *plaasroman*) (chapitres 2 et 3), le roman policier (chapitre 4) ou la science-fiction (chapitres 4 et 5). Le dernier chapitre, consacré au « non-lieu », se concentre sur des phénomènes de brouillage générique qui, en constituant des écarts par rapport à une norme, font des textes que j'examine des œuvres hybrides. Les exemples les plus parlants sont les romans de Lauren Beukes et Henrietta Rose-Innes qui déjouent, chacune à leur manière, les attentes génériques de leurs lecteurs (*Post-Apartheid Gothic*, chapitre 5).

Quelle sorte de « pacte » est établi par un texte dont les lecteurs ne savent pas, lorsqu'ils commencent leur lecture, s'il s'agit ou non d'un texte de fiction ? En quoi cela infléchit-il leur lecture ? Qu'est-ce que cela leur *fait* ? Pour répondre, on peut de nouveau s'appuyer sur l'exemple de Krog. Selon Sue Kossew, dans *Begging to Be Black*, qui repose sur la notion de conversation, « the reader is positioned to become implicated in this dialogue, as discussing, confidante, observer, and listener » (Kossew 2014: 193). Curieusement, Kossew ne développe pas cette idée, même si elle la reprend brièvement en conclusion :

The multi-modal structure of the text, with its interwoven narratives and intergeneric segments (conversations, diary entries, letters, historical reconstructions of dialogues, narrated episodes of visits to places with historical and personal significance) in itself presents the reader with the challenge to connect and, in the words of the text, to engage in « listening, engaging, observing, translating » (Krog 2009 : 268). And it is in the telling and reading of or listening to stories that cross-cultural conversations and connections can begin. (Kossew 2014 : 197)

Il me semble pourtant nécessaire de s'y arrêter. En effet, l'instabilité générique du texte conduit à un certain inconfort pour le lecteur, qui ne sait pas exactement ce qu'il lit et qui est amené à constamment s'interroger sur le statut du texte et sur sa référentialité et ce, d'autant plus que des personnages apparemment « réels » y apparaissent, à commencer par l'auteur elle-même – ou, du moins, son double de papier. A ce titre, les passages de fiction déstabilisent le lien référentiel établi entre le texte et le monde ; ils viennent mettre en évidence la nature forcément construite du texte

en révélant ce que Riffaterre appelle « l'illusion référentielle¹⁵ » qui « substitue à tort la réalité à sa représentation » (1982 : 93). Ce travail de déstabilisation est particulièrement central dans *A Change of Tongue* puisque, comme je le soulignais dans « Le “changement de langue” d'Antjie Krog, le « roman dans le livre » écrit à la troisième personne et qui alterne avec les passages explicitement documentaires est en réalité très autobiographique : « Paradoxalement, ces passages, qui sembleraient probablement, aux yeux d'un lecteur qui ignorerait tout de la biographie de Krog, être les plus fictionnels, sont tout aussi autobiographiques que les fragments explicitement tirés de reportages ou d'expériences personnelles de Krog » (Recueil 96/211). Le livre interroge donc à la fois la réalité sud-africaine, la trajectoire personnelle d'Antjie Krog et les modes de mise en mots du réel, qu'il s'agisse de l'écriture documentaire, de l'autobiographie ou de la fiction, en les réunissant dans le même texte. Nadine Gordimer, connue pour son engagement, décrivait dans un entretien donné en 2005, la spécificité de la fiction (roman ou nouvelles) et de son rapport à la réalité de la façon suivante : « I write about it from within. I don't write *about* it. I write about how it shapes the people who are shaped by it. To write about it is to write nonfiction, to write essays, which I have done of course, but in my novels and stories they're not *about*¹⁶ » (2005 : np). Cette distinction entre *écrire sur* et *écrire de l'intérieur* permet peut-être de comprendre le choix formel de Krog, entre fiction et non-fiction : il lui permet en effet d'écrire à la fois « sur » et « de l'intérieur ».

Cette hybridité générique conduit à une remise en cause permanente du pacte de lecture : celui-ci consiste justement pour les lecteurs à accepter que le texte n'appartienne pas à un genre donné et à s'interroger constamment sur les liens entre la réalité et la fiction, en étant toujours conscients du caractère fabriqué du texte, qui fonctionne comme un collage, non pas au sens négatif de « splice » qu'utilise De Kock dans « Splice of Life » mais au sens de texte multiple. L'exemple de Krog montre que dans le contexte sud-africain, la question du rapport de la littérature à la réalité est centrale et doit être envisagée dans une perspective qui tienne compte de la complexité de l'histoire littéraire du pays et des débats qui l'ont traversée. Il montre aussi l'importance de la notion d'« écart », sur laquelle Jauss fonde une partie de ses travaux.

Les exemples abordés montrent aussi que le genre romanesque se prête particulièrement bien à une mise en texte de l'hybridité en raison de sa grande plasticité. Les auteurs peuvent s'en emparer pour le transformer en profondeur et créer des modes d'expression qui reflètent la complexité de

¹⁵ Barthes utilise aussi cette expression dans « L'effet de réel » pour montrer que les petits détails apparemment insignifiants d'un texte littéraire servent à produire cette illusion référentielle qu'il appelle « l'effet de réel » (1982 : 89).

¹⁶ Il est intéressant de souligner que, dans le même entretien, Nadine Gordimer affirme clairement : « I'm not a journalist » (2005 : np).

l'identité postcoloniale. Le roman devient alors le lieu où s'élabore le « troisième espace » défini par Homi K. Bhabha comme une caractéristique centrale des cultures postcoloniales. C'est ce qui explique le rôle crucial des processus de traduction dans les littératures postcoloniales : « It is the inter – the cutting edge of translation and negotiation, the in-between space – that carries the burden of the meaning of culture » (Bhabha 1994: 38).

B. La question de la langue

La question de la norme et de l'écart éventuel par rapport à celle-ci doit être examinée dans un contexte bien défini. Les normes définissant les genres évoluent avec le temps ; les genres vivent et meurent, comme le démontre Franco Moretti dans *Graphs, Maps, Trees* (2005) où il s'efforce d'appliquer à la littérature des méthodes empruntées à d'autres sciences – les mathématiques, la géographie, l'histoire naturelle. Moretti avance l'hypothèse que le cycle est le « fil conducteur caché de l'histoire littéraire » (2005 : 26, traduit par mes soins) et le démontre en retraçant l'histoire des genres littéraires dans diverses parties du globe à partir de cartes, graphiques et arbres. Par exemple, il propose un graphique représentant les genres romanesques en Grande Bretagne entre 1740 et 1900 pour analyser leur durée de vie (2005 : 19). Son argument principal est que tous les genres commencent par connaître un essor puis une chute, et que ce sont ces mouvements cycliques qui caractérisent l'histoire des genres littéraires. Moretti va même jusqu'à appliquer la notion d'évolution à la littérature, transposant les outils scientifiques du Darwinisme au champ de l'histoire littéraire, comme le fait également Joseph Carroll (1995 ; 2004 ; 2011) – démarche qui a suscité de vives réactions¹⁷. Il ne sera pas ici question de retracer la vie et la mort des genres ni de tenter de déterminer les causes de leur émergence ou de leur disparition. Sans souscrire aux thèses évolutionnistes de Carroll ou Moretti, il faut cependant tenir compte du fait que les genres voyagent dans l'espace et dans le temps et se demander en quoi ces déplacements influent sur leurs avatars individuels – autrement dit, les œuvres.

C'est à un type particulier de déplacement que je vais m'intéresser dans la section qui suit : le déplacement linguistique. En effet, dans des sociétés plurilingues comme le sont la plupart des sociétés

¹⁷ La démarche n'avait rien d'une nouveauté, comme le rappelle Prendergast, qui en retrace l'origine à Ferdinand Brunetière – « most notably in his best-known book bearing the give-away title, *L'Evolution des genres littéraires* » (2005 : 48). Il reproche d'ailleurs à Moretti de ne pas mentionner son prédécesseur dans *Maps, Graphs, Trees*. Prendergast se montre très critique vis-à-vis de Moretti, résumant ainsi son propos : « "take a form, follow it from space to space, and study the reasons for its transformations". This, in a nutshell, is the Moretti programme. We need now to examine in closer detail how exactly the experiments are run. My contention, starkly put, will be that, if we follow him to where all this leads, we find ourselves in a cul-de-sac. » (2005: 48)

postcoloniales, les enjeux du choix d'une langue d'écriture sont cruciaux. Les choix linguistiques de certains auteurs d'Afrique australe déplacent ou modifient les genres littéraires qu'ils utilisent : il s'agira donc ici de se pencher sur les frontières linguistiques, et sur la langue comme vecteur de filiation collective et nationale mais aussi individuelle.

1. La langue comme enjeu politique individuel et collectif

Ayant travaillé dans ma thèse sur les romans en anglais d'André Brink, j'ai été amenée à m'interroger, par la suite, sur les conditions d'écriture de ceux-ci et les raisons du choix de l'anglais. Auteur de langue afrikaans, Brink avait été contraint de se tourner vers l'anglais car son roman *Kennis van die Aand* avait été censuré pour blasphème, comme il l'a souvent expliqué (Recueil 60/225). A la lumière de ses essais et entretiens, et donc dans la perspective stéréographique déjà évoquée plus haut, je me suis donc penchée sur la dynamique d'écriture qui sous-tendait sa production romanesque et sur les relations entre les versions en afrikaans et en anglais de ses romans. Empruntant à Michael Oustinoff (2001) la notion de « réécriture traduisante » (Recueil 62/229), j'ai montré que le processus d'auto-traduction fait partie intégrante de l'écriture des romans de Brink et qu'il débouche sur l'écriture de deux œuvres distinctes, et différentes, qui ont toutes deux le statut d'« originaux ».

Le cas de Brink reste un cas assez isolé. En effet, rares sont les écrivains qui écrivent dans deux langues de façon simultanée. L'exemple le plus emblématique du débat sur le bilinguisme dans le domaine des études postcoloniales, celui de Ngũgĩ Wa Thiong'o, montre au contraire l'utilisation successive de deux langues d'écritures. Le cas est bien connu : détenu pour son militantisme politique, il choisit, en prison, d'abandonner l'anglais et de revenir à sa langue maternelle pour des raisons politiques liées à la colonisation. « The bullet was the means of the physical subjugation, language was the means of the spiritual subjugation » (1986 : 9), écrit-il pour justifier sa décision de se tourner vers le kikuyu. La langue, explique-t-il dans *Decolonising the Mind*, n'est jamais neutre :

Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. How people perceive themselves and affects how they look at their culture, at their places politics and at the social production of wealth, at their entire relationship to nature and to other beings. Language is thus inseparable from ourselves as a community of human beings with a specific form and character, a specific history, a specific relationship to the world. (1986 : 16)

Brink lui-même est conscient de ce débat, puisqu'il cite brièvement Ngũgĩ dans « Speaking in Voices », l'article qu'il consacre à la question de la langue dans *Reinventing a Continent* (1998 : 211). Néanmoins, sa situation est bien différente, puisqu'en tant qu'écrivain afrikaner il n'était pas, à l'époque de l'apartheid, du côté des opprimés mais de celui des oppresseurs – avec lesquels il avait certes pris ses distances, comme en témoignent ses nombreux textes sur la dissidence.

Dans son cas, l'utilisation de l'anglais comme langue d'écriture a d'abord été le résultat d'une contrainte extérieure, la censure, avant de devenir un choix à la fois politique et esthétique. Ce choix lui permet en effet d'« afrikaansiser » l'anglais, pour reprendre le néologisme que je proposais dans « André Brink, under the sign of dialogue » (Recueil **63**/231), et de construire une identité littéraire et culturelle qui lui permette de sortir du *laager*, ce cercle de chariots utilisé par les Boers lors du Grand Trek au XIX^{ème} siècle et qui en est venu à symboliser l'identité afrikaans. En d'autres termes, sous l'apartheid, altérer la langue était pour lui une façon de proposer une hybridité culturelle remettant en question la doctrine de séparation qui sous-tendait l'apartheid. Puis, après la fin de l'apartheid, cette hybridité linguistique est devenue le lieu d'une exploration de l'identité sud-africaine placée sous le signe de la « réinvention », pour reprendre les propres termes de Brink (1998b). Cette réinvention se situait dans la perspective plus large d'une redéfinition de l'identité nationale, car cette dernière passait aussi par de nouvelles représentations culturelles et artistiques¹⁸.

Dans « André Brink, under the sign of dialogue », seule la dimension linguistique de la démarche de Brink était examinée ; pourtant, celle-ci me semble devoir être replacée dans le cadre du débat plus large sur le rôle des genres littéraires en Afrique du Sud que j'évoquais dans la section précédente. En effet, la logique d'écriture induite par l'auto-traduction et par les allers-retours entre les différentes versions d'un même roman est une logique palimpsestuelle (Recueil **64**/233) ; cette logique semble faire correspondre la forme linguistique avec la forme choisie puisque la littérature elle-même se caractérise par une logique palimpsestuelle. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Oustinoff signale, lorsqu'il décrit l'écriture auto-traduisante comme palimpsestuelle, qu'il reprend à son compte un terme emprunté à Gérard Genette (Oustinoff 2001: 26). Dans *Palimpsestes*, celui-ci examine les différentes formes de liens entre les textes ; son objet d'étude est la transtextualité, c'est-à-dire « tout ce qui (...) met en relation [un texte] avec d'autres textes » (Genette 1982 : 7). Cette analyse le conduit à décrire différents types de transtextualité qui ne sont pas des « classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives » (1982 : 16). Ainsi, explique-t-il, l'architextualité, c'est-à-dire l'appartenance à un genre, est souvent déterminée par l'hypertextualité, c'est-à-dire la relation de dérivation d'un texte par rapport à un autre texte, par transformation ou par imitation (1982 : 16-17). Le palimpseste devient donc chez Genette la métaphore de la présence de textes cachés sous le texte, de textes « fantômes », si l'on veut, qui le hantent et sans lesquels il n'est pas compréhensible. De la même façon, l'écriture autotraduisante devient une langue fantôme qui fait entendre, dans ses mots, une autre langue. Elle est donc le lieu de

¹⁸ A ce sujet, lire l'introduction de *Healing South African Wounds* (Recueil **160-168** / 9-21)

l'exploration de l'identité postcoloniale, puisque celle-ci semble être toute entière « dans la bouche des fantômes (Punter & Byron 2004 : 58).

Ce constat nous avait conduites, Judith Misrahi-Barak et moi, à organiser le colloque « Fantômes postcoloniaux / Postcolonial Ghosts » en 2007 à l'Université Paul Valéry. Nous soulignons, dans le volume qui propose une sélection d'articles tirés de ce colloque, la prééminence de la figure du fantôme dans le monde postcolonial, où la voix de l'artiste est toujours « une langue fantôme¹⁹ » (Recueil 175/18). L'hybridité linguistique, puisqu'elle fait entendre une autre voix spectrale sous celle du texte, apparaît donc comme un mode d'expression privilégié en contexte postcolonial. La logique palimpsestuelle du texte écrit dans cette « langue fantôme » renforce donc la logique palimpsestuelle de tout texte. L'hybridité linguistique devient alors le lieu d'explorations identitaires relevant à la fois de la sphère individuelle, où l'œuvre se singularise par rapport à d'autres relevant du même genre, et de la sphère nationale²⁰. Le lecteur se voit ainsi proposer une hybridité culturelle reflétant la complexité de la société postcoloniale – la société sud-africaine dans le cas de Brink, mais aussi dans le cas d'Antjie Krog, dont la trilogie est également caractérisée par l'hybridité linguistique. Celle-ci est toutefois d'un ordre un peu différent, comme je voudrais le montrer dans la section qui suit.

2. La langue comme vecteur de l'identité

J'ai déjà souligné l'hybridité générique de la trilogie de Krog ; je voudrais à présent m'arrêter sur son hybridité linguistique et analyser la relation entre ces deux formes d'hybridité. En effet, le statut linguistique de *A Change of Tongue* est très ambigu : le livre est à la fois un original, qui a été écrit par Antjie Krog, et le produit d'une traduction effectuée par son fils. C'est encore une fois le péri-texte qui nous l'indique : cette information figure, de façon presque anecdotique, dans les remerciements placés en fin de volume (2003 : 369) ; d'autre part, c'est en lisant un compte-rendu de l'ouvrage dans la presse²¹ que l'on apprend que le texte a été écrit en afrikaans, traduit en anglais « neutre » par le fils de Krog qui a ensuite affiné cette traduction (Recueil 95/208). Le texte relève donc presque du *ghostwriting*, ou plus exactement du *ghosttranslating*. Cette information remet partiellement en question le statut de l'auteur, mais aussi celui du texte, qui est à la fois un original et une traduction, comme les romans de Brink – même si dans ce cas un traducteur extérieur est intervenu. Ce détail

¹⁹ Cette expression était empruntée à Alain Fleischer (2005) et transposée dans un autre cadre que celui dans lequel il l'avait proposée, c'est-à-dire une étude de l'accent.

²⁰ « Discours autoritaires et résistances », le numéro de *Textes et Contextes* que j'ai codirigé avec Jean-Luc Gerrer et Catherine Orsini-Saillet, visait précisément à explorer les liens entre langue, langage et pouvoir, et entre littérature et politique (Recueil 180-184/np).

²¹ La référence dans « Le "changement de langue" d'Antjie Krog » était erronée : c'est dans le compte-rendu de l'ouvrage dans le *Guardian*, et non dans *The Hindu*, que se trouvait cette information, dans un article intitulé « I write because I can't speak » (<https://www.theguardian.com/film/2004/jan/02/southafrica.fiction>).

apparemment anodin souligne aussi l'importance des questions de langue dans *A Change of Tongue*, comme le montre évidemment son titre. L'ouvrage explore, sous une forme à la fois fictionnelle et documentaire, la place de la langue et de la traduction dans la société post-apartheid pour s'interroger sur la nouvelle identité nationale (van Niekerk 2017). L'accent est mis sur la nécessité de l'hybridité et de la traduction, si bien que fond et forme semblent en adéquation dans leur mise en valeur de l'hybridité.

Il est frappant de constater que dans un contexte bien différent, Charles Mungoshi utilise également l'hybridité linguistique. Écrit pendant la deuxième Chimurenga, qui mena à l'indépendance de ce qui était alors encore la Rhodésie et allait devenir le Zimbabwe, *Waiting for the Rain* (1975) déploie des stratégies d'écriture étonnamment voisines de celles de Krog. En effet, de même que l'afrikaans hante le texte de la trilogie de Krog, le shona semble devenir une « langue fantôme » dans le roman de Mungoshi – qui se présente, lui, indiscutablement comme un roman. *Waiting for the Rain* intègre des formes d'oralité appartenant à la culture shona dans une forme occidentale écrite, si bien que le roman devient un objet littéraire hybride qui combine la littérature anglaise et l'orature shona (Recueil 83/119). Il est intéressant de noter que, comme Brink, Mungoshi écrit dans deux langues ; mais contrairement à Brink, qui écrivait parallèlement deux versions du même roman, l'une en anglais et l'autre en afrikaans, Mungoshi écrit simultanément deux romans *différents* fondés sur le même thème et refuse l'auto-traduction parce que, dit-il, cela le conduirait à écrire quelque chose de complètement différent (Sicherman 1990 : 115 ; Recueil 85/123). Le genre romanesque devient donc, sous la plume de Mungoshi, le vecteur d'une culture hybride résultant de la colonisation. Toutefois, *Waiting for the Rain* a été écrit à une période d'instabilité politique, puisque le Zimbabwe n'était pas encore indépendant, durant une période où l'identité nationale devait être construite et définie. L'hybridité linguistique et générique du roman, qui intègre des mythes shonas et de nombreux éléments empruntés à la culture orale tout en s'appuyant sur le genre occidental du roman, permet à Mungoshi de participer à la construction de cette identité nationale émergente.

Ainsi, si les moyens linguistiques mis en œuvre respectivement par Mungoshi et Krog apparaissent, de prime abord, assez différents, on peut néanmoins repérer des mécanismes transposables. Dans les deux cas, une œuvre hybride combinant la forme fictionnelle avec des éléments relevant de la « non-fiction » (la tradition orale shona chez Mungoshi ; le reportage chez Krog), écrite dans une période de redéfinition de l'identité nationale (deuxième chimurenga ; « nouvelle » Afrique du Sud), permet à l'auteur d'interroger sa propre identité d'artiste : Mungoshi définit la sienne à travers l'image du tambour (« drum »), empruntée à la tradition shona, tandis que Krog raconte comment une poétesse afrikaner est devenue un écrivain sud-africain de « non-fiction », ce qui explique les segments autobiographiques à la troisième personne, apparemment fictionnels, relatant comment elle a publié

son premier recueil de poésie. La troisième personne utilisée par Krog renvoie à ce que l'on pourrait désigner comme une « deuxième personne », son moi passé de jeune poétesse afrikaner, alors que la première personne renvoie à son moi présent. Il est également frappant de constater que Krog, écrivaine sud-africaine blanche, et Mungoshi, écrivain zimbabwéen, aboutissent tous deux à une esthétique de la *translation*/ transformation : Mungoshi écrit dans une langue qui se lit comme une traduction *in absentia* pour dresser un « portrait de l'artiste en voyageur » (Recueil **86-87**/125-126) alors que pour Krog, « écrire, c'est traduire » (Recueil **99**/217).

On peut donc avancer l'hypothèse que dans le monde postcolonial la pression du contexte s'exerce fortement en période de transition ou de décolonisation²². L'hybridation générique devient alors un outil qui permet aux écrivains de rendre compte de changements sociaux affectant à la fois leur identité de citoyen et leur identité d'artiste – quelle que soit leur position dans le champ social et colonial, puisque les deux exemples analysés ici se trouvent des deux côtés de la « barrière » de la colonisation. L'hybridation linguistique, qui peut prendre des formes diverses²³, renforce et complète l'hybridation générique et participe à la construction d'une identité esthétique personnelle et collective.

De telles périodes conduisent aussi les artistes à interroger les liens entre passé et présent et à se situer dans un paysage littéraire non seulement local ou national mais aussi mondial, et même parfois intermédial, comme nous allons le voir dans le deuxième chapitre.

²² On peut réaffirmer, ici, les similitudes entre apartheid et colonisation déjà évoquées dans l'introduction : en ce sens, la deuxième chimurenga, période d'instabilité avant l'indépendance du Zimbabwe, et la nouvelle Afrique du Sud sont, malgré les dissemblances évidentes, deux périodes liées à un phénomène de décolonisation.

²³ Lire à ce sujet ma brève analyse de *Embrace* de Mark Behr et de son utilisation de l'« angfrikaans » (Recueil **93-94**/205-206), dont l'exemple suggère la variété des formes que peut prendre le mélange des langues dans un texte littéraire.

II. Frontières de la littérature : la métafiction, le postcolonial et le postmoderne dans un monde globalisé

But we are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form (...); and it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own – selected half consciously, half not – include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong. (Rushdie 1991 : 21)

Les théories du postmodernisme et du postcolonialisme ont émergé en même temps, dans les années 1980, comme le rappelle Helen Tiffin dans l'introduction de *Past the Last Post* (1991). Dans ce texte écrit à un moment charnière de l'histoire littéraire, Tiffin tente de cerner les enjeux du postmodernisme et du postcolonialisme dans les arts et dans la critique, c'est à dire dans l'ensemble du champ littéraire. Malgré des recoupements dans le choix des sources primaires qu'analysent les critiques postmodernes et postcoloniaux, Tiffin observe qu'au moment où elle écrit cette introduction, au début des années 1990, il y a encore peu d'interactions entre les deux discours au niveau critique (1991 : vii). Elle examine les positions idéologiques et géographiques respectives du postmodernisme et du postcolonialisme en termes de centre et de périphéries, reprochant au postmodernisme d'être un discours hégémonique euro-américain plaqué sur des littératures auxquelles il ne correspond pas entièrement :

Post-modernism²⁴, whether characterised as temporal or topological, originates in Europe, or more specifically, operates as a Euro-American western hegemony, whose global appropriation of time-and-place inevitably proscribes certain cultures as backward and marginal while co-opting to itself certain of their cultural « raw » materials. Post-modernism is then projected onto these margins as normative, as a neo-universalism to which « marginal » cultures may aspire, and from which certain of their more forward-looking products might be appropriated and « authorized ». (1991 : viii)

Elle reproche donc à la critique postmoderniste son « rôle néo-colonisateur » (1991 : ix), fondé sur une illusoire portée « internationaliste » (1991 : xi). Elle décrit la relation entre postmodernisme et postcolonialisme comme une relation à la fois réciproque et asymétrique²⁵ : le postmodernisme

²⁴ Dans *Past the Last Post*, l'orthographe choisie par les auteurs pour désigner les notions discutées est celle qui utilise le tiret : « post-modernism », « post-colonialism ». Je privilégie pour ma part l'orthographe sans tiret. Néanmoins, pour respecter leur choix, j'utilise l'orthographe d'origine dans les citations.

²⁵ Stephen Slemon souligne également l'asymétrie de la relation (1991 : 1) : c'est le point de départ de son analyse de la tension entre postcolonialisme et postmodernisme, qu'il présente tous deux comme des conséquences du modernisme, et des réactions contre celui-ci. Suivant les traces d'Edward Said (1989 : 222-223 ; 1993 : 225-229), Slemon voit le modernisme comme un moment de crise du colonialisme. Pour lui, le postmodernisme se situe dans cette continuité : « It may well be that the post-modernist debate can become one of the key sites upon which the Anglo-American West, if it is to unravel its own moment of cognitive and cultural aporia, finds itself *forced* to take the representational claims of the post-colonial world seriously (Said 1989 : 223) » (Slemon 1991: 9).

exporte ses théories vers les marges alors que les théories du postcolonialisme sont produites dans les marges « colonisées, anciennement colonisées ou nouvellement colonisées » (1991 : ix) avant d'être exportées vers le monde occidental. Tiffin propose, pour résumer son propos, la distinction suivante, dont elle souligne elle-même le caractère volontairement schématique :

Post-colonialism is more overtly concerned with politics than is post-modernism; and, secondly, the post-modern (in conjunction with post-structuralism) has exercised and is still exercising a cultural and intellectual hegemony in relation to the post-colonial world and over post-colonial cultural productions.

Thus while certain conventions, devices, techniques of writing variously characterised as « post-colonial » or « post-modern » often appear similar, indeed indistinguishable, the uses to which such devices are put, or seem to be put, and the direction of their political valency are very different, often reflecting the unequal power-relationships between the two discourses, and in the field of literary studies in general. (1991 : x)

C'est donc dans leur fonction et leurs effets, plutôt que dans leurs techniques d'écriture, que réside la différence entre le postmodernisme et le postcolonialisme. Pour tenir compte de cette différence, il est nécessaire de se pencher sur l'articulation entre politique et esthétique en gardant à l'esprit la tension entre le global et le local. Même si *Past the Last Post* date de 1991, et que depuis les discours postmodernes et postcoloniaux ont évolué, la réflexion lancée par Tiffin et par les auteurs des chapitres de l'ouvrage demeure d'actualité, car elle pose les bases des relations complexes entre les deux phénomènes.

C'est en gardant à l'esprit leurs enjeux politiques et esthétiques que ce chapitre va se pencher sur la relation entre le postmodernisme et le postcolonialisme : il s'agira d'examiner comment cette relation permet de comprendre ce que *fait* la littérature en contexte postcolonial et comment elle infléchit ou influence les genres littéraires et les œuvres. Je m'intéresserai aux stratégies métafictionnelles qu'utilisent certains auteurs dans des œuvres pourtant apparemment marquées par leur contexte ; pour cela, il sera nécessaire de s'interroger sur l'utilisation des sources et sur l'interaction entre histoire, intertextualité et fiction. Je reviendrai dans un premier temps sur la notion de « métafiction historiographique » et sur les rapports entre texte(s) et contextes. Puis j'examinerai la relation entre postmodernisme et postcolonialisme à la lumière d'une autre relation, tout aussi centrale dans les lectures contemporaines du postcolonial : celle qui relie et oppose le global au local.

A. La métafiction historiographique : un outil pour lire les œuvres ?

Cette section reviendra sur la notion de « métafiction historiographique », que j'ai utilisée à diverses reprises dans mes travaux, pour en questionner la pertinence et les limites. J'élargirai ensuite le propos à la question des rapports entre les textes et la réalité, présente ou passée.

1. Pertinence de la métafiction historiographique : le postcolonial et le postmoderne

La métafiction historiographique, définie par Linda Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism* (1988), a connu une fortune critique indéniable ; elle est fondée sur l'idée que le postmodernisme problématise l'histoire en montrant que celle-ci, loin d'être naturelle ou donnée, est une construction langagière et idéologique. Afin de comprendre les stratégies textuelles mises en jeu dans la fiction postmoderne pour mettre en évidence l'artificialité de l'histoire, Hutcheon définit le concept de métafiction historiographique : « By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages » (1988 : 5). Ce type de fiction utilise les conventions narratives pour les subvertir et remet donc en question le discours *de l'intérieur*. Hutcheon s'inspire, en particulier, des travaux de Lyotard, pour qui le postmodernisme signifie la fin des métarécits, comme il l'explique dans une lettre à Samuel Cassin : « Cela ne veut pas dire que nul récit n'est plus crédible. Par métarécit ou grand récit, j'entends précisément des narrations à fonction légitimante. Leur déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites et moins petites, de continuer à tramer le tissu de la vie quotidienne » (1988 : 34). L'accent mis par Lyotard sur les petites histoires place la question de la fiction au cœur du débat : si l'histoire est un récit, voire n'est qu'un récit (Ricoeur 1983), la fiction peut se faire histoire. Soulignant les paradoxes qui sont au cœur des théories du postmodernisme (1988 : 13), Hutcheon suggère que la métafiction historiographique, par son caractère lui-même antithétique, peut devenir le lieu de représentation de ces paradoxes.

Elle observe que dans la métafiction historiographique la référence à la réalité, qu'elle soit historique ou présente, n'est pas totalement effacée ou rejetée :

Historiographic metafiction both underlines its existence as discourse and yet still posits a relation of reference (however problematic) to the historical world, both through its assertion of the social and institutional nature of all enunciative positions and through its grounding in the representational. (Hutcheon 1988 : 141)

Les métafictions historiographiques ne nient pas la possibilité, pour le texte, de représenter le monde mais elles mettent en évidence le caractère construit de cette représentation ; ce sont donc davantage des « romans à hypothèse » que des « romans à thèse » (Suleiman 1983), pour reprendre l'expression de Hutcheon (1988 : 180).

Slemon reconnaît que l'analyse que propose Hutcheon du postmodernisme est équilibrée car elle rejette toute tentative de simplification excessive : parce qu'elle met l'accent sur les phénomènes de réécriture et de parodie intertextuelle, sa théorie est également pertinente en contexte postcolonial (1991 : 3). Néanmoins, pour Slemon, il y a des différences majeures entre les reprises parodiques du postmodernisme et l'intertextualité contre-discursive du postcolonialisme (1991 : 3-4). C'est dans la production de sites de résistance textuelle et dans le maintien au premier plan d'un agenda référentiel que Slemon situe la spécificité de la réécriture postcoloniale (1991 : 4-6). Il reproche donc à certaines lectures postmodernes de textes postcoloniaux de sous-estimer la fonction référentielle et politique de ces derniers : « Western post-modernist readings can so overvalue the anti-referential or deconstructive energetics of postcolonial texts that they efface the important recuperative work that is also going on within them » (Slemon 1991 : 7). En d'autres termes, et pour reprendre la terminologie de Linda Hutcheon, en contexte postcolonial il est souhaitable de privilégier la dimension « historiographique » de la métafiction historiographique par rapport à sa dimension métafictionnelle ; les jeux linguistiques et les stratégies intertextuelles ne visent pas simplement à rappeler au lecteur que toute littérature n'est que réécriture, et donc palimpsestuelle (Genette 1982), mais ils proposent aussi une réflexion éthique et politique sur les enjeux de l'écriture et la représentation de la réalité. Hutcheon elle-même est consciente de cette différence : dans « Circling the Downspout of Empire » (1991), elle met en avant ce qui différencie le postmodernisme d'une part, le postcolonialisme et le féminisme d'autre part ; à propos de ces derniers, elle écrit : « Both have distinct political agendas and often a theory of agency that allow them to go beyond the post-modern limits of deconstructing existing orthodoxies into the realms of social and political action » (1991 : 168). C'est ainsi que s'explique la différence majeure entre postmodernisme et postcolonialisme :

[P]ost-colonial literature (...) possesses a strong political motivation that is intrinsic to its oppositionality. However, as can be seen by its recuperation (and rejection) by both the Right and the Left, post-modernism is politically ambivalent: its critique coexists with an equally real and equally powerful complicity with the cultural dominants within which it inescapably exists. (1991 : 168)

Le positionnement politique clair du postcolonialisme, qui vise à mettre en question les enjeux non seulement esthétiques, mais aussi éthiques et politiques, de la représentation s'oppose donc au positionnement plus ambigu du postmodernisme. C'est probablement la formule de Diana Brydon qui résume le mieux les rapports du postmodernisme et du postcolonialisme au politique : « The name "post-modernism" suggests an aestheticising of the political while the name "post-colonialism" foregrounds the political as inevitably contaminating the aesthetic, but remaining distinguishable from it » (Brydon 1991 : 192).

Ce sont, en dépit de ces différences, leur relation à l'histoire, ainsi que l'accent qu'ils mettent sur les marges et la marginalité, qui réunissent les deux « posts » (Hutcheon 1991 : 170). C'est pour cela que la métafiction historiographique, bien que définie par Hutcheon pour déchiffrer les mécanismes du postmodernisme, est un concept opératoire en contexte postcolonial. En effet, le besoin de revenir sur le passé, et sur la façon dont celui-ci a été raconté, est une caractéristique de nombreux textes postcoloniaux, particulièrement des romans puisque, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le roman est un genre qui est fortement associé à la représentation de la réalité de l'époque moderne depuis ses origines. Il est significatif que dans *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon revienne à plusieurs reprises sur le cas de *Foe* (1986), le roman de J. M. Coetzee, qu'elle considère comme un exemple de métafiction historiographique parce qu'il combine des enjeux esthétiques et politiques : l'instabilité de l'instance narrative, la tension entre la grande histoire et les histoires, la falsification de l'histoire, la mise en évidence de la relation entre le langage et la réalité et la mise en évidence du rôle du langage dans les relations de pouvoir entre les classes, les races et les genres (1988 : 77-78 ; 107-108 ; 114 ; 150 ; 198-199) sont pour Hutcheon autant d'aspects qui rendent *Foe* typiquement postmoderne. Il est surprenant que Hutcheon, qui a recours à d'autres exemples canoniquement reconnus comme postcoloniaux, comme les romans de Salman Rushdie, n'en souligne jamais le caractère particulier par rapport aux exemples occidentaux (britanniques ou américains). Si l'on ne peut nier les similitudes qui existent entre les stratégies narratives et textuelles déployées par Coetzee, Rushdie, ou encore Margaret Atwood et celles qu'utilisent John Fowles, Julian Barnes ou Angela Carter, il semble problématique de ne pas faire remarquer que les modalités par lesquelles tous ces auteurs s'approprient et subvertissent les conventions ne peuvent être mises exactement sur le même plan en raison de la spécificité du contexte postcolonial. Sans que cela soit dit de façon explicite, c'est ce qui sous-tendait ma démarche lorsque j'ai proposé de lire *The Hangman's Game* (2007) à la lumière des théories de Hutcheon. Analysant à la fois les enjeux historiques et politiques et les enjeux littéraires du roman, qui se fonde en grande partie sur des jeux intertextuels complexes, je décrivais *The Hangman's Game* de la façon suivante :

King-Aribisala's « historiographic metafiction » simultaneously explores historiography and its shortcomings and problematises the larger question of the relationships between reality and text, thereby confronting « the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve each side of the dichotomy, yet it is more than willing to exploit both » (Hutcheon 1988: 106). *The Hangman's Game* resorts to various metafictional strategies to foreground textuality through the incorporation of historical and fictional hypotexts, drawing on « historiographic metafiction's parody and self-reflexivity » (Hutcheon 1988: 224) to question ontological issues. (Recueil 7/91)

Cela me conduisait à conclure que le roman pouvait démontrer une convergence entre le postmodernisme et le postcolonialisme, convergence indiquant que la résurgence, qui était le sujet de

l'article, pouvait être notre *Zeitgeist* contemporain (Recueil 7/91). Toutefois, cette convergence entre postcolonial et postmoderne n'était ni discutée, ni problématisée, ni replacée dans un cadre théorique plus large. La discussion qui précède suggère pourtant clairement que *The Hangman's Game* relève davantage du postcolonialisme que du postmodernisme. Certes, l'écriture de King-Aribisala s'appuie sur de nombreux jeux de langage : mise en scène du langage performatif lorsque la narratrice a l'impression de faire advenir les événements de la réalité en les écrivant dans son texte (King-Aribisala 2007 : 131 et 142 ; Recueil 5/87) ; utilisation de comptines comme hypotexte du roman dont les intrigues parallèles semblent être déterminées par *Three Blind Mice* et *Mary, Mary, quite contrary* ; narratrice-romancière commentant le roman qu'elle écrit, lui-même fondé sur des événements historiques. Mais la fonction de tous ces éléments métafictionnels n'est pas seulement de mettre en avant l'irréductible nature palimpsestuelle du genre romanesque ou d'attirer l'attention du lecteur sur les processus de fabrication de la fiction ou la textualité de l'histoire. Tous ces éléments se situent dans un cadre géographique et historique précis qui donne au roman une pertinence politique, au sens large : *The Hangman's Game* met en scène, sous des formes multiples, les relations langagières comme des relations de pouvoir, sous deux angles principaux : l'équation entre le contrôle de la narration et le pouvoir mais aussi la mise en avant des processus de marginalisation à l'œuvre dans les sphères politique, historique et familiale. La narratrice de *The Hangman's Game* cherche à affirmer son autorité sur un texte qui lui échappe et dont les personnages essaient, lui semble-t-il, de la contrôler (Recueil 3-5/83 ; 84-86) : cela met en évidence la fragilité de sa position, liée en grande partie à sa féminité. De façon plus large, le roman explore la notion d'« ex-centricité » mise en avant par Hutcheon, pour qui la métafiction historiographique se concentre sur tout ce qui se trouve en périphérie, aussi bien sur le plan géographique que sur le plan social et culturel (1988 : 62). Femme et noire, la narratrice de *The Hangman's Game* est doublement « ex-centrique » dans la « réalité » (c'est-à-dire dans le monde fictif dans lequel elle évolue) mais en position de contrôle dans la fiction qu'elle écrit – même si, dans ce cadre, sa position d'autorité est menacée. Cela n'est pas sans rappeler *Foe* où Susan Barton cherche, elle aussi, à affirmer son autorité sur la narration et sur Friday, tout en étant assujettie au bon vouloir de Mr. Foe.

Mais la narratrice de *The Hangman's Game* est aussi décentrée sur le plan spatial puisque, comme King-Aribisala elle-même, elle a quitté le Guyana pour le Nigéria. C'est donc depuis une position ex-centrique qu'elle revient sur un événement historique : une révolte d'esclaves ayant eu lieu en 1823 à Demerara. Les lieux, les époques et les personnages se font ainsi écho, créant une structure complexe qui permet à King-Aribisala de problématiser l'écriture de l'histoire.

2. Les formes de la métafiction historiographique en contexte postcolonial

La métafiction historiographique, comme son nom l'indique, permet aux écrivains d'interroger l'écriture de l'histoire : « History is not made obsolete : it is, however, being rethought – as a human construct » (Hutcheon 1988 : 16). Les romans postmodernes mettent en avant la textualité de notre accès à l'histoire et en soulignent le caractère à la fois partiel et subjectif. Dans *The Politics of Postmodernism* (1989), Hutcheon précise son propos en s'appuyant sur la distinction entre les faits et les événements : « Facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same events » (Hutcheon 1989 : 57). La subjectivité du récit historique est donc un enjeu politique et idéologique. C'est pour cela que la métafiction historiographique est un outil pertinent en contexte postcolonial : elle permet aux romanciers de mettre en question les mécanismes de pouvoir qui aboutissent à l'écriture de l'histoire, à la transformation des événements en faits, par des processus de sélection et d'effacement. En montrant que l'histoire est contrôlée par les « vainqueurs²⁶ », elle permet de réexaminer la relation coloniale au prisme du roman. C'était l'objet, entre autres, de ma lecture de *The Hangman's Game* comme métafiction historiographique. Le « grand récit » de l'histoire y est complété par une multitude d'histoires, ce qui met en avant un paradoxe – le passé a bien existé mais il n'est accessible qu'à travers des textes (Hutcheon 1988 : 14) : « The result of the reinscription of history in *Three Blind Mice*²⁷ is the emergence of unheard voices, among which, of course, the voices of the slaves, who made history but did not write it » (Recueil 2/81). Le roman s'appuie sur les voix des « vaincus », particulièrement les femmes, qui ont été effacées de l'histoire officielle, laquelle n'a retenu que les protagonistes masculins. La remise en cause du « grand récit » de l'histoire se joue donc à deux niveaux : en revisitant la révolte d'esclaves par le biais des femmes, le roman montre autant qu'il dénonce la soumission des esclaves à leurs maîtres mais aussi la soumission des femmes aux hommes. Ce sont donc différentes relations de pouvoir qui sont mises en évidence. Il aurait sans doute été utile d'insister sur ce point dans mon article, à la lumière des théories sur la « double colonisation » des femmes²⁸ (Petersen et Rutherford 1986) : celles-ci sont en effet soumises à la fois au patriarcat et à la colonisation, ce qui

²⁶ « We may indeed get few postmodern narrative representations of the heroic victors who have traditionally defined who and what made it into History. Often we get instead both the story and the story-telling of the non-combatants or the losers » (Hutcheon 1989 : 51).

²⁷ *Three Blind Mice* est le titre du roman dans le roman écrit par la narratrice de *The Hangman's Game*, qui raconte une révolte d'esclaves à Demerara, au Guyana, en 1833.

²⁸ Dans le chapitre qu'il consacre aux liens entre postcolonialisme et féminisme, McLeod rappelle la complexité de la question de la double colonisation, car elle met en jeu non seulement la question du genre mais aussi celle de la race, comme le montrent aussi les débats entre les féministes occidentales et les féministes issues des pays colonisés ou anciennement colonisés (McLeod 2010 : 201-206). On peut aussi élargir la question à d'autres formes de hiérarchie et de différence, comme le montrent les nombreuses études récentes consacrées à la question de l'intersectionnalité

conduit à une position doublement subalterne – et même parfois triplement, comme le montrent les rapports entre Mary et Rosita dans *Three Blind Mice* et entre Nurse et la narratrice dans le récit principal. *The Hangman's Game* met en jeu des mécanismes d'écriture qui visent à réinscrire le genre (féminin) au cœur du genre (littéraire) : la métafiction historiographique devient le site d'une exploration des diverses positions féminines dans le monde postcolonial et de la violence qui sous-tend les rapports entre colonisateurs et colonisés, mais aussi entre hommes et femmes. Les rapports de subjugation y apparaissent comme complexes, imbriqués et hiérarchisés.

Les métafictions historiographiques produites en contexte postcolonial semblent d'ailleurs accorder davantage de place à la dénonciation de la violence que leurs équivalents postmodernes. Pour prendre un exemple, *Flaubert's Parrot* (1984), le roman de Julian Barnes, met en évidence la nature textuelle, construite et subjective de l'histoire de façon ludique en interrogeant le genre de la biographie ; le patriarcat est partiellement remis en question, puisqu'un chapitre nous donne accès au point de vue de Louise Colet, la maîtresse de Flaubert, sur son amant. Néanmoins, le roman se caractérise avant tout par son caractère ludique ; s'il aborde des questions existentielles, comme celle de la mort, il ne problématise que de façon périphérique les enjeux politiques ou idéologiques de l'écriture de l'histoire, sans doute parce qu'il est écrit par un homme blanc britannique. En contexte postcolonial, au contraire, la métafiction historiographique a des enjeux plus directement politiques et interroge la colonisation et ses conséquences de manière frontale. Ainsi, *The Hangman's Game* revient sur une révolte d'esclaves tandis que *Midnight's Children* (1981), dont le caractère ludique ne fait aucun doute, relie toutefois la violence qui accompagne la naissance et l'évolution de l'Inde à partir de son indépendance à celle que subit dans sa chair le narrateur, Saleem Sinai, dont le corps devient la métonymie de la nation et subit des mutilations qui reflètent la violence du processus de décolonisation et de ses conséquences à long terme.

Dans cette perspective, le genre de la métafiction historiographique aurait pu permettre de compléter mon propos dans « First Hand Becomes Second Hand » : ma lecture des aspects métafictionnels de *A Dry White Season* examinait la tension entre le réalisme du roman – sa référentialité – et sa dimension métafictionnelle et auto-référentielle. Je montrais que le roman met en avant la textualité des sources qui permettent d'accéder au réel, ce qui correspond à la définition que propose Hutcheon de la métafiction historiographique. En associant des enjeux littéraires et autoréflexifs à des enjeux politiques, *A Dry White Season* problématise la textualité de l'histoire, même très récente, sans toutefois rejeter la capacité du texte fictif à refléter le réel. Le roman pose cependant une autre question, qui demeure là aussi implicite dans *A Poetics of Postmodernism* : celle de la position de l'auteur dans la société postcoloniale. En effet, les études postcoloniales se sont construites en partie autour du débat sur les différences entre les « écrivains issus de la colonisation » (« *settler*

writers ») et les « écrivains colonisés ». Ainsi, Helen Tiffin élabore un modèle qui établit des distinctions entre les différentes positions possibles des écrivains par rapport à la colonisation : pour elle, les textes « aborigènes » ont une relation contre-discursive vis-à-vis des textes des « écrivains colons », tandis que les textes écrits par ces derniers ont, à leur tour, une relation contre-discursive vis-à-vis de la culture impériale (Tiffin 1988 : 173 ; 1987 : 20 ; cité dans Hutcheon 1991 : 172). McLeod résume le débat dans *Beginning Postcolonialism* en mettant l'accent sur la nécessité de « penser comparativement au sein du postcolonialisme plutôt que de placer tout ce qui est postcolonial au sein de la même entité homogène sans faire de distinction » (2010 : 286, traduit par mes soins). C'est en tenant compte de ces différences que nous pouvons comparer la démarche de Karen King-Aribisala et celle de Brink. En effet, celui-ci peut être considéré comme un « écrivain colon » dans le contexte de l'apartheid, même s'il s'est élevé contre celui-ci avec fermeté²⁹, alors que King-Aribisala, en tant que femme noire, appartient à la catégorie des « écrivains colonisés » (ou « écrivains aborigènes », pour reprendre la terminologie de Tiffin). Leur utilisation de la métafiction historiographique ne peut donc pas avoir les mêmes implications idéologiques et politiques. Si les stratégies textuelles qu'ils emploient sont assez semblables (utilisation de textes imbriqués, mise en avant du processus de collecte de l'information et d'interprétation du réel), elles aboutissent à un positionnement différent.

Pour éclairer ces différences, il est utile de revenir sur le travail que j'ai récemment effectué sur l'utilisation des sources historiques dans *Up Against the Night* (2015), de Justin Cartwright, dans « Commemorating Piet Retief » (Recueil **149-159**). Le roman explore la violence qui traverse l'histoire de l'Afrique du Sud à travers la figure d'un narrateur blanc fictif qui revient à la fois sur l'histoire de sa famille, des descendants de Piet Retief, figure bien connue de la « mythologie politique » afrikaner (Thompson 1985), et sur sa propre place dans l'Afrique du Sud actuelle. La façon dont le narrateur de Cartwright intègre et s'approprie la figure de Piet Retief en racontant le massacre de sa famille et de ses disciples par les troupes du roi zoulou Dingane est profondément ambivalente (Recueil **151**). Le roman s'appuie sur de nombreuses sources historiques, toutes textuelles. Je montre dans « Commemorating Piet Retief » que Cartwright utilise, sans les citer explicitement, de nombreux documents tels que le manifeste de Piet Retief ou les journaux de Richard Hulley et William Wood (Recueil **151-152**). Le roman brouille ainsi la frontière entre histoire et fiction et met en avant le processus de reconstitution et d'interprétation de l'histoire par le narrateur, Frank ; il peut donc être analysé à la lumière des théories de Hutcheon sur la métafiction historiographique (Recueil **152**). Par

²⁹ J'ai montré dans ma thèse les ambiguïtés de la position de Brink vis-à-vis des Afrikaners, dont il se désolidarise sur certains points tout en revendiquant avec vigueur son appartenance au groupe. Il redéfinit l'identité collective en mettant l'accent sur la dissidence qui devient, pour lui, le trait principal des Afrikaners à travers l'histoire. Cela lui permet de montrer qu'en étant un dissident, il n'est pas un traître mais, au contraire, un véritable Afrikaner.

les effets de miroir qui se créent entre Frank et son ancêtre, mais aussi entre Frank et son cousin afrikaner Jaco, *Up Against the Night* met en lumière l'ambiguïté idéologique qui sous-tend la démarche du narrateur. Le roman élabore donc un processus simultané de récupération et de mise à distance de l'histoire des Afrikaners. Ainsi est dévoilée la profonde ambivalence de nombreux Sud-Africains blancs : il explore la position des « écrivains colons » par rapport au passé en revisitant une histoire de violence fondée sur des rivalités territoriales et il révèle que l'appropriation territoriale coloniale passe par le meurtre et la domination. La récurrence de l'image des « rivières de sang », qui resurgit avec violence à la fin du roman lorsque Frank et sa famille sont attaqués chez eux par deux cambrioleurs et que Jaco les sauve en massacrant leurs deux assaillants, met en évidence l'artificialité du rapport romantique qu'a tenté de construire Frank tout le long du récit avec le paysage africain³⁰.

La métafiction historiographique est donc un genre qui permet de mettre en lumière les processus de récupération de l'histoire à des fins idéologiques, jusque dans leurs échecs. En montrant l'impasse dans laquelle se retrouve Frank à la fin du roman, Cartwright interroge des mécanismes qui vont bien au-delà de la métafiction postmoderne. En cela, *Up Against the Night* démontre aussi qu'un « écrivain colon » peut utiliser la métafiction historiographique pour contrebalancer le discours colonisateur de son propre groupe de façon beaucoup plus radicale que ne le faisait Brink dans *A Dry White Season*. Le fond et la forme de *Up Against the Night* convergent pour suggérer que le narrateur européenisé ne peut pas avoir de place dans l'Afrique du Sud post-apartheid, qui se révèle aussi violente que celle du XIX^e siècle. Seul Jaco, dont le comportement et le mode de pensée ressemblent de façon troublante à ceux de ses ancêtres à l'époque du Grand Trek, semble armé pour survivre dans cet environnement hostile. A travers l'incapacité du narrateur à se reconnecter avec le passé pour se réenraciner dans le territoire de l'Afrique du Sud post-apartheid, Cartwright montre que les enjeux de la métafiction historiographique en contexte postcolonial vont au-delà d'une simple mise en évidence de la textualité de l'histoire ou de son caractère subjectif : elle devient un outil de dénonciation en permettant de révéler les apories de la position du narrateur. De ce point de vue, l'utilisation que fait Cartwright du genre se rapproche davantage de celle de Karen King-Aribisala, pour qui elle constitue un moyen non seulement de dénoncer les errements du passé mais aussi de dépeindre la violence du Nigéria contemporain, que de celle de Brink dans *A Dry White Season*. Ce qui semble rapprocher Cartwright et King-Aribisala, c'est peut-être leur « ex-centricité », au sens que donne Hutcheon au terme. Tous deux sont en effet « off-center » (1988 : 60), déplacés géographiquement, ce qui leur permet de décentrer de façon plus radicale le discours de l'histoire. La distance géographique créée par la migration (vers

³⁰ Je suggère dans *Post-Apartheid Gothic* que ce surgissement de la violence à la fin du roman donne une dimension gothique à cette relecture du *plaasroman* et montre que l'histoire hante le présent.

l'Europe pour Cartwright, vers le Nigéria pour King-Aribisala) donne lieu à un décentrement plus radical du discours historique.

Pour proposer, comme je le suggérais plus haut à la suite de McLeod, un discours « différentiel » au sein du monde postcolonial, on peut donc estimer d'une part que la métafiction historiographique postcoloniale se distingue de son homologue postmoderne par un caractère plus prioritairement politique, ce qui ne veut pas dire bien sûr que les questionnements esthétiques en soient absents et, d'autre part, que les écrivains « ex-centriques » qui écrivent depuis une position décentrée proposent des formes plus radicales de remise en question du discours historique et du discours sur le réel. Une telle distinction montre qu'il est nécessaire d'analyser de plus près les rapports qu'entretiennent les genres littéraires avec leurs homologues occidentaux en contexte postcolonial. C'est à cette question que sera consacrée la section suivante qui examine les relations hypertextuelles entre œuvres occidentales et romans postcoloniaux.

B. Filiations locales et globales : des genres sous influence

Une analyse de la littérature postcoloniale ne peut pas faire l'économie d'une discussion de la position de celle-ci dans le champ mondial et, en particulier, de la tension entre le global et le local qui s'y joue. Les travaux d'Arjun Appadurai ont montré que la mondialisation ne peut plus s'analyser exclusivement dans les termes binaires d'une opposition entre centre et périphérie. Appadurai substitue à ce modèle qu'il estime obsolète cinq dimensions comportant toutes le suffixe -scape « pour exprimer la fluidité et l'irrégularité de ces paysages » (1996 : 33, traduit par mes soins) : les « ethnoscares », les « mediascares », les « technoscares », les « financescares » et les « ideoscares », dont il définit ainsi la portée :

I use terms with the common suffix -scape to indicate first of all that these are not objectively given relations which look the same from every angle of vision, but rather that they are deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic and political situatedness of different sorts of actors: nation-states, multinationals, diasporic communities, as well as sub-national grouping and movements (whether religious, political or economic), and even intimate face-to-face groups, such as villages, neighborhoods and families. (1996 : 33)

Développant par la suite sa réflexion dans *Fear of Small Numbers* (2006), Appadurai oppose deux logiques qui cohabitent selon lui dans le monde mondialisé : un système mondial « vertébré », fondé sur l'articulation des états-nations entre eux, et le système des « -scapes » qu'il décrit comme « cellulaire » : « Contemporary globalisation is an amalgam of the two systems (...) requiring some stable forms of organisation and exchange but clearly operating in an unpredictable, mobile and complex fashion » (McLeod 2010 : 306). C'est cette logique duelle que Jean Bessière désigne comme

le « premier paradoxe » du postcolonial : « les littératures postcoloniales illustrent qu'il y a certainement une pluralité de mondes et qu'il y a tout aussi certainement une manière de monde unique³¹ » (2007 : 17) ; ce paradoxe se traduit par une internationalisation des fictions postcoloniales ou, au contraire, par l'accent appuyé que celles-ci mettent sur la localité – et même, parfois, par une tension entre ces deux mouvements contradictoires au sein d'une même œuvre.

L'examen des rapports entre les œuvres et entre les genres au sein de la littérature postcoloniale mais aussi entre cette dernière et d'autres littératures, doit tenir compte de ce mélange de stabilité et d'instabilité qui caractérise le monde globalisé. C'est en s'appuyant sur ces définitions préliminaires que cette section s'interrogera sur la place et sur l'utilisation du genre romanesque dans une littérature postcoloniale qui interagit avec la littérature internationale. Cette analyse permettra d'en souligner, une fois encore, la nature hybride, non plus en examinant ses rapports avec la « non-fiction » mais en s'intéressant à sa capacité à intégrer d'autres genres, littéraires ou artistiques, témoignant ainsi de sa capacité à rendre compte du réel et à se situer au carrefour d'influences littéraires locales et internationales.

Dans une étude de la place de la *fantasy* dans le monde postcolonial, Dieter Riemenschneider propose purement et simplement de substituer le terme « glocal » à celui de postcolonial :

I suggest, then, placing these literatures into the context of the transglobal multiple exchanges of global and local factors that encompass economic, social and political aspects as much as cultural ones. Their coming together, for example, in the formation of creolized texts, texts I prefer to call *glocal*, will scarcely permit us any longer to decipher a dialectic process of central pressure and marginal resistance, let alone, its specific version of « writing back to the centre ». Let us then leave behind, abandon, the term postcolonial and conceive of the New Literatures in English as glocal literary discourse. (2005 : 16)

Toutefois, Riemenschneider ne propose pas de définir le « glocal » de façon plus poussée et se tourne ensuite vers la lecture de quelques œuvres de *fantasy* sans revenir sur la terminologie qu'il propose d'employer et qu'il réutilise d'ailleurs très peu dans le reste de l'article. J'ai pour ma part proposé de situer les œuvres sur lesquelles je travaille dans le contexte de la littérature et des études postcoloniales. Il va de soi que, pour les raisons déjà exposées plus haut, je tiens à conserver l'utilisation du terme « postcolonial » malgré ses limites. Toutefois, la notion de « glocal », sans remplacer celle de « postcolonial », peut permettre de rendre compte de la tension, dans les

³¹ Bessière fait explicitement référence à Appadurai dans sa discussion (2007 : 17, note 1). On peut noter que le débat sur l'articulation entre le national et le transnational traverse également le champ des littératures francophones : « La dualité de ces littératures qui sont principalement des littératures d'Etats-nations et, par le fait même de l'usage du français et des variantes des références coloniales, des littératures transnationales, entraîne qu'elles se donnent pour indépendantes les unes par rapport aux autres, et pour interdépendantes. » (Bessière et Moura 2001 : 7)

littératures postcoloniales, entre l'internationalisation des genres littéraires et artistiques et les spécificités locales. Mon analyse des phénomènes d'hypertextualité dans les romans postcoloniaux visera à démontrer comment le genre romanesque peut devenir « glocal », pour rendre compte des tensions qui traversent la littérature et poussent les auteurs à se situer à la fois dans le champ littéraire et culturel local, le plus souvent national, et dans le champ plus vaste de la littérature mondiale.

1. Le roman, un genre « glocal » ?

a. Hypertextualité et parodie

Le roman occupe une place centrale dans le champ des études postcoloniales, sans doute parce que c'est un genre qui a grandement contribué à l'élaboration d'une culture « impériale ». Ainsi, dans l'introduction de *Culture and Imperialism*, dans lequel il examine la façon dont l'impérialisme s'est construit en Occident dans les représentations culturelles, Edward Said explique sa démarche de la façon suivante :

Since my exclusive focus here is on the modern Western empires of the nineteenth and twentieth centuries, I have looked especially at cultural forms as the novel, which I believe were immensely important in the formation of imperial attitudes, references and experiences. I do not mean that only the novel was important, but that I consider it *the* aesthetic object whose connection to the expanding societies of Britain and France is particularly interesting to study. The prototypical modern realistic novel is *Robinson Crusoe*, and certainly not accidentally is it about a European who creates a fiefdom for himself on a distant, non-European island. (1993 : xii-xiii)

Said souligne le rôle central des formes narratives dans les rivalités territoriales qui ont marqué l'histoire de l'Empire mais qui sont également centrales dans la construction même des nations, qui sont elles-mêmes des récits (Bhabha 1990) ou des « communautés imaginées » (Anderson 1983). Pour Said, le roman fait partie intégrante de l'impérialisme dont il constitue l'un des lieux privilégiés de l'élaboration mais aussi de la contestation.

Le rôle majeur du roman dans la culture occidentale explique pourquoi de nombreux écrivains postcoloniaux se le sont approprié pour contester les constructions culturelles élaborées dans les romans européens, un phénomène désigné dans les études postcoloniales comme « writing back » (Ashcroft et al. 1989 ; Rushdie 1991). *Foe* constitue encore une fois un exemple privilégié, puisque c'est précisément le « prototype du roman européen moderne » désigné par Said, *Robinson Crusoe*, que Coetzee choisit de réécrire d'un point de vue postcolonial. Il lui adjoint un autre roman de Defoe, *Roxana* dont l'héroïne devient le modèle de sa Susan Barton. Plus qu'à un hypotexte unique, Coetzee répond donc à ce que l'on pourrait qualifier de « constellation hypotextuelle » : ni un roman isolé ni un genre tout entier mais un ensemble de romans constituant un corpus cohérent sur le plan historique et idéologique. C'est à la « constellation hypotextuelle » constituée par les romans de Defoe et à son contenu idéologique que réplique Coetzee dans *Foe* qui intègre non seulement une réécriture

féministe de *Robinson Crusoe* mais aussi des débats sur le genre romanesque et sur sa capacité à représenter la réalité. Pour comprendre la portée du roman de Coetzee, il est indispensable de connaître les œuvres de Defoe et l'histoire littéraire ; seul un lecteur informé peut identifier les origines littéraires des personnages et les véritables enjeux des débats entre Susan et Mr. Foe dans la troisième partie du roman. Comme le souligne Sue Kossew, ces débats sont une réponse directe à la préface de *Robinson Crusoe* qui présente le roman comme vrai : « It is this realist model of authorship itself, along with such related aspects as "truth" and "reality", that is being questioned in *Foe* » (1996 : 164). La multiplicité des formes utilisées par Coetzee dans son roman suggère que, de façon plus générale, ce sont les liens entre le genre romanesque et la culture occidentale qui sont revisités. Il est significatif que Sue Kossew lise également dans le roman des échos conradiens : pour elle, la fin de *Foe* est une « réponse complexe et ambivalente » à *Heart of Darkness*, dans laquelle l'auteur ne donne pas de voix à Friday mais évite cependant de parler à sa place (1996 : 175). Le roman de Coetzee est donc un exemple de la façon dont le roman postcolonial peut devenir un outil pour amorcer un double mouvement de réécriture critique : il s'agit d'une part de répondre aux grands hypotextes coloniaux et d'autre part d'élaborer une identité littéraire postcoloniale qui diffère de ces modèles. Il s'agit donc à la fois d'un processus de réinscription et de remise en cause.

L'outil littéraire privilégié de ce double processus est la parodie, qui devient un outil de réécriture. Parmi les outils qui prennent des valeurs différentes selon qu'ils sont utilisés dans un cadre postmoderne ou postcolonial, Tiffin mentionne la discontinuité, la polyphonie, la parodie, la problématisation de la représentation et la fétichisation/récupération de la différence (1991 : x) :

Pastiche and parody are not simply the new games Europeans play, nor the most recent intellectual self-indulgence of a Europe habituated to periodic fits of languid despair, but offer a key to destabilization and deconstruction of a repressive European archive. Far from endlessly deferring or denying meaning, these same tropes function as potential decolonizing strategies which invest (or reinvest) devalued « peripheries » with meaning. (Tiffin 1991: x)

Tiffin utilise ici conjointement, et sans faire de distinction apparente, les termes de « parodie » et de « pastiche ». Il est nécessaire, cependant, de les distinguer, et surtout de préciser ce que j'entendrai ici par « parodie », qui sera le terme privilégié de mon analyse de l'hypertextualité en contexte postcolonial. On pourra pour cela partir du « Tableau général des pratiques hypertextuelles » proposé dans *Palimpsestes* (Genette 1982 : 45) : pour Genette, le pastiche et la parodie sont des textes à visée ludique qui procèdent respectivement par imitation et par transformation. Il les distingue des textes à visées satiriques (la charge et le travestissement) et des textes à visée sérieuse (la forgerie et la transposition). C'est en fait ce dernier terme qui peut nous aider à comprendre ce qu'il faut entendre par « parodie » pour comprendre les relations hypertextuelles et les relations architextuelles entre les

réécritures postcoloniales et leurs hypotextes. En effet, revenant plus longuement sur ce qu'il appelle la « transposition », Genette précise qu'elle est « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles » (1982 : 291), par son importance historique et son amplitude. En effet, elle « peut s'investir dans des œuvres de vaste dimension, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre » (1982 : 292). Genette distingue, au sein de la vaste catégorie des transpositions, celles qui induisent des transformations formelles et celles qui induisent des transformations thématiques. Les transpositions peuvent donc intervenir à la fois sur la forme et sur le sens de l'œuvre transposée. Genette prend l'exemple du *Vendredi* de Michel Tournier, qui « ressortit à la fois (entre autres) à la transformation thématique (retournement idéologique), à la *transvocalisation* (passage de la première à la troisième personne) et à la translation spatiale (passage de l'Atlantique au Pacifique) » (1982 : 292). Les parallèles avec *Foe* sont évidents, puisque Coetzee aussi procède à un retournement idéologique de *Robinson Crusoe* et en propose une « transposition » qui relève de la « transvalorisation », pour reprendre les termes de l'analyse de *Vendredi* par Genette (1982 : 514-524). Cette notion de transvalorisation, qui consiste à transformer le système de valeurs de l'hypotexte, est cruciale pour comprendre ce qui se joue dans les rapports hypertextuels entre une œuvre occidentale et une œuvre postcoloniale : les enjeux ne sont en effet pas exclusivement littéraires mais relèvent du « politique » puisque le système de valeurs de l'hypotexte est transformé.

Ainsi, on peut suggérer que l'hypertextualité en contexte postcolonial, comme la métafiction historiographique, a des implications à la fois esthétiques et politiques. C'est vers la conception de la parodie que propose Hutcheon que nous pouvons nous tourner pour comprendre ce qui est en jeu. Pour Hutcheon, la parodie est l'une des formes majeures d'autoréflexivité artistique (2000 : 2) et peut se définir ainsi : « Parody (...) is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. (...) Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity³² » (2000: 6). La parodie met donc en œuvre simultanément le changement et la continuité culturelle (Hutcheon 1988 : 26) et permet de créer un écart par rapport à un original. Il est significatif que, pour illustrer sa conception de la parodie, Hutcheon choisisse un exemple que Genette utilisait aussi pour expliquer ce qu'il entendait par « transposition », celui d'*Ulysse* : « Joyce's *Ulysses* provides the most blatant example of the difference in both scope and intent of what I shall label parody in the twentieth century » (Hutcheon 2000 : 5).

³² Hutcheon reprend ces arguments dans *The Politics of Postmodernism*, dans lequel elle décrit la parodie en des termes remarquablement similaires : « repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity » (1988: 26).

En d'autres termes, la notion de parodie chez Hutcheon est remarquablement similaire à ce qu'entend Genette lorsqu'il parle de « transposition » pour décrire les rapports hypertextuels entre les œuvres. La « parodie » semble plus féconde en contexte postcolonial, où la tension entre similitude et différence prend un relief particulier, et où la réécriture d'hypotextes européens nécessite la « distance critique » et l'ironie privilégiées par Hutcheon dans sa définition.

C'est bien dans la perspective de la « parodie³³ » définie par Hutcheon que j'ai été amenée à examiner les rapports entre des hypertextes postcoloniaux et leurs hypotextes européens. Ces analyses démontrent d'une part que la parodie peut rester localisée, en portant sur une œuvre donnée, ou s'étendre à de conventions génériques plus larges (Hutcheon 2000 : 13) et, d'autre part, que la fonction de la parodie ne peut se comprendre que dans un contexte donné – ce que souligne Hutcheon lorsqu'elle indique qu'il ne peut y avoir de définition transhistorique de la parodie car les modes de fonctionnement de celle-ci changent à travers le temps (Hutcheon 2000 : 10). On pourrait ajouter aussi qu'un changement de contexte spatial peut également modifier les enjeux de la parodie. Il y a donc une forme de parodie proprement postcoloniale : c'est le sens de la distinction que j'établissais dans la section précédente entre le postcolonialisme et le postmodernisme. C'est également le sens de la lecture que j'ai faite d'un certain nombre de romans postcoloniaux qui peuvent se lire comme des parodies d'hypotextes européens.

Deux romans nigériens m'ont permis d'examiner comment leurs auteurs s'inscrivaient dans une filiation littéraire directe et assumée avec des hypotextes européens. Il s'agit de *Kicking Tongues* (1998) de Karen King-Aribisala, et de *The Famished Road* (1991) de Ben Okri. *Kicking Tongues* est en effet une réécriture, en contexte nigérian, des *Canterbury Tales* de Chaucer. J'ai proposé une lecture du roman à la lumière des théories de Genette dans « Journeys into otherness », dans lequel je le décris comme une « transposition » genettienne, fidèle aux *Tales* sur le plan formel puisque prose et vers y alternent (Recueil 13/ 155). Cela m'a conduite à analyser les différents déplacements à l'œuvre dans le roman et à remarquer à la fois les ressemblances et les différences entre l'hypotexte et l'hypertexte. Je soulignais déjà dans cet article ce qui fait, selon moi, la spécificité de la parodie postcoloniale, c'est-à-dire la combinaison entre une visée esthétique et une visée politique :

Si, chez Chaucer, les voyageurs cherchaient avant tout à se distraire, il s'agit au contraire, chez Karen King-Aribisala, de dénoncer, de permettre aux voix muselées par le régime nigérian de s'exprimer, ainsi que le proclame très clairement le prologue qui propose, par son fond et sa forme, un pacte de lecture à double entrée : une visée littéraire, ainsi que la forme versifiée le suggère, et une visée plus politique, plus engagée, qui cherche à faire entendre des voix muselées par le régime nigérian. (Recueil 14/156)

³³ A partir de maintenant, j'utiliserai donc le terme sans guillemets, dans le sens que lui donne Hutcheon.

On voit bien ici que le roman est une parodie puisqu'il modifie le système de valeurs et la visée de l'œuvre d'origine : les « contes » de King-Aribisala ont une portée politique que n'avaient pas les *Canterbury Tales* et ce, d'autant plus qu'une autre modification majeure conduit à une « transvalorisation » (Genette 1982) de l'hypotexte : la transformation du narrateur en narratrice, c'est-à-dire une « transexuation » selon Genette (1982 : 424 ; Recueil 14/157). Le roman de King-Aribisala dénonce ainsi le patriarcat de façon appuyée et examine les relations de pouvoir non seulement dans la sphère collective mais aussi dans la sphère personnelle.

Mais *Kicking Tongues* construit également des relations d'hypertextualité avec d'autres œuvres, y compris des textes nigériens comme le *Palm-Wine Drinkard* de Tutuola :

Karen King-Aribisala revendique (...) une multiplicité d'influences, de « parents littéraires », dans la droite ligne de l'« arbre généalogique polyglotte » évoqué par Rushdie. Dans l'histoire du « Palm Wine Tapster », donc, le style, proche de l'oralité, est fidèle à celui de Tutuola, et la réalité subit des métamorphoses étranges, sous l'influence, sans doute, de la tradition réaliste magique nigérienne – on pense à Ben Okri et à sa *Famished Road*, bien sûr. (Recueil 16/160)

Je proposais, pour expliquer les choix hypertextuels de King-Aribisala dans *Kicking Tongues*, la notion de « troisième dimension », que je rapprochais du « troisième espace » de Bhabha (1994) : la parodie de Chaucer est en effet hybridée et l'hypertexte modifié par sa juxtaposition avec des hypotextes nigériens et postcoloniaux, ce qui conduit à la création d'une identité littéraire et culturelle hybride produite par le déplacement d'une œuvre écrite dans une « langue en mouvement, moins figée que l'anglais d'aujourd'hui » (Recueil 15/158).

Il est frappant de constater la similitude entre les stratégies littéraires utilisées par King-Aribisala dans son utilisation de la parodie et celles de Ben Okri dans *The Famished Road* (1991). Contrairement à *Kicking Tongues*, toutefois, *The Famished Road* ne parodie pas principalement un hypotexte majeur mais fait référence à une multiplicité de textes. Le roman d'Okri se situe à ce que l'on pourrait appeler un « carrefour » hypertextuel, pour reprendre une image récurrente dans le roman, puisqu'il mêle des influences littéraires extrêmement diverses. C'est pour cette raison que j'ai proposé de lire *The Famished Road* comme le roman familial littéraire d'Okri, dans lequel il réconcilie des hypotextes variés :

In a sense, with *The Famished Road* Okri reinvents himself as an *abiku* child and thus becomes an *abiku* writer. He reconciles Africa and Europe by combining orature and myth, embodied in the novel's spirit world, on the one hand, and linearity and historicity on the other. The repetitive aspect of his prose, far from being a mere oral feature, might be interpreted as Okri's way of weaving these influences together and escaping the labels that irritate him so much. (Recueil 38/75)

Le contraste entre ces deux romans nigériens qui mobilisent tous deux des hypotextes à la fois européens et locaux montre que la parodie postcoloniale doit être interprétée en termes de degrés, ou d'étendue : elle peut être généralisée et déterminer la structure complète d'une œuvre, comme dans *Kicking Tongues*, ou être localisée et donner lieu à des mélanges fructueux comme chez Okri. D'autre part, ces deux cas éclairent également la nature « glocal » du roman postcolonial, qui ne peut être lu et compris qu'à la lumière de la double référence occidentale et locale, toutes deux envisagées dans leur dimension diachronique, comme le montrent les références aussi bien à la culture antique grecque et latine qu'à la tradition orale yoruba dans *The Famished Road*.

b. Genres et écrivains voyageurs

C'est aussi ce qui explique un autre choix générique de Ben Okri, celui du réalisme magique, incarné par la figure de l'*abiku* (Recueil 35/68). Pour Hutcheon, le point de rencontre entre le postmodernisme et le postcolonialisme est le réalisme magique qui, parce qu'il remet en question les distinctions entre les genres ainsi que les conventions du réalisme, semble correspondre aussi bien au projet du postcolonialisme qu'à celui du postmodernisme (Hutcheon 1991 : 169). Le réalisme magique est en effet un genre « antinomique », caractérisé par « la présence simultanée de deux codes conflictuels dans le texte » (Chanady 1985 : 12, traduit par mes soins). Pour distinguer le réalisme magique du fantastique tel que l'a défini Todorov (1970), Chanady propose de parler d'*antinomie* plutôt que d'hésitation : « A far more satisfactory term than hesitation, which is a reaction on the part of the reader to textual indications, is antinomy, or the simultaneous presence of two conflicting codes in the text » (Chanady 1985 : 36). Pour Chanady, cette antinomie se résout sur le plan de la focalisation : si les personnages acceptent cette co-présence de deux codes supposément conflictuels, le conflit disparaît. C'est le cas dans *The Famished Road*, où la focalisation exclusive sur Azaro empêche les passages récurrents du monde des esprits à l'univers apparemment plus réaliste de sa vie quotidienne auprès de ses parents d'être problématiques pour le lecteur, qui ne les perçoit parfois que difficilement. Parce qu'il se fonde sur l'acceptation de la coexistence de deux « codes » contradictoires d'un point de vue occidental, celui du « réalisme » et celui de la « magie » locale, pour le dire d'une façon sans doute excessivement simpliste, le réalisme magique est peut-être le mode d'écriture postcolonial, ou « glocal », par excellence³⁴. Son émergence dans des champs littéraires postcoloniaux variés, aussi bien en Amérique Latine que dans le monde de la francophonie ou dans la sphère postcoloniale anglophone, suggère que c'est l'un des modes par lesquels le roman, genre occidental,

³⁴ Le réalisme magique mériterait probablement un développement plus important dans une discussion des genres littéraires en contexte postcolonial. Toutefois, ayant consacré un chapitre de ma thèse à ce mode d'écriture et n'étant revenue dessus qu'à l'occasion de mon travail sur Okri lorsque *The Famished Road* était au programme de l'agrégation externe d'anglais, il me semble que lui accorder une plus grande place dans ce document de synthèse ne rendrait pas compte de l'évolution de mon travail depuis ma thèse.

se localise en intégrant la tradition orale et les littératures locales. Mais le réalisme magique n'est pas la seule stratégie par laquelle le roman s'hybride ou se « glocalise ».

Le roman s'infléchit et s'hybride en contexte postcolonial lorsqu'il est pratiqué par des écrivains que l'on peut qualifier de « migrants » : ces écrivains sont ceux qui ont quitté leur pays d'origine, pour quelque raison que ce soit, et ont donc ainsi rendu leur condition postcoloniale encore plus complexe. C'est le cas, parmi ceux sur lesquels j'ai travaillé, de Karen King-Aribisala ou de Caryl Phillips. On peut rapprocher leur position de celle d'Edward Said, théoricien majeur des études postcoloniales, qui explique dans l'introduction de *Culture and Imperialism*, que ce livre est l'œuvre d'un exilé, « un Arabe avec une éducation occidentale », vivant à New York, qu'il qualifie de « ville d'exil *par excellence* » (1995 : xxx, traduit par mes soins) : « these circumstances certainly made it possible for me to feel as if I belonged to more than one history and more than one group » (1995 : xxxi). De la même façon, les écrivains « migrants » appartiennent simultanément à plusieurs histoires et à plusieurs groupes et cela se ressent dans leur production littéraire. Les exemples de Phillips et de King-Aribisala suggèrent que ces écrivains se tournent vers des formes littéraires plus hybrides que les écrivains postcoloniaux qui sont restés dans leur pays d'origine, et qu'ils puisent davantage dans les multiples réservoirs que constituent les différentes cultures avec lesquelles ils se sont trouvés en contact. Le déplacement physique, en d'autres termes, semble induire davantage de déplacements textuels et même artistiques.

J'ai déjà évoqué assez longuement le cas de Karen King-Aribisala, dont les deux romans démontrent la multiplicité des influences qui s'y rencontrent : Chaucer voisine avec Tutuola, les archives d'une révolte d'esclaves au Guyana avec le Nigéria contemporain et des comptines avec la Bible. Ses romans démontrent la capacité d'hybridation du genre romanesque, qui peut intégrer des textes aussi variés que des documents historiques, des comptines ou les *Canterbury Tales*, et la dimension véritablement glocale de son travail.

Le cas de Caryl Phillips confirme ces deux aspects. Dans *Crossing the River* (1993), Phillips revient sur l'histoire de l'esclavage à travers la figure d'un père mythique, qui apparaît dans le prologue et dans l'épilogue du roman, et de ses « enfants ». C'est à partir de ce lien filial problématique que j'ai proposé de lire *Crossing the River* comme un roman familial, voire un « roman généalogique » (Recueil **135-136/** 38-40) dans lequel Phillips met en scène des personnages à la filiation complexe tout en revendiquant pour lui-même des « parents » littéraires. La multiplicité des références culturelles convoquées dans le roman, qui vont de Conrad à James Baldwin en passant par les journaux et les lettres de James Newton, fait écho à la multiplicité des lieux et des époques. L'itinéraire du roman est donc volontairement « glocal ». Chaque partie est ancrée dans un cadre spatial et historique précis : le Liberia entre 1834 et 1842 dans « The Pagan Coast », les Etats-Unis au XIX^{ème} siècle dans « West »,

la Grande Bretagne et les côtes africaines en 1752-1753 dans « Crossing the River » et la Grande Bretagne entre 1936 et 1963 dans « Somewhere in England ». A chaque lieu et à chaque époque correspondent des genres littéraires et/ou des hypotextes précis. « The Pagan Coast » revisite à la fois le genre épistolaire et *Heart of Darkness*³⁵ (Recueil 131-132/31-32), « West » mobilise le western et les récits de pionniers, tandis que « Somewhere in England » se lit comme une variation sur le thème du « war novel ». « Crossing the River » est un cas particulier, puisque cette partie est fondée sur une réécriture de « textes fantômes », les journaux et les lettres de James Newton, qui sont intégrés au roman avec des changements apparemment mineurs mais significatifs (Král 2017 : 52-63). Même l'épilogue, très bref, multiplie les citations et les références à la culture américaine du XXème siècle et particulièrement au mouvement pour la défense des droits civiques. Il est donc nécessaire d'adopter une perspective double, ou globale, pour appréhender toutes les dimensions du roman de Phillips : une dimension que l'on peut qualifier de locale est nécessaire pour lire chaque partie individuellement, dans son contexte géographique et temporel, et une dimension globale, ou transnationale, pour situer le roman sur la carte littéraire mondiale. De ce fait, l'identité littéraire de Phillips semble plus diasporique que postcoloniale.

Comme le rappelle McLeod, la notion de diaspora, historiquement associée à la dispersion des Juifs, fait désormais référence à de nombreux mouvements et migrations ; mais le terme ne désigne pas seulement des déplacements géographiques : il renvoie aussi à une façon de percevoir et de décrire le monde (2010 : 237) :

In talking of migrancy, then, we are looking at the problems and new possibilities that result from a particular mode of existence. These things are both matters of knowledge (epistemology) and of being (ontology). For many postcolonial thinkers, migrancy and diaspora describe *perpetual* conditions that release *new forms of knowledge and being*. These words describe more than a finite journey or a particular locale or residence. (McLeod 2010 : 242).

L'identité de Phillips est donc bien diasporique et caractérisée par un déplacement permanent, comme celle de King-Aribisala, pour qui je proposais d'utiliser la notion de *translation* héritée de Rushdie dans « Journeys into Otherness ». Ces écrivains appartiennent à la société et à la culture dans laquelle ils évoluent en ayant l'impression de ne pas totalement s'y sentir chez eux³⁶, ce qui les conduit

³⁵ Ce choix, qui a été commenté par plusieurs critiques, n'est pas anodin et montre la prédilection des auteurs postcoloniaux pour les textes emblématiques de la colonisation qui sont souvent réécrits et infléchis.

³⁶ Phillips a lui-même commenté à diverses reprises son sentiment d'appartenir à la société britannique tout en n'y appartenant pas vraiment : « I recognise the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place », écrit-il dans *A New World Order* (2001 : 4). De même, il décrit *The European Tribe* de la façon suivante : « A notebook in which I have jotted various thoughts about a Europe I feel both of and not of » (1987 : xiii). Cela confirme que les essais d'un auteur sont utiles pour lire sa fiction, comme je le suggérais dans le premier chapitre de ce travail.

à développer de nouveaux modes d'appartenance et de nouveaux modèles identitaires : « New, transnational models of identity and belonging are possible which, in Paul Gilroy's terms, challenge the certainty of *roots* with the contingency of *routes* » (McLeod 2010 : 250). C'est ce que semble mettre en avant Phillips dans *Crossing the River*, un roman ancré simultanément dans des espaces et des époques différents pour refléter l'expérience diasporique et multiculturelle des personnages mais aussi de nombreux écrivains, à commencer par Phillips lui-même. Celui-ci décrit cette expérience en ces termes : « A truly multicultural society is one which is composed of multicultural individuals ; people who are able to synthesise different worlds in one body and to live comfortably with these different worlds » (2001 : 279). Le titre de *Crossing the River* semble donc contenir une indication sur sa nature : la capacité du roman à « traverser » les genres et à unir dans un même « corps » textuel des identités multiples offre au lecteur une vision de l'identité diasporique comme multiple et protéiforme, ce que reflète l'hybridation du genre romanesque dans le roman. Le genre romanesque devient ainsi un genre voyageur qui reflète l'identité d'écrivains eux aussi voyageurs.

2. Trajectoires intermédiales

Mais l'hybridation du genre romanesque peut même aller au-delà des frontières de la littérature. Ainsi, dans *Crossing the River*, « West » revisite les représentations de l'Ouest américain pour démontrer le rôle qu'ont eu les minorités, particulièrement les Noirs, qu'ils soient esclaves ou non, dans la construction de la nation états-unienne. Si le récit de Martha s'appuie sur des formes littéraires identifiables, sur lesquelles je reviendrai dans le chapitre suivant, il comporte un épisode qui montre que le roman peut intégrer des formes allant au-delà des frontières de la littérature. Le récit de la mort de Chester, le compagnon de Martha, peut en effet se lire comme une réécriture d'un passage de western (2006 : 81-85). Lorsque les trois hommes qui viennent venger leur compagnon, tué par Chester, s'installent dans le restaurant pour l'attendre, ils font fuir les autres clients. La narration ralentit pour refléter l'attente angoissée de Martha, avant que ne soit décrite l'arrivée de Chester, dans le soleil couchant : « I see him in the distance, the dust clouding slowly around him as his horse, frame bent, head low, ambles out of the sunset and into the shadow that marks the beginning of the street. And they see him too. All three of them. They jump down from the rail. Lucy stands in the open doorway and looks on » (2006 : 83). Le passage réunit les clichés des scènes de règlement de comptes dans les westerns : les personnages, bien sûr, du héros solitaire aux trois bandits venus le tuer jusqu'aux témoins impuissants, Martha et Lucy ; mais aussi un point de vue qui semble refléter les mouvements d'une caméra, impression renforcée par l'utilisation du présent : plan large sur Chester arrivant dans le soleil, puis plan rapproché sur les trois hommes, que l'on voit sauter du rail pour se préparer à tirer ; enfin, plan moyen sur Lucy qui regarde la scène sans intervenir. La narration s'interrompt alors pour proposer une longue analepse racontant comment Martha et Chester se sont

rencontrés, puis leur vie ensemble, retardant ainsi le moment de la mort de Chester et reproduisant textuellement l'attente. La narration revient sur la scène, brièvement, reproduisant l'effet d'un plan fixe sur le personnage qui s'approche lentement de la caméra, digne et héroïque : « I look down the street and see him coming yet closer, his shoulders square, his head held high » (2006 : 84). Une nouvelle analepse faisant le bilan de leur vie commune retarde encore le moment fatal, qui est raconté quelques lignes plus loin :

I glance at Lucy, whose face is a picture of fear. I want to tell her, « Don't worry Lucy. » And then the shots ring out and Chester slumps from the saddle, but his foot gets caught up in the stirrup. His horse stops and lets Chester fall respectfully to the ground. Three brave men with pistols smoking, and Lucy screaming. (2006 : 85)

La chute de Chester est décrite comme au ralenti. Le passage se conclut sur une phrase dans laquelle les verbes au gérondif donnent l'impression que le moment se dilate et que les personnages sont des archétypes du western. Cependant, l'épisode substitue à l'habituel héros blanc et solitaire un personnage *noir* et solitaire. Il procède ainsi à ce que Genette appelle une « transvalorisation » : l'intermédialité créée par les techniques d'écriture cinématographiques, qui convoquent un imaginaire culturel collectif, vise à transformer la culture populaire états-unienne en mettant en avant des personnages habituellement invisibles dans les représentations de la conquête de l'Ouest. Ce faisant, Phillips montre que l'identité américaine est moins monolithique, et surtout moins blanche, que ne le suggèrent les genres populaires, à commencer par le cinéma. Ce passage reflète donc la façon dont les auteurs postcoloniaux peuvent s'approprier des formes artistiques non littéraires pour hybrider le roman et modifier les identités culturelles habituellement associées à ces formes.

Ce procédé relève de l'intermédialité, du passage d'un système sémiotique à un autre. Pour décrire les phénomènes de passage de l'image au texte ou du texte à l'image, Liliane Louvel privilégie le terme de « transposition intermédiaire (ou interartistique³⁷) », et s'en explique ainsi :

Le terme de « transposition » voire celui de translation semblent préférables à d'autres car ils mettent en avant la notion d'échange, échange de places, de modes, sur un plan égalitaire, ce qui n'est pas le cas de « l'illustration » ni du « remplacement ». « Transposition » implique qu'il y a passage (suggéré par trans, inter) de l'un dans/par, de l'un à l'autre. Il y a donc un changement de position qui peut être vu comme une interversion, un chassé-croisé ou tout autre mouvement. Le rapport au monde en est modifié. (Louvel 2010 : 27)

Louvel rappelle l'interdépendance des deux systèmes : « pas d'image sans langage » (2010 : 31) mais, inversement, « pas de langage sans image » (2010 : 32). Cela dit, les deux systèmes ne sont ni

³⁷ Louvel préfère parler de transposition intermédiaire ou interartistique plutôt que de transposition intersémiotique car l'expression est « davantage axée sur la matérialité de l'œuvre, comme medium, comme art » (Louvel 2010 : 64).

équivalents, ni substituables. Le roman peut donc devenir le lieu où se forment des images, où s'invitent des formes artistiques visuelles comme le cinéma ou encore la peinture. Les formes artistiques ont en effet toujours interagi depuis le célèbre « *Ut pictura poesis* » d'Horace. C'est une dimension à laquelle je m'étais peu intéressée jusqu'à mon travail sur *Broken Monsters* (2014) de Lauren Beukes. Quelques remarques relevant de l'intermédialité jalonnent cependant les travaux regroupés dans le recueil ci-joint : les observations que je fais sur l'utilisation de la musique et la dimension visuelle de certains passages de *Kicking Tongues* (Recueil **15-16**/159-160) semblent renvoyer à ce que Genette qualifie de pratiques « hyperartistiques » lorsqu'il fait remarquer le « caractère transartistique des pratiques de dérivation » (1982 : 536). De même, l'analyse de *Crossing the River* à travers la notion de « composition » musicale, et à la lumière du système responsorial emprunté à la culture musicale afro-américaine, relève également de la « transposition intermédiaire », même si je n'utilise pas ce terme. Certains passages de *Post-Apartheid Gothic* suggèrent, sans s'appesantir, l'influence qu'a pu avoir le cinéma sur certaines formes du roman policier sud-africain, particulièrement dans sa forme « *hardboiled* ». Enfin, l'introduction de « Maîtres et serviteurs » met fortement l'accent sur la variété des supports qui ont servi à construire et à faire évoluer les relations entre maîtres et serviteurs dans le monde anglophone (Recueil **199-208**/np).

Broken Monsters appelait cependant une lecture intermédiaire généralisée. En effet, le roman, qui repose sur l'identification d'un tueur en série, propose un parcours herméneutique dans lequel les œuvres d'art produites par le criminel doivent être identifiées et déchiffrées. J'analyse longuement les descriptions des œuvres dans le roman pour comprendre comment s'y construit le monstrueux. Même si ces œuvres sont des sculptures, et non des tableaux, il aurait sans doute été utile de les lire à la lumière du « tiers pictural » de Liliane Louvel, notion fondée sur l'événement produit par l'interaction entre image et texte : « Le tiers pictural est cet entre-deux vibrant entre texte et image, à l'instar de la barre oblique qui séparerait les deux. Moyen terme, il est une activité qui se joue entre-deux. C'est ce qui s'actualise sur l'écran de l'œil intérieur du lecteur spectateur » (Louvel 2010 : 250). Louvel se demande à diverses reprises ce que « fait » le tiers pictural, aussi bien au texte qu'au lecteur. Dans *Broken Monsters*, le « tiers pictural » induit par la description des œuvres d'arts monstrueuses du tueur provoque un état de sidération chez le sujet percevant, état auquel le lecteur accède grâce à la focalisation interne et que le texte l'invite à partager en détaillant à la fois les caractéristiques des sculptures et les réactions d'horreur des personnages qui les regardent.

Mais *Broken Monsters* repose sur une intermédialité qui va au-delà de la description ekphrastique des œuvres du tueur. Le roman devient lui-même un « roman-monstre » :

Le texte du roman est donc un hybride, qui assemble des genres très divers dans le même « corps » textuel : le roman policier, avec le récit de l'enquête, le thriller, le roman

fantastique, mais aussi le reportage sociologique, avec des chapitres qui prennent des formes quasi-documentaires. Beukes intègre tour à tour des sites Internet fictifs, des retranscriptions de conversations en ligne, fictives elles aussi, des descriptions des vidéos tournées par Jonno à Detroit. L'hybridité devient donc textuelle ; ces ajouts pseudo-documentaires fonctionnent métaphoriquement comme des excroissances du texte fictif. (Recueil **146/192**)

Le texte va même encore plus loin dans la mise en œuvre de l'intermédialité, en multipliant les emprunts, les références, les descriptions de vidéos, les allusions à des films (Recueil **146-147/ 193-194**), l'objectif étant de caractériser le monstrueux non par ses aspects extérieurs, même si ceux-ci sont évidemment importants, mais surtout par l'effet qu'il produit (Recueil **147/195**).

Ce roman propose donc de nouvelles pistes pour comprendre l'utilisation des genres en contexte postcolonial. Un aspect crucial en est la dimension « voyageuse », pour reprendre le terme que j'utilisais dans la section précédente. En effet, Beukes est sud-africaine mais, contrairement à ses deux premiers romans qui se passent en Afrique du Sud, *Broken Monsters* se déroule entièrement aux Etats-Unis, un déplacement géographique qu'elle avait déjà amorcé avec *The Shining Girls* (2013). Le roman ne met donc pas explicitement en jeu des problématiques sud-africaines mais se situe volontairement dans un cadre occidental. Il semble donc proposer une critique de la société de consommation états-unienne de l'intérieur. Cette américanisation du travail de Beukes, qui lui a été reprochée par certains lecteurs sud-africains, témoigne d'une certaine uniformisation de la culture mondiale. Le roman n'est pas « glocal », mais plutôt global : il est représentatif d'une tendance qui émerge dans la culture postcoloniale et qui vise à produire des œuvres accessibles à un public international en lui proposant un cadre référentiel immédiatement accessible plutôt qu'à l'atteindre en lui proposant d'accéder à un certain « exotisme³⁸ ». C'est d'autant plus paradoxal que le message explicite des romans de Beukes réside dans une dénonciation sans ambiguïté de la mondialisation et de ses effets. Il semble donc y avoir un conflit entre ses intentions et sa pratique, révélateur d'un malaise qui traverse la sphère postcoloniale dans son ensemble. La « glocalisation » du roman postcolonial a ses limites, qui se rendent perceptibles, chez Beukes, à la fois dans le déplacement géographique de l'intrigue et dans les références intermédiaires convoquées dans *Broken Monsters*, qui sont toutes empruntées à la culture

³⁸ Je fais ici allusion aux travaux de Graham Huggan, qui, dans *The Postcolonial Exotic* (2001), où il analyse comment les œuvres postcoloniales ont transformé la différence culturelle en marchandise, établit une différence entre ce qu'il appelle le postcolonialisme et la postcolonialité : « The postcolonial exotic (...) marks the intersection between contending regimes of value : one regime – postcolonialism – that posits itself as anti-colonial, and that works towards the dissolution of imperial epistemologies and international structures ; and another – postcoloniality – that is more closely tied to the global market, and that capitalises both on the widespread circulation of ideas about cultural otherness and on the worldwide trafficking of culturally “othered” artefacts and goods. » (2001: 28) Il est intéressant de constater qu'Anthony Mangeon, s'interrogeant sur le concept de « littérature-monde » dans le champ littéraire francophone, pointe de possibles dérives qui sont assez similaires à ce que Huggan désigne comme la « postcolonialité » (Mangeon 2013).

de masse américaine ou occidentale : films d'horreur, romans gothiques, univers de Disney. Contrairement, par exemple, à S. L. Grey, qui emprunte aux codes du film d'horreur pour mettre en scène, dans *The Mall* (2011), un cauchemar dont les résonances sont bien sud-africaines (voir chapitre 4 de *Post-Apartheid Gothic*), Beukes semble désireuse d'effacer son identité postcoloniale pour se réinventer en auteur international ou transnational.

A l'issue de cette section, on voit qu'en contexte postcolonial de nombreux romans explorent la question de la référentialité à travers la réécriture de l'histoire, tout en mettant en scène leur propre textualité. On a pu aussi faire la différence entre différentes formes d'affiliation littéraires et intermédiaires pour comprendre comment l'hypertextualité permet au roman de se situer dans le champ culturel mondial, entre le global et le local. On peut à ce stade repérer certaines spécificités du genre romanesque en contexte postcolonial : il semble attaché à la question de la référence et au politique. Les jeux textuels, hypertextuels et intermédiaires y ont une résonance plus directement politique que dans le monde occidental. Se pose aussi, comme je l'ai montré en fin de parcours, la question du lectorat : se demander ce que fait la littérature, c'est aussi se demander *à qui* elle s'adresse. Cette question demeurera récurrente dans le prochain chapitre, où je m'interrogerai non plus sur des filiations que l'on pourrait qualifier de « localisées » mais à la question plus large des filiations génériques : je me demanderai ce que cela *fait* de réécrire certains genres en contexte postcolonial, et sur la dimension politique de ces réécritures.

III. Politique des genres : les contre-littératures

L'étude universitaire des genres, si scientifique qu'elle se veuille, participe, elle aussi, à sa manière, à l'institution : elle contribue souvent à construire ou à consolider ce qu'elle prétend analyser ou décrire. Elle rationalise et systématise, pour fonder en droit et en dignité le genre étudié. On le voit actuellement dans le cas de la littérature critique sur des genres comme la bande dessinée, la science-fiction ou le roman policier, où le phénomène est plus visible, parce que, au lieu de mettre en question les limites intérieures à la littérature, il met en évidence les fluctuations mêmes des frontières de la littérature. (Lejeune 1996 : 312)

« Comment peut-on lire des histoires pareilles ? » (Bleton 1999 : 11) se demande, de façon volontairement provocatrice, Paul Bleton au seuil de son étude de la sérialité dans la paralittérature. Cela le conduit à souligner que la littérature est un champ très hiérarchisé, où il existe une échelle de valeur des œuvres fondée sur de nombreux critères : auteur, éditeur, lectorat... Bleton souligne la différence entre « Littérature avec une majuscule, référentielle [sic], et littérature courante, véhiculaire en quelque sorte » (1999 : 27). Il associe la seconde, qu'il qualifie, faute de meilleur vocable, de « paralittérature », à l'industrie du loisir (1999 : 26). C'est pourtant en refusant de se fonder sur cette différence entre « Littérature » et « littérature », qu'il appelle « le *topos* de la frontière – celle problématique, séparant littérature et paralittérature – et ses corollaires cognitifs et argumentatifs – comme le raffinement des hiérarchies et des typologies » (1999 : 30), qu'il cherche à « comprendre la paralittérature à partir de son fondement, la sérialisation » (1999 : 31). Son analyse rejoint donc ce qu'écrit Lejeune dans la citation qui sert d'épigraphe à ce chapitre : les frontières entre les genres d'une part, et entre la « Littérature » et la « littérature » d'autre part, sont fluctuantes. Comme je le souligne dans *Post-Apartheid Gothic*, la frontière entre genres « sérieux » ou « respectables » et genres « populaires » tend à s'amenuiser, rendant problématique toute analyse qui serait fondé sur une division entre ceux-ci.

Pourtant, Compagnon rappelle que pour un certain nombre de critiques le genre figure en bonne place parmi les critères permettant de discriminer entre « Littérature avec une majuscule » et « littérature courante », pour reprendre les termes de Bleton :

Les œuvres littéraires sont mixtes par définition depuis Baudelaire (mais peut-être déjà avant Baudelaire), tandis que la para-littérature, la littérature de consommation respecte davantage les contraintes génériques (dans Harlequin, les règles psychologiques, narratives, stylistiques sont pointilleuses, et décrites dans un cahier des charges : c'est toujours le même roman). À l'époque moderne, de nombreux critiques soutiennent que littérarité et généricité sont inversement proportionnelles. (Compagnon Leçon 13 : np)

Selon Compagnon, il y aurait donc une pratique des genres qui serait « pure », celle des textes paralittéraires, que l'on peut sans hésiter classer dans un genre donné ; elle s'opposerait à une pratique « impure », celle de la Littérature, où l'hybridité générique serait devenue la norme. Mais

Compagnon fait également observer que « l'analyse multicritère » a toujours été dominante, car la notion de genre est hétérogène : elle demande donc qu'on l'examine à partir de perspectives multiples, formelles et sémantiques (Compagnon, Leçon 13 : np).

De plus, lorsque l'on examine ces perspectives multiples, le facteur temporel doit être pris en compte. Il est en effet nécessaire de rappeler l'historicité des genres littéraires : il est impossible d'établir une « théorie des genres » qui considérerait ceux-ci comme « des variations ou des combinaisons à partir d'archétypes fondamentaux qui, eux, ne changeraient pas » (Lejeune 1996 : 327). Une conception des genres reposant sur un tel « idéalisme anti-historique » est vivement critiquée par Lejeune (1996 : 327), qui ajoute que « le travail de la théorie n'est (...) pas de construire un classement des genres, mais de découvrir les lois de fonctionnement des systèmes historiques des genres » (1996 : 329). Il ne s'agit pas de porter des jugements de valeur, comme le faisait par exemple Brunetière lorsqu'il établissait un parallèle discutable entre l'évolution et les genres littéraires (Compagnon Leçon 12 : np), mais de souligner qu'il y a une *histoire* des genres. Il va donc s'agir ici de comprendre le moment contemporain en examinant l'utilisation des genres populaires dans la fiction postcoloniale de la fin du XXème et du début du XXIème siècles.

Pour ce faire, il est nécessaire de revenir brièvement à la question du postmodernisme afin de comprendre son impact sur le brouillage des frontières entre les genres « majeurs » et les genres « mineurs » dans les œuvres hybrides des XXème et XXIème siècles. Cela éclairera aussi ses interactions avec le postcolonialisme, dont il a déjà été question dans le chapitre précédent, dans lequel j'ai rappelé les liens étroits entre le postmodernisme et différents effets de brouillage. A la fin des « grands récits » décrite par Lyotard s'est ajoutée une remise en cause de la hiérarchie entre les genres littéraires. C'est ainsi qu'un certain nombre d'œuvres postmodernes intègrent des genres considérés comme « mineurs », souvent de façon ludique. Par exemple, la trilogie new-yorkaise de Paul Auster se présente ostensiblement comme de la fiction policière mais relève en fait davantage de ce que Merivale et Sweeney appellent la « fiction policière métaphysique », « l'anti-fiction policière » ou encore la « fiction policière postmoderne », et dont la définition est la suivante :

a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions – such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader – with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. (Merivale and Sweeney 1999 : 2)

La fiction policière devient alors un genre métafictionnel, à visée ontologique (McHale 1987) et métaphysique, bien loin du genre « mineur » qu'elle est supposée être. Dans son introduction à la fiction postmoderne, Bran Nicol souligne que d'autres genres réputés « mineurs » y font l'objet d'une relecture et/ou d'une hybridation, un phénomène qu'il retrouve aussi dans ce qu'il appelle la fiction

« postmoderne-postcoloniale ». Ce dernier terme désigne des œuvres fictionnelles dont les caractéristiques ont été analysées soit comme postmodernes soit comme postcoloniales par la critique. Les trois romans qu'il choisit comme exemples – *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie, *Beloved* (1987) de Toni Morrison et *Mumbo Jumbo* (1972) d'Ishmael Reed – utilisent des techniques narratives généralement considérées comme postmodernes et peuvent être lus comme des exemples de métafictions historiographiques (Nicol 2009 : 124). Parmi ces techniques, le mélange des genres figure en bonne place dans chacun des trois romans :

Each merges together, or « cannibalizes » (to use a provocative term from postcolonial theory) a set of conventional genres – classic realism, fantasy, Gothic ghost story, detective fiction – to challenge the notion of a single overarching metanarrative. Each, we might say, puts postmodern approaches to narrative to use in a precise political way. (2009 : 124)

Bran Nicol confirme ici ce que j'ai déjà suggéré dans les chapitres précédents : la littérature postcoloniale utilise des techniques identiques à celles du postmodernisme, mais avec une visée plus prioritairement politique et moins ludique. Ce dernier chapitre va donc examiner trois genres – le néo-récit d'esclave, la fiction policière et la science-fiction – qui, comme les exemples de fiction « postmoderne-postcoloniale » qu'analyse Nicol, impliquent activement leurs lecteurs et leurs demandent de réagir à ce qui leur est raconté (Nicol 2009 : 124). Il va s'agir, à travers une analyse de ces trois genres, de démontrer la prédilection des littératures postcoloniales pour ce que Bernard Mouralis a appelé les « contre-littératures » (2011).

A. Les (néo-)récits d'esclaves, un genre politique ?

La première « contre-littérature » dont il sera question est la réécriture de récits d'esclaves, dont les enjeux éthiques et esthétiques sont indissociables car le genre original que réécrivent et transforment ces textes est lié à la « mémoire culturelle » (Nicol 2009 : 124). Dans sa lecture de *Beloved*, Nicol rappelle que les récits d'esclaves ont joué un rôle majeur dans la construction de l'identité collective des Afro-Américains : un grand nombre de ces témoignages individuels furent publiés dans les années 1840-1860, rendant compte de l'expérience de toute une communauté à un moment clé de son histoire (Nicol 2009 : 129). C'est pour cela que ce genre a été revisité par des écrivains états-uniens du XXème et du XXIème siècle, parmi lesquels, bien sûr, Toni Morrison. Dans *Beloved*, explique Nicol, celle-ci remédie à ce qu'elle considère comme l'incomplétude des récits d'esclaves originaux en restituant de façon beaucoup plus crue la violence subie par les protagonistes, qui était souvent absente ou atténuée dans les textes publiés au XIXème siècle, et en mettant en avant leur dimension individuelle :

What struck Morrison was that while the slave narrative is an autobiographical genre on the face of it, missing from its examples is a sense of who the writers really are, what they

thought and how they felt: « while I looked at the documents and felt familiar with slavery and overwhelmed by it, I wanted it to be truly felt. I wanted to translate the historical into the personal³⁹ ». (Nicol 2009: 129)

Paradoxalement, Morrison présente son récit fictionnel d'une vie d'esclave comme étant plus « vrai » que les récits originaux car plus fidèle à l'expérience personnelle, et traumatique, des esclaves noirs du XIX^e siècle : *Beloved* a selon son auteur une authenticité psychologique que n'avaient pas, ou du moins pas suffisamment, ses ancêtres littéraires. Je reviendrai brièvement sur les caractéristiques formelles du roman de Morrison un peu plus loin, car elles me semblent éclairer le fonctionnement de nombreux romans postcoloniaux. Mais on peut déjà affirmer que l'exemple du projet revendiqué par Morrison met en avant une fonction importante du (néo-)récit d'esclave : sa capacité à relier l'individuel et le collectif, mais aussi le poétique et le politique.

La similitude entre *Beloved* et certains textes postcoloniaux n'a rien de surprenant car, comme le soulignaient déjà Ashcroft, Griffiths et Tiffin lorsqu'il définissait leur champ d'investigation dans *The Empire Writes Back*, l'expérience états-unienne peut être considérée, elle aussi, comme postcoloniale :

[T]he literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island countries, and Sri Lanka are all post-colonial literatures. The literature of the USA should also be placed in this category. Perhaps because of its current position of power, and the neo-colonizing role it has played, its post-colonial nature has not been generally recognized. But its relationship with the metropolitan centre as it evolved over the last two centuries has been paradigmatic for post-colonial literatures everywhere. (Ashcroft, Gareth & Griffith 1989 : 2)

C'est pour cela qu'il va être utile de définir le genre non seulement dans le contexte postcolonial au sens strict, mais aussi dans un environnement spatial et culturel que je vais décrire comme « atlantique » en me fondant sur les théories de Paul Gilroy (1993).

1. (Ré-)écrire l'histoire : la place de l'esclavage dans le discours postcolonial

L'esclavage a joué un rôle majeur dans l'émergence et la consolidation des empires coloniaux européens, mais aussi dans la construction de la colonie, puis de la nation, états-unienne. Son abolition a donné lieu à de nombreux débats dans le cadre desquels furent publiés des récits d'esclaves visant à convaincre les citoyens des aspects négatifs de l'esclavage. La dénomination « récit d'esclave » désigne des récits publiés avant l'abolition, écrits à la première personne et témoignant de la réalité de l'esclavage (Misrahi-Barak 2005 : 15). Dans son étude du genre aux Etats-Unis, Henry Louis Gates Jr. précise qu'il convient de réserver l'appellation aux récits écrits avant 1865, date après laquelle

³⁹ La citation de Morrison est tirée d'un entretien qui a été publié dans *The Paris Review* en 1993 et dans lequel elle s'explique longuement sur son métier d'écrivain (Schappell 1993 : 103).

l'esclavage cessa d'exister officiellement (Gates Jr. 1985 : xii). Etant donné les conséquences à long terme de l'esclavage, cependant, nombre d'écrivains états-uniens et postcoloniaux ont écrit, et écrivent encore, des néo-récits d'esclaves⁴⁰, un genre qui leur permet de revenir sur une histoire complexe qu'Ashraf Rushdy définit ainsi : « contemporary novels that assume the form, adopt the conventions, and take on the first-person voice of the antebellum slave narrative » (1999 : 3). De tels néo-récits d'esclaves sont produits dans une grande partie du monde postcolonial, principalement dans les pays affectés par l'esclavage entre le XVIe et le XIXe siècles. Des auteurs antillais anglophones comme Cyril Dabydeen ou Fred D'Aguiar ou bien francophones comme Maryse Condé, mais aussi des auteurs états-uniens comme Ishmael Reed ou Toni Morrison, ont adopté le genre. Aux Etats-Unis, remarque Rushdy, les néo-récits d'esclaves ont émergé dans les années 60. Pour lui, la naissance de ce genre est associée à un contexte politique et social marqué par le mouvement pour les droits civiques et à la publication des *Confessions of Nat Turner* (1967) de William Styron, qui a entraîné un vif débat sur la question de l'appropriation culturelle et de l'écriture de l'histoire (Rushdy 1999 : 4-5). A cela est venu s'ajouter, à la même période, le débat historiographique sur la représentation de l'esclavage dans l'histoire des Etats-Unis. Dans un tel contexte, les auteurs de néo-récits d'esclaves, en se réappropriant une forme littéraire qui fut la première par laquelle des sujets noirs s'exprimaient, luttent contre l'appropriation culturelle et mettent en évidence les processus de canonisation ou d'élimination qui caractérisent le champ historiographique (Rushdy 1999 : 6-7). Ces textes établissent donc un dialogue entre passé et présent : « they ask what it means for a postmodern author to negotiate and reconstruct what is essentially a premodern form, one in which "race" was both a presupposition of authenticity for the author and yet a necessary absence for the primarily white, northern readership » (Rushdy 1999 : 7). S'appuyant sur les théories de Bourdieu, Rushdy met l'accent sur un aspect crucial des néo-récits d'esclaves : leur dimension politique, liée à la façon dont ils examinent les relations de pouvoir qui s'exercent dans le champ culturel. Cela conduit Rushdy à redéfinir la notion d'intertextualité. Pour lui, c'est un phénomène non seulement esthétique ou littéraire mais aussi politique :

To read intertextually is to discern how a given text creatively alludes to and possibly rewrites a predecessor text, evokes the political dynamic in the field of cultural production, and inscribes into that dialogue its concerns with the social relations in the field of power. Moreover, in the case of oppositional works like the Neo-slave narratives,

⁴⁰ Je traduis ici le terme adopté par Rushdy dans son étude du genre, « neo slave narratives ». Je préfère ce terme à l'expression « postmodern slave narratives » choisie par Spaulding (2005), qui me semble plus problématique dans le contexte postcolonial. L'ouvrage de Spaulding se concentre exclusivement sur l'expérience afro-américaine et compare les écrivains postmodernes afro-américains à leurs homologues blancs, ce qui place son propos dans une sphère géographique limitée – même si son ouvrage propose de nombreuses pistes qui peuvent nous éclairer sur les pratiques des écrivains postcoloniaux, comme on le verra un peu plus loin.

authors do not strive for canonization by situating their texts in relation to a canonized text, but rather skeptically query the very process of canonicity and the appropriative gestures involved in that process; and they do so by reflecting on the social origins of the problematic they define and circumscribe. (Rushdy 1999 : 14)

Rushdy propose donc une définition de l'intertextualité qui prend en compte son fonctionnement non seulement dans le champ littéraire, mais aussi dans le champ social et culturel, et qui s'appuie sur les travaux d'Hortense Spillers sur les relations entre les écrivains des minorités et la culture majoritaire⁴¹. Il met en avant le concept de discontinuité pour décrire les différentes directions dans lesquelles se projette le texte littéraire :

A novel, especially a historical novel, is the product of several interrelated impulses: the historiography of the subject it purports to represent, the social and cultural conditions from which it emerges, and the literary form it adopts and the literary « tradition » into which it is potentially subscribed. An intertextual reading should determine the meaning of a novel emerging from and in dialogue with these impulses. (Rushdy 2005: 17)

C'est en adoptant cette conception élargie de l'intertextualité que je propose d'examiner les réécritures postcoloniales du récit d'esclave, réécritures que je désignerai en utilisant le terme de « néo-récits d'esclaves » même si la définition que je propose du genre diffère légèrement de celle de Rushdy.

Celui-ci remarque que les néo-récits d'esclaves ont émergé aux Etats-Unis dans un moment de transition : c'est à cette période que la conception de la « race » a changé. Alors qu'elle était jusque-là considérée comme une donnée fixe et immuable, elle a été redéfinie comme une construction sociale fluide dépendant du contexte dans lequel elle est examinée (Rushdy 2005 : 19-20). Selon Rushdy, les néo-récits d'esclaves sont à la fois des composants et des reflets du processus de « formation raciale » par lequel s'élabore le concept de « race » à un moment, et dans un contexte, donnés (Rushdy 2005 : 20 ; Omi & Winant 1986).

Dans les littératures postcoloniales, l'analyse des néo-récits d'esclaves démontre que ce n'est pas seulement la race mais aussi l'identité qui sont des « formations ». Ces textes permettent de revisiter une histoire complexe – non seulement celle des faits, de ce qui est arrivé, mais aussi celle des idées et des représentations. C'est pour cela que Spaulding considère les « récits d'esclaves postmodernes » comme un moyen privilégié de lier le présent au passé grâce à des techniques narratives qui remettent en cause la coupure entre les deux :

Perhaps the postmodern slave narrative's most fundamental reformation of the historiography of slavery occurs in its representation of time. In order to emphasize the

⁴¹ Les travaux de Spiller sur lesquels s'appuie Rushdy sont regroupés, entre autres, dans un volume postérieur à *Neo Slave Narratives* et intitulé *Black, White, and in Color : Essays on American Literature and Culture* (2003).

links between past and present, contemporary African American writers create narratives that undermine conventions of linearity and distinctions between past and present. (Spaulding 2005 : 25)

Cela lui permet de souligner une différence majeure entre ces auteurs afro-américains postmodernes et les auteurs blancs :

The postmodern slave narrative's particular rejection of linear and mimetic representation also distinguishes it from similar excursions in white postmodern novels. By emphasizing the political and *material* links between slavery and contemporary culture, African American writers avoid abstract and indeterminate connections between past and present. (Spaulding 2005 : 27)

Il se fonde, en particulier, sur l'exemple des anachronismes dans *Flight to Canada* (1976), dans lequel Ishmael Reed mêle passé et présent en mettant en scène des personnages qui regardent Lincoln à la télévision ou fuient l'esclavage en prenant l'avion. Si McHale voit dans ce procédé un outil visant à remettre en cause la linéarité des récits et le relie à l'utilisation des anachronismes par d'autres auteurs postmodernes (McHale 1987), Reed lui-même explique que ces effets de brouillage sont le résultat d'une conception du temps reposant sur ce qu'il appelle le « vodoun », dans laquelle le passé est conçu comme contemporain (Spaulding 2005 : 28), et doivent donc être compris en fonction d'un contexte bien particulier, celui de la culture afro-américaine :

Rather than a simple literary device, anachronism takes on ideological dimensions rooted in black nationalism, multiculturalism, and a postmodern critique of Eurocentrism. As such, the infusion of material anachronism in Reed's postmodern slave narrative represents more than a postmodern parody of the historiographical process; it is a fusion of the ideological and cultural sensibilities that forms the basis of an African-influenced version of postmodernism. (Spaulding 2005 : 28-29)

Les néo-récits d'esclaves postcoloniaux partagent avec les « récits d'esclaves postmodernes » afro-américains cette utilisation politique du brouillage temporel qui remet en cause la frontière entre passé et présent et revisite ainsi les constructions culturelles produites pendant et après la colonisation. Ainsi, les phénomènes de résurgence observés dans *The Hangman's Game*, de Karen King-Aribisala, que je proposais de lire comme une métafiction historiographique dans le chapitre précédent, peuvent également inscrire ce roman dans le genre du néo-récit d'esclave : l'alternance entre le récit enchâssé, *Three Blind Mice*, et le récit principal montre à la fois les ressemblances et les différences entre le Guyana du XIX^{ème} siècle et le Nigéria du XX^{ème} siècle et met ainsi en évidence l'importance de la relation entre passé et présent, ce qui constitue une caractéristique essentielle du néo-récit d'esclave (Recueil 3/82) :

A slave narrative becomes a prism through which the present is examined. This makes the enterprise more than historical recovery of lost and countless people (...) and converts a narrative act of recovery into a stage for asking questions not only of the contemporary but about how that return is staged in the first instance. (D'Aguiar 2005 : 22)

Comme je le soulignais dans « Karen King-Aribisala's "Diary of Creation" », *Three Blind Mice* est à la fois polyphonique et multifocal (Recueil **2**/81). Le genre du récit d'esclave est ainsi remis en perspective car le roman intègre à la fois la voix des esclaves et celle des maîtres. Ces récits parallèles mettent donc en œuvre une logique de contrepoint à deux niveaux : d'une part, les voix des esclaves alternent avec celles des maîtres à l'intérieur du récit enchâssé ; d'autre part, celui-ci résonne avec le récit principal, créant des échos entre les voix des personnages historiques fictionnalisés et leurs équivalents contemporains.

Cette logique de contrepoint, ainsi que l'entremêlement des voix narratives des maîtres et des esclaves, semblent être des caractéristiques fréquentes des néo-récits d'esclaves postcoloniaux. Plutôt que de s'appuyer sur le récit à la première personne d'un esclave, ces textes préfèrent multiplier les perspectives pour refléter la complexité des positions et des relations de pouvoir dans le monde postcolonial. C'est d'ailleurs le cas des deux autres néo-récits d'esclaves que j'ai analysés : *A Chain of Voices* (1982), d'André Brink, et *Crossing the River*, de Caryl Phillips. Comme le fait remarquer Bénédicte Ledent, la polyphonie devient, dans ce type de romans, un moyen de revisiter le genre original :

By giving a voice to the different parties involved in slavery – not only the slaves and their descendants, but also their masters or traders – they obviously subvert the grand, master narrative of History. But they do so not through a mere reversal of the centre and the margin, but by individualizing the speakers and replacing the original exclusiveness by a new inclusive approach which involves as many standpoints as possible. (Ledent 2005 : 291)

Dans *A Chain of Voices*, l'objectif de Brink est de montrer les liens qui unissent les voix dont la « chaîne » constitue son roman, qui ne peuvent avoir de sens que collectivement (Recueil **71**/160). Dans *Crossing the River*, la logique de contrepoint qui fait dialoguer à la fois les voix des protagonistes et les œuvres conduit à une « traversée des genres littéraires » (Recueil **132**/32) qui met en évidence l'interdépendance des maîtres et des esclaves à la fois dans l'histoire de l'esclavage et dans celle de ses représentations littéraires. Faire de personnages blancs et noirs les membres d'une même famille à travers l'utilisation de la figure du père mythique qui apparaît dans le prologue et dans l'épilogue est pour Phillips une façon de montrer la complexité des identités dans le contexte postcolonial.

L'utilisation des néo-récits d'esclaves dans des romans aussi divers met aussi l'accent sur un élément crucial dans l'utilisation de ce genre : de même que l'esclavage créait des liens entre des lieux, des peuples et des cultures variés, le néo-récit d'esclave relie à son tour les espaces et les époques. C'est sa capacité à construire un espace littéraire commun qui peut expliquer son succès aussi bien aux Etats-Unis qu'aux Antilles, en Afrique ou en Grande Bretagne. Ainsi, on peut suggérer, dans le prolongement de la réflexion amorcée dans le chapitre précédent, que le néo-récit d'esclave est un

genre « glocal ». Il permet aux écrivains postcoloniaux d'examiner les spécificités locales de l'esclavage : nécessité de remédier à l'absence de représentations en Afrique du Sud chez Brink (Recueil 69/157) ; violence de la répression et hiérarchies entre les hommes et les femmes au Guyana chez King-Aribisala ; multiplicité de ses conséquences à court, moyen et long terme en Europe, en Afrique et aux Etats-Unis chez Phillips. Mais il permet aussi, simultanément, de relier ces textes entre eux. Ainsi, la lecture de *Crossing the River* peut éclairer celle de *The Hangman's Game* et amener à considérer Karen King-Aribisala comme une écrivaine « migrante », ou « diasporique » plutôt que guyanienne ou nigériane. Son utilisation du néo-récit d'esclaves constituerait alors une façon, pour elle, de revendiquer cette identité déplacée dont je trouvais également la trace dans son autre roman, *Kicking Tongues* (Recueil 10-12/149-153). Dans cette perspective, Phillips et King-Aribisala sont tous deux des écrivains de « l'Atlantique noir », pour reprendre l'expression de Paul Gilroy (1993). Cet espace intermédiaire permet d'analyser les identités qui y sont entrées en contact pendant des siècles, depuis l'époque de l'esclavage jusqu'aux migrations plus récentes, comme faisant partie d'un ensemble à la fois cohérent géographiquement et multiple culturellement : « Cultural historians could take the Atlantic as one single, complex unit of analysis in their discussions of the modern world and use it to produce an explicitly transnational and intercultural perspective » (Gilroy 1993: 15). Comme Omi et Winant à propos de la race, Gilroy souligne que les identités mises en contact par les différents phénomènes de migrations, volontaires ou involontaires, dans l'espace atlantique ne sont pas des entités fixes, stables ou pures mais qu'elles sont constamment reconfigurées : « For these reasons, Gilroy pits the *transnational* quality of black history and experience against those ideas of community grounded in mistaken ideas of purity or cultural essentialism » (McLeod 2010 : 265). Gilroy propose de substituer la logique du déplacement à celle des racines, glissement exprimé en anglais par un jeu de mot sur le passage de « routes » à « roots », pour rendre compte des itinéraires culturels et identitaires qui traversent l'espace de l'Atlantique. Dans *Crossing the River* les personnages sont presque tous liés à cet espace et à ce qui s'y est joué pendant des siècles, depuis la traite des noirs jusqu'à la traversée de l'océan par les soldats américains pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est pour cela que Phillips élabore un roman qui se déplace dans le temps et dans l'espace et devient le lieu littéraire où se tracent les itinéraires de personnages tous affectés par l'esclavage et ses conséquences.

Lorsque j'ai proposé de lire *Three Blind Mice*, le récit enchâssé dans *The Hangman's Game*, comme une réécriture de récit d'esclave et que j'ai souligné la résurgence de l'histoire du Guyana dans le Nigéria contemporain, je n'avais pas envisagé le roman comme pouvant s'inscrire dans l'espace de l'Atlantique tel que Gilroy le définit. Pourtant, l'accent que je mettais sur l'identité multiple et

« *translatée*⁴² » de l'écrivain, le rôle joué par l'esclavage dans l'histoire du Guyana et dans la diégèse du roman ainsi que les effets de miroir auraient pu m'inciter à suggérer que King-Aribisala est une écrivaine migrante, ou diasporique, dont l'itinéraire personnel et littéraire reflète les identités multiples qui caractérisent l'Atlantique. Le parallèle avec Caryl Phillips éclaire les processus à l'œuvre dans son écriture. En effet, Bénédicte Ledent décrit Phillips comme un écrivain antillais avant tout :

Were any classification necessary, none of the applicable tags would come closer to describing Phillips's multifaceted identity than « Caribbean », in itself an essentially inclusive and multicultural label, which contains « both Europe and Africa⁴³ » but also the Americas, and therefore sidesteps the conceptual straitjacket of adjectives such as « Black British » or even post-colonial. (Ledent 2002 : 5)

Bien qu'installée au Nigéria depuis longtemps, King-Aribisala reste, elle aussi, profondément guyanienne : son identité littéraire, comme celle de Phillips, inclut à la fois l'Europe et l'Afrique, mais aussi les Amériques, sans qu'elle choisisse entre ces différents ancrages. Le fait que ses romans juxtaposent réécriture de Chaucer, néo-récit d'esclave fondé sur des événements réels survenus au Guyana et enfin description réaliste du Nigéria contemporain témoigne de sa capacité à élaborer une identité littéraire transnationale qui échappe aux catégories géographiques ou génériques.

Phillips et King-Aribisala témoignent donc, par leurs néo-récits d'esclaves, de l'importance de l'espace atlantique dans le monde postcolonial. Leurs romans montrent aussi qu'il est souvent nécessaire de lire les œuvres des écrivains antillais à la lumière de celles des écrivains afro-américains. Toutefois, des auteurs qui ne peuvent pas être directement associés à cet espace atlantique se sont eux aussi approprié le genre du récit d'esclave, qu'ils ont réécrit d'une façon qui résonne un peu différemment. C'est le cas d'André Brink, dont le roman *A Chain of Voices* s'inscrit dans l'histoire sud-africaine, qui n'est pas directement associée à l'Atlantique noir.

2. Enjeux éthiques et esthétiques : forme et fonction du (néo-)récit d'esclave

Certes, Brink est conscient de l'influence de l'esclavage et de la traite sur l'identité de tous les Africains. Cela l'a conduit à raconter à diverses reprises son émotion lorsqu'il a visité la maison des esclaves à Gorée, au Sénégal, expérience qu'il a fictionnalisée dans *An Act of Terror* (1991) (Recueil 69/156). Dans ses romans, il est revenu sur l'esclavage plusieurs fois, en particulier dans *An Instant in the Wind* (1976) et dans *A Chain of Voices*, dans lesquels la relation entre maîtres et esclaves est explorée sous des facettes différentes : le couple dans le premier cas, la famille au sens élargi dans le

⁴² Ce terme peut apparaître comme un anglicisme ; je l'utilise pour refléter ma volonté de concevoir le déplacement en m'appuyant sur la définition que fait Rushdie des écrivains migrants (voir l'article consacré à *Kicking Tongues* Recueil 10-18).

⁴³ L'expression est entre guillemets car Ledent reprend ici une formule empruntée à Phillips lui-même pour se décrire.

deuxième. Il est intéressant de constater que la question de la famille se trouve à la fois au cœur de *Crossing the River*, comme je l'ai montré dans « Filiation et écriture dans *Crossing the River* » (Recueil **130-137/29-43**), et de *A Chain of Voices*, où les places de chacun au sein du « groupe » familial constitué par l'ensemble des habitants de la ferme font l'objet de nombreux développements : rivalités fraternelles entre Nicolaas et Barend, rivalités féminines entre Cecilia et Hester, mais aussi liens d'abord fraternels puis hiérarchiques entre Nicolaas et Galant. La complexité de l'impact de l'esclavage est mise en avant à travers des personnages à l'intériorité desquels nous accédons grâce à la narration autodiégétique qui fait alterner les points de vue des différents protagonistes, qu'ils soient noirs ou blancs, esclaves ou maîtres. De même, dans *The Hangman's Game*, la question de la famille, et plus précisément de la maternité, est au cœur du récit puisque la narratrice donne parallèlement naissance à son néo-récit d'esclave et à son enfant (Recueil **5-6/87-89**). La question de la filiation semble donc au cœur des néo-récits d'esclaves, sans doute parce que ce thème permet aux auteurs d'« explorer l'esclavage sur le plan individuel » et d'articuler des problématiques collectives et personnelles (Recueil **132/33**). C'est également à travers les figures tragiques d'une mère, Sethe, et de sa fille que Toni Morrison a choisi d'associer « l'historique et le personnel » (Schappel 1993) dans *Beloved* : la figure ambiguë de Beloved devient l'incarnation d'un passé commun, ce qui se manifeste de façon particulièrement claire dans le chapitre 8, lorsqu'elle raconte ses souvenirs à Denver et que sa description d'un lieu sombre où s'entassent des corps, dont certains sont morts, fait écho à la traversée de l'Atlantique à bord des navires négriers.

Mais en dépit de ces similitudes formelles et thématiques entre les néo-récits d'esclaves « atlantiques » de King-Aribisala, Phillips et Morrison et le roman sud-africain de Brink, on peut observer une différence majeure, qui réside dans la façon dont ces textes s'inscrivent dans la tradition littéraire du récit d'esclave en termes de *fonction*. En effet, initialement, les récits d'esclaves dénonçaient une situation pour la faire changer ; écrits au temps de l'esclavage, ils cherchaient, par des témoignages personnels, à convaincre les Américains blancs de l'iniquité du système. Or, comme je l'ai suggéré dans « A "masters and slaves" narrative », le roman de Brink vise à montrer la continuité entre l'esclavage tel qu'il le dépeint et le système d'apartheid : les deux sont en effet fondés sur la croyance en une inégalité fondamentale entre les noirs et les blancs. Dans « Of Slaves and Masters », Brink explique qu'en écrivant *A Chain of Voices*, qui se présente comme un roman historique, il voulait en fait dénoncer les conséquences contemporaines de l'esclavage, c'est-à-dire le régime d'apartheid (Brink 1983 : 162). Le lecteur n'a donc guère de choix dans l'interprétation de ce récit polyphonique :

Despite the intended polyphony of the text and Brink's use of the narrative strategy of providing several versions of the same incident viewed through different people's eyes, the reader's responses are carefully guided, so that there is little respite from the representation of colonizing activity and from auctorial presence. (Kossew 1996 : 136)

La rhétorique déployée par Brink dans le roman s'apparente donc à celles des abolitionnistes, qui modifiaient les témoignages des esclaves pour les rendre plus convaincants, comme le fait Brink dans le roman : les anachronismes ou les manipulations qui le conduisent à créer des esclaves dont la capacité à s'exprimer et à conceptualiser les enjeux politiques de leurs relations avec leurs maîtres et de leur révolte semble bien peu réaliste rendent plus aisée l'identification des lecteurs du XX^{ème} siècle avec ces personnages et renforcent donc la capacité de conviction du texte (Recueil 75/168-169). Le roman est donc un *néo*-récit d'esclave par sa forme mais demeure très proche du récit d'esclave original par son contenu, et par sa dimension politique et engagée. En cela, il semble se rapprocher de *The Hangman's Game*, dans lequel les phénomènes de résurgence entre la révolte réprimée à Demerara et le Nigéria contemporain suggèrent que le choix générique de King-Aribisa a été guidé, entre autres, par la fonction de dénonciation politique du récit d'esclave. Les jeux de langage ne sont jamais purement métafictionnels ou gratuits mais mettent en lumière des enjeux de pouvoir bien réels.

Le contexte d'écriture de *Crossing the River* est bien différent : si Phillips propose lui aussi de mettre en lumière les liens entre passé et présent dans son *néo*-récit d'esclaves, la portée du roman semble à la fois plus universelle et moins directement politique. Même le mouvement des droits civiques américains invoqué dans l'épilogue à travers les figures historiques de Martin Luther King ou James Baldwin appartient déjà au passé lorsque Phillips écrit son roman ; bien sûr, les modèles politiques qu'ils représentent demeurent valables aux yeux de Phillips mais l'objectif semble être de proposer une identité multiple fondée sur une histoire certes complexe et conflictuelle, mais dont la connaissance est indispensable, plutôt que de pousser les lecteurs à une prise de conscience ou à une action politique précise et immédiate. Son roman se place donc sans ambiguïté dans la catégorie du *néo*-récit d'esclave, aussi bien sur le plan de la forme que sur celui du fond.

On peut conclure de ces exemples variés que le *néo*-récit d'esclave est une forme privilégiée de la réappropriation de l'histoire en contexte postcolonial. Ce genre acquiert un sens particulièrement fort en contexte « atlantique » pour des écrivains de la diaspora noire, mais peut également constituer un moyen, pour d'autres écrivains postcoloniaux, de relire l'histoire de leur pays. Des différences émergent cependant entre les *néo*-récits d'esclaves selon le contexte dans lequel ils sont écrits, en fonction non de leur origine géographique mais de leur environnement politique. On peut avancer l'idée que sous des régimes autoritaires, que ceux-ci soient ou non des conséquences directes de l'esclavage, le *néo*-récit d'esclave réactive la fonction originale du récit d'esclave, c'est-à-dire sa volonté de dénoncer un état de fait politique et d'agir sur une situation réelle. Cela n'altère en rien la dimension littéraire de ces textes, comme le montrent les jeux de langage complexes mis en œuvre par King-Aribisala ou la variété des voix narratives dans *A Chain of Voices*. Comme la métafiction historiographique, le *néo*-récit d'esclave atteste que dans les littératures postcoloniales, la

« dominante » est résolument politique. Par « dominante », j'entends ici « l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure » (Jakobson 1977 : 77). Jakobson rappelle que la dominante peut permettre de comprendre l'œuvre d'un artiste, la cohérence d'une école ou même l'art d'une époque (1977 : 79). Cela le conduit par exemple à avancer l'idée que dans l'œuvre poétique, c'est la fonction esthétique qui est la dominante (1977 : 81). Chez Jakobson, la dominante devient un outil pour comprendre l'évolution littéraire : « Celle-ci résulte moins de la disparition et de l'émergence d'éléments que de glissements dans les relations mutuelles d'éléments du système, c'est-à-dire par le changement de la dominante au sein d'une nouvelle économie des éléments constitutifs. » (Compagnon, Leçon 9 : np). C'est également dans cette perspective que se place Brian McHale dans *Postmodernist Fiction* : le passage du modernisme au postmodernisme se fonde selon lui sur le glissement d'une dominante épistémologique à une dominante ontologique (McHale 1987). Je propose pour ma part d'utiliser la dominante d'un point de vue synchronique pour décrire la spécificité des œuvres postcoloniales. Contrairement à leurs contemporains postmodernes, les auteurs postcoloniaux continuent à privilégier la fonction référentielle de l'œuvre littéraire. La dominante n'est donc pas ontologique mais politique dans les littératures postcoloniales, ce qui les différencie de leurs contemporains postmodernes. L'utilisation des genres dans les littératures postcoloniales doit donc être analysée dans cette perspective. C'est le cas pour les néo-récits d'esclaves, mais aussi pour des genres populaires comme le roman policier ou la science-fiction, souvent taxés, de façon un peu méprisante, de « littérature d'évasion » (Bleton 1999 : 25), « liée à la vente d'un produit » (Bleton 1999 : 29). Il va donc s'agir à présent de montrer que, loin de cette image négative, certains genres populaires peuvent devenir politiques en contexte postcolonial.

B. Politique des genres populaires : le roman policier et la science-fiction en contexte postcolonial

Cette section se concentrera sur deux genres « populaires », le roman policier et la science-fiction, afin de comprendre comment ils permettent de représenter la société et de s'interroger sur les modes de cette représentation en contexte postcolonial. Ils seront traités dans la même section en raison de leur parenté, qui est liée en partie au fait qu'ils puisent tous deux leurs origines dans la littérature gothique, comme je l'ai rappelé dans les chapitres 4 et 5 de *Post-Apartheid Gothic*.

Malgré leur apparente propension à permettre à leurs lecteurs de s'évader de leur quotidien grâce à des romans aussi vite lus qu'oubliés, la littérature policière et la science-fiction reposent sur le même postulat : la fiction peut construire des mondes qui, s'ils ne sont pas toujours présentés comme réels,

demeurent cependant vraisemblables et cohérents. De plus, certains sous-genres de ces littératures « d'évasion » s'appuient sur une conception de la fiction clairement réaliste et/ou politique. C'est le cas, par exemple, du genre policier, comme le souligne Florian Alix dans son étude du polar francophone :

Considéré comme une pratique sociale, le roman policier tire son sens de la relation qu'il entretient avec son contexte. Si le genre est très codifié, le travail de l'écrivain consiste avant tout à acclimater des canons issus d'une autre époque et d'une autre société à son propre environnement socioculturel. Le genre serait essentiellement voyageur : il tire sa signification du passage d'un contexte à un autre. (Alix 2013 : 81)

Si le genre est « voyageur », il faudra donc ici s'interroger sur la façon dont il s'acclimate au contexte postcolonial, d'autant plus que roman policier et discours « colonisé » appartiennent tous deux à ce que Bernard Mouralis nomme les « contre-littératures » (Mouralis 2011 ; Alix 2013 : 83). Ce terme semble plus porteur en contexte postcolonial que celui de « paralittérature » car il permet de mettre en évidence le potentiel subversif et politique des littératures dites « de genre » comme le roman policier ou la science-fiction. Selon Bernard Mouralis, en effet, il n'y a pas de véritable coupure entre la « littérature » – terme qu'il met toujours entre guillemets pour montrer son caractère construit – et « paralittérature », mais une « relation » et des « tensions » (2011 : 11-12). Il s'appuie donc sur la notion de « statut » pour analyser les « modalités multiples de la subversion du champ littéraire » par les contre-littératures (2011 : 14). Pour lui, en effet, la littérature construite comme institution ou comme système implique un arrière-plan idéologique :

La « littérature » n'est pas seulement cette construction – valeur, institution, système – dont la réalité concrète s'appréhende à travers le *corpus* des œuvres qui la constituent. Sa signification réside aussi dans les implications idéologiques qui sous-tendent sa mise en place, son fonctionnement, et, plus encore, sa transmission. (Mouralis 2011 : 28)

Le système de la « littérature » est un objet sociologique, transmis et perçu comme un héritage ; cet héritage constitue une représentation, qui évolue dans le temps (2011 : 36-37). La « littérature » s'oppose selon Mouralis au champ immense des contre-littératures, c'est-à-dire à « tout texte qui n'est pas perçu et transmis – à un moment donné de l'histoire – comme étant de la "littérature" » (Mouralis 2011 : 39). Soulignant le caractère fluctuant des « contre-littératures⁴⁴ », il propose de donner quelques repères en désignant quelques-unes des formes que peut prendre ce champ mouvant. Les « formes contemporaines⁴⁵ » regroupent selon lui le roman policier, la science-fiction, la bande

⁴⁴ « Les œuvres se répartissent ainsi en deux espaces distincts selon le statut qui est le leur. Le statut d'une œuvre n'a pas de validité en lui-même. Il est le produit d'une convention et ne se fonde, de ce fait, sur aucune caractéristique propre à l'œuvre. C'est pourquoi une même œuvre ou un même type d'œuvres peuvent fort bien voir leur statut se modifier dans le temps ou d'un lieu à un autre. » (Mouralis 2011 : 65)

⁴⁵ Il faut noter que l'étude de Mouralis est datée historiquement, puisque la première édition des *Contre-littératures* date de 1975. La deuxième édition, que j'utilise ici, est assortie d'une préface de l'auteur dans laquelle

dessinée et le photo-roman. Il fait remarquer l'hétérogénéité de ces formes mais les regroupe car selon lui elle « constituent pour le public (...) un autre système de références, une autre culture, véhiculés en dehors des structures de la tradition lettrée » (2011 : 53). Elles peuvent donc parfois « déboucher sur une contestation des valeurs sociales (...) ou esthétiques » ou transmettre une culture plus généralement conservatrice (2011 : 53). Elles ne sont pas caractérisées par des valeurs idéologiques ou politiques qui leur seraient associées *a priori* : il faut donc prendre en compte la façon dont elles se situent par rapport au champ de la « littérature » et peuvent modifier ou subvertir celui-ci.

Ainsi, le roman policier postcolonial, parce qu'il est doublement marginal, peut devenir un lieu littéraire de « revendication » (Alix 2013 : 81) et remettre en question à la fois les hiérarchies sociales et les hiérarchies littéraires – ou, au contraire, contribuer à perpétuer le *statu quo*. C'est également le cas de la science-fiction, qui appartient aussi au champ des contre-littératures et peut paradoxalement offrir aux auteurs un outil pour explorer la réalité malgré son caractère apparemment non référentiel. Je vais donc à présent montrer par quels moyens ces deux genres littéraires deviennent doublement des « contre-littératures » lorsqu'ils « voyagent » en contexte postcolonial.

1. Le roman policier postcolonial : crime(s), détectives et société(s)

Avant d'en venir à la spécificité des littératures postcoloniales en anglais, il faut faire remarquer que le polar est un genre en pleine expansion dans le monde entier. Ainsi, en France, des romans policiers en viennent à être publiés dans la prestigieuse collection « blanche » de Gallimard alors qu'ils étaient autrefois cantonnés à des collections annexes implicitement considérées comme inférieures. Le roman policier demeure le plus souvent associé à certains critères, que Marc Lits résume ainsi :

[L]e roman policier dans son ensemble n'a jamais nié être un « objet de consommation », par sa filiation avec les récits de colportage et les romans-feuilletons. Il s'est toujours inscrit dans un rapport direct avec son public potentiel, visant à atteindre le maximum d'audience, les tirages les plus importants. Le roman policier est dans cette logique

celui-ci explique avoir refusé de modifier le contenu de l'ouvrage lors de sa réédition : « Certes, on pouvait se demander s'il n'était pas nécessaire de revoir l'ensemble de ce texte, de le réécrire afin de l'"actualiser" mais, en procédant ainsi, j'aurais abouti probablement à un autre livre qui, en définitive, aurait fait perdre de vue ce qui, à mes yeux, constitue encore l'intérêt de ce livre ancien. Comme l'écrivait Durkheim à l'occasion de la deuxième édition de *De la division du travail social*, "un livre a une individualité qu'il doit garder. Il convient de lui laisser la physionomie sous laquelle il s'est fait connaître." » (Mouralis 2011 : 1). La date initiale de publication est d'autant plus significative qu'elle montre, comme le souligne Anthony Mangeon dans l'avant-propos de la seconde édition, l'apport crucial de Mouralis, qui « a sans conteste participé, avec *Les Contre-Littératures* puis avec *République et Colonies* (1999), au renouvellement de l'histoire littéraire, politique et culturelle de la France selon des perspectives transatlantiques et postcoloniales » (Mouralis 2011 : IX). Ces travaux témoignent de l'existence, dès les années 1970, d'un champ de recherche francophone équivalent aux études postcoloniales anglophones quoique moins connu que celles-ci. La publication des *Contre-Littératures* est en effet antérieure, par exemple, à *Orientalism* d'Edward Said. C'est dans le souci de montrer les convergences entre des champs qui ont beaucoup en commun et qui ont émergé parallèlement que je trouve nécessaire de m'appuyer non seulement sur les penseurs postcoloniaux anglophones mais aussi sur les apports théoriques de Mouralis.

identifié comme une catégorie à part, voire un genre, parce que c'est aussi un produit bien identifiable, bien diffusé et bien lu. (Lits 2014 : np).

L'étude de Lits se concentre sur le champ de la littérature française, où la distinction entre littérature « blanche » et littérature « noire » demeure assez vivace ; il note cependant « une tendance à la disparition des frontières, lesquelles ont toujours été nettement moins marquées dans la tradition anglo-saxonne où la littérature mainstream était moins dévalorisée, et les auteurs moins vite catalogués dans un genre donné » (2014 : np), y compris dans le champ des littératures postcoloniales.

De plus, le champ des littératures policières est particulièrement transnational et les influences ne peuvent y être comprises que dans une perspective globale, et globalisée. C'est ce qu'indiquent Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari dans l'introduction du volume consacré au polar africain francophone qu'ils ont codirigé :

Le polar africain en français n'est pas une simple reprise de modèles, non seulement français (ce qui n'est pas insignifiant dans un genre où l'on affiche de préférence des références nord-américaines), mais aussi occidentaux. Il cultive plutôt cette hybridité contemporaine, en lien sans doute avec une sensibilité désormais mondialisée, où s'opèrent les reprises créatrices qui, à chaque fois, redéfinissent les limites du genre, selon une évolution qui se lit dans le polar en général. (De Meyer, Halen et Mbondobari 2013 : 9)

Cette observation s'applique aussi aux littératures policières produites dans le monde postcolonial anglophone, qui se caractérisent également par une hybridité générique croissante et par des influences multiples, comme je l'ai déjà suggéré à propos du *Broken Monsters* de Lauren Beukes à la fin du deuxième chapitre de ce document de synthèse. Comme son équivalent francophone, le roman policier postcolonial anglophone s'appuie sur ces filiations transnationales pour représenter une réalité locale : il « s'inspire de cette réalité socio-politique complexe, dont il ne fait pas un simple enjeu esthétique mais bien davantage l'instrument d'une critique de la société africaine contemporaine » (Mbondobari et De Meyer 2013 : 54). Je vais donc montrer ici la spécificité de la littérature policière en contexte postcolonial anglophone en m'appuyant essentiellement sur l'exemple de l'Afrique du Sud, qui est mon champ d'étude privilégié et dont la littérature policière constitue, comme le rappelle Daniel Delas, l'essentiel de la production anglophone de polars sur le continent africain (Delas 2013 : 24). Pour cela, je vais m'intéresser à la figure centrale de la fiction policière : le détective. Par ce terme, j'entends toute figure d'enquêteur apparaissant dans un ouvrage de littérature policière, que l'investigation soit ou non son métier.

Ce n'est que relativement tardivement que le détective postcolonial en tant que tel a été théorisé. Ed Christian a commencé à s'y intéresser dans les années 1990 et ses analyses ont débouché en 2001 sur la publication d'un ouvrage collectif qui faisait alors figure de précurseur : *The Postcolonial Detective*. En continuité avec ces travaux, Christian a proposé plus récemment un panorama assez

complet des détectives postcoloniaux dans un court ouvrage qui récapitule ce qu'il considère comme les principales catégories de détectives postcoloniaux, une classification qui se fonde à la fois sur l'ethnicité des détectives et sur leur appartenance à la société au sein de laquelle ils enquêtent (Christian 2014). Christian se concentre sur la période véritablement *post-coloniale*, et souligne les liens entre détection et société en contexte postcolonial : « one of the conventions of detective fiction, particularly of the more hard-boiled variety, is the movement from interrogating witnesses and suspects to interrogating culture and society » (2014 : 8). Néanmoins, l'ouvrage constitue davantage un catalogue qu'une véritable tentative de théorisation.

Les premiers ouvrages s'intéressant à la figure du détective et à la littérature policière dans le domaine postcolonial portent surtout sur la période coloniale et sur la façon dont l'Empire est représenté dans la fiction de l'époque (Mukherjee 2003 ; Reiz 2004). L'accent y est mis sur la dimension nationale de la littérature policière et sur la façon dont l'identité de la métropole et celle des colonies entrent en contact dans la fiction. Les auteurs insistent aussi sur le rôle important des marges et des colonies dans la fondation même du genre policier, y compris dans sa version métropolitaine, par exemple dans les œuvres de Poe ou Doyle ; ils mettent même en parallèle l'émergence du genre policier et celle des structures de l'impérialisme (Pearson & Singer 2009 : 3-4). Le lien déjà établi entre impérialisme et fiction policière incite les auteurs d'ouvrages consacrés à la figure du détective postcolonial à souligner une certaine continuité entre la période coloniale et la période ayant suivi les indépendances. Ils mettent l'accent sur la capacité des littératures policières à représenter les sociétés postcoloniales émergentes ; Matzke et Mühleisen suggèrent, par exemple, que la littérature policière permet de faire une « autopsie » de la société dans laquelle elle est écrite : « [T]he “postmortem” can (...) imply an examination of postcolonial literature which increasingly uses elements of crime fiction for “social” rather than “criminal” detection » (Matzke & Mühleisen 2006 : 8). Pearson et Singer vont dans le même sens et insistent sur ce qu'ils appellent « the vexed relationship between detection and statehood (...) and between detection and national, cultural, ethnic, or racial identity, factors which demand that investigators cross borders both external and internal, figurative and literal » (Pearson & Singer 2009 : 10-11). C'est pour cela que la figure du détective elle-même se transforme dans le monde postcolonial, avec par exemple l'introduction de détectives « ethniques » (Matzke et Mühleisen 2006 : 6-7) qui peuvent enquêter non seulement sur des crimes mais sur l'état de la société. La pertinence sociale de la fiction policière ne fait donc aucun doute pour ces auteurs, qui insistent aussi sur le brouillage des frontières entre les cultures et la notion d'interdépendance. Pour Matzke et Mühleisen, dans la fiction policière postcoloniale, l'enquête vise la société tout entière ; elle n'est que la métonymie d'une investigation sociale et culturelle de plus grande envergure. On est donc loin, dans ce type de fiction, des romans à énigme d'Agatha Christie – même si Matzke et Mühleisen rappellent

le caractère déjà transnational de certains des titres de la romancière britannique (2006 : 3-4). La fiction policière postcoloniale apparaît donc comme un genre capable d'utiliser des codes littéraires transnationaux pour procéder à un examen approfondi de sociétés locales, associant ainsi des préoccupations esthétiques et politiques (Pearson & Singer 2009 : 10-11).

Il faut aussi rappeler la diversité du genre policier et préciser de quoi il est question ici. Dans *Poétique de la prose* Todorov proposait une typologie qui s'appuyait sur l'idée qu'il y a deux histoires dans un roman policier : celle du crime et celle de l'enquête. C'est à partir des rapports entre ces deux histoires qu'il proposait trois sous-genres : le roman à énigme, qui met l'accent sur la seconde, le roman noir, qui met l'accent sur la première, et le roman à suspense, qui entremêle les deux (Todorov 1980 : 10-13). Todorov reconnaît toutefois lui-même les limites de sa classification, se demandant « que faire des romans qui n'entrent pas » dedans (1980 : 18). Mentionnant les trois « branches » du roman policier identifiées par Todorov, Reuter souligne également le caractère incomplet ou insatisfaisant de cette typologie :

Il est loin d'être sûr, à notre sens, que ces trois « branches » aient toujours constitué et constitueront toujours l'ensemble « unifié » appelé roman policier. (...) Ce genre protéiforme apparaît en fait comme la conjonction ponctuelle et instable des structures à effets distincts. (Reuter 2009 : 112)

C'est donc vers une définition moins cloisonnée qu'il faut se tourner, en tenant compte du fait que le genre évolue non seulement quand il se déplace dans le temps, comme le fait remarquer Todorov, mais aussi lorsqu'il se déplace dans l'espace. Ainsi, lorsque Daniel Delas tente d'établir une « cartographie » du polar francophone sur le continent africain, il constate des différences majeures entre les différentes aires géographiques, entre ce qu'il appelle la zone arabo-musulmane et la zone sub-saharienne (Delas 2013 : 38). C'est en étant consciente de cette variabilité spatiale et temporelle que je vais examiner ici le genre policier en me fondant sur une définition qui soit à la fois précise et suffisamment souple pour rendre compte de ces différences locales. La littérature « policière » sera ici considérée dans le sens anglo-saxon de « *crime fiction* » : il va s'agir d'œuvres dans lesquelles figure un crime donnant lieu à une enquête. Un sens relativement large sera donné au mot « crime », qui désignera non seulement l'objet traditionnel de la fiction policière, c'est-à-dire le meurtre, mais recouvrira également d'autres formes de transgression de la loi. La dimension herméneutique de la littérature policière sera au cœur de l'analyse. Ce genre repose en effet sur le déchiffrement des signes depuis ses origines. Cette dimension herméneutique conduit le détective, en contexte postcolonial, à déchiffrer aussi les signes de l'identité mouvante de la société, particulièrement dans l'Afrique du Sud post-apartheid (chapitre 4 de *Post-Apartheid Gothic* ; recueil 47-48/79-81).

L'un des aspects majeurs des littératures policières est la mise en avant de détectives récurrents, dont les enquêtes sont racontées dans des séries d'ouvrages. C'est cet aspect qui m'a conduite à créer, avec Sylvie Crinquand, le séminaire « Le détective récurrent : entre intime et société » dans le cadre du Centre Interlangues TIL de Dijon (2016-2018) : son objectif était d'examiner la façon dont la figure du détective récurrent permet d'articuler des problématiques individuelles et collectives. En contexte postcolonial, le détective récurrent peut offrir au lecteur un repère stable, aussi bien dans le monde fictionnel que dans des sociétés en transition. Ainsi, en Afrique du Sud, un certain nombre d'auteurs s'appuient sur des détectives récurrents dans leurs séries policières. Les exemples les plus notables sont ceux de Margie Orford avec son duo d'enquêteurs Clare Hart et Riedwan Faaizal, Mike Nicol avec Mace Bishop et Pylon Buto, Jassy Mackenzie avec Jade de Jong et le commissaire Patel, et bien sûr l'incontournable Deon Meyer avec Benny Griessel. Il faut noter ici que ces détectives récurrents ne sont pas une spécificité de l'Afrique du Sud post-apartheid puisque déjà, sous l'apartheid, James McClure écrivait des romans policiers mettant en scène le duo Kramer et Zondi tandis que Wessel Ebersohn s'appuyait sur la figure récurrente de Yudul Gordon, qui avait l'avantage d'échapper en partie aux clivages politiques de l'époque puisqu'il n'est ni afrikaner ni noir, mais juif et assure son activité professionnelle de psychologue en prison.

Il n'en demeure pas moins que l'émergence de la littérature dite « de genre », et donc de la fiction policière, à grande échelle est un phénomène relativement récent en Afrique du Sud où les auteurs ont longtemps été contraints soit à des formes littéraires plus classiques soit, au contraire, à l'allégorie par le contexte politique et social (*Post-Apartheid Gothic*, chapitre 4). Depuis la fin de l'apartheid, le motif de l'enquête est très présent dans la littérature sud-africaine, même lorsque celle-ci ne se présente pas explicitement comme de la fiction policière. C'est ce que je montrais dans « Cartographies génériques, spatiales et identitaires en Afrique du Sud », dans lequel je comparais des romans policiers correspondant aux critères du genre, ceux de Margie Orford, avec la fiction de Lauren Beukes, qui infléchit le genre policier pour lui donner des accents de science-fiction dans *Zoo City*, et celle de Henrietta Rose-Innes, qui, dans *Nineveh*, utilise certains codes de la littérature policière et joue sur le motif de l'enquête pour mettre en avant la façon dont le passé de l'apartheid resurgit toujours dans l'Afrique du Sud contemporaine. L'accent est mis, dans ma lecture de ces romans, sur le corps féminin :

L'accent que met Rose-Innes sur le caractère éphémère des choses, des personnes et des lieux va à l'encontre de la fiction policière conventionnelle, qui se caractérise généralement par un retour à l'ordre et une (ré)solution complète. Le point commun, cependant, avec *Like Clockwork* et *Zoo City*, réside dans l'articulation du corps et de l'espace, dont les limites sont présentées comme instables et poreuses. Finalement, à travers des utilisations assez différentes du motif de l'enquête, les trois romancières réinterprètent la fiction policière, l'adaptent au contexte sud-africain et montrent

comment le corps féminin s'inscrit, de façon plus ou moins problématique, dans l'espace de la ville et de la nation. (Recueil 49/82)

On voit ici comment les figures de détective, et le motif de l'enquête, permettent de mettre en scène des problématiques à la fois individuelles et collectives.

La fiction policière sud-africaine, lorsqu'elle est utilisée de façon plus conventionnelle, comporte presque systématiquement un arrière-plan social et/ou historique clairement identifiable. C'est pour cela que j'ai montré dans *Post-Apartheid Gothic* que des modes d'écritures que l'on qualifie de « gothiques » permettent aux écrivains de montrer que le passé violent de l'apartheid, et même parfois un passé plus lointain, resurgit toujours dans l'espace partagé de la « nouvelle » Afrique du Sud. Le « crime » sur lequel enquêtent les détectives devient souvent la métonymie de « crimes » de plus grande envergure : la colonisation, l'esclavage ou l'apartheid. A ce titre, il n'est pas anodin que les auteurs de fiction policière sud-africains aient presque tous commencé leur carrière comme journalistes, qu'il s'agisse de Margie Orford, Mike Nicol ou Deon Meyer (Recueil 45/74). La dimension sociale, politique, engagée et même journalistique de leur travail de fiction fait donc assez peu de doute : les enquêtes menées par les détectives leur permettent d'explorer les failles de la société et de redonner du sens à une société qui se caractérise par une perte de repères (De Kock 2016 : 7-8). Parallèlement, les romans à détectives récurrents permettent aux écrivains sud-africains de fidéliser leur public en faisant réapparaître, de roman en roman, des personnages familiers qui incitent les lecteurs, en Afrique du Sud et ailleurs, à découvrir les différentes formes de violence qui demeurent encore très présentes dans le pays.

Avant de définir la spécificité des détectives récurrents sud-africains, je souhaite m'arrêter sur cette question de la récurrence, qui est selon moi une raison majeure du succès actuel de la littérature policière en Afrique du Sud et ailleurs. En effet, les dénominations du genre policier en anglais mettent clairement l'accent sur la figure du détective. On parle volontiers en contexte anglophone de « detective story » ou de « detective fiction ». C'est ce qui a incité T. J. Binyon à proposer une classification des détectives dans la fiction policière – sans pour autant théoriser les types de fiction auxquels ces détectives se rattachent. Binyon met l'accent sur le personnage plus que sur le genre, une approche qu'il justifie ainsi : « [Such an approach] is legitimized not only because, uniquely the genre grew out of the character, rather than vice versa, but also because, again uniquely, the character has so often overshadowed and become detached from the author » (1989 : 1). Sa typologie, fondée sur une histoire du genre et sur le caractère professionnel ou non de l'activité d'enquête, comporte trois types principaux : d'une part, « l'amateur professionnel » (ou détective privé), par exemple Poirot ou Holmes ; d'autre part, le professionnel appartenant aux forces de police, catégorie qu'il subdivise en deux sous-catégories qui sont donc les deux autres « types » qu'il identifie : le « professionnel

professionnel », qui est seulement policier, comme Lecoq, et le « professionnel amateur », qui n'est pas seulement policier mais peut avoir d'autres activités, comme Dalgliesh, qui est aussi poète – à ne pas confondre avec l'amateur professionnel, qui se trouve toujours mêlé à une enquête alors que ce n'est pas son métier (Binyon 1989 : 6-7). Binyon concède que cette classification comporte des inconvénients mais fonde néanmoins la structure de son ouvrage dessus. Le critère déterminant qui le conduit à retenir ou non un détective dans son étude est sa récurrence : il doit apparaître suffisamment fréquemment pour devenir un personnage de série pour mériter que l'on s'y intéresse (1989 : 8). Il est assez surprenant que Binyon retienne la récurrence comme critère de sélection sans jamais en analyser les modalités ni les effets.

A l'inverse, un certain nombre d'autres tentatives de théorisation ou de classification de la littérature policière ne se concentrent pas du tout sur le détective. C'est le cas de celle de Todorov, que j'ai déjà mentionnée, qui insiste sur la rigidité des règles : « Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme », fait-il remarquer, ce qui l'amène à établir une distinction entre « grand art » et « art populaire », le roman policier appartenant à ce dernier (1980 : 10) – point de vue qui semble à la fois un peu daté et condescendant, et reflète des divisions plus pertinentes en contexte francophone qu'en contexte anglophone (Lits 2014 : np). Parmi les limites de sa classification, on peut citer l'absence de prise en compte de la figure du détective, qui semble pourtant un élément essentiel du genre puisque c'est par lui que le motif de l'enquête peut advenir, ainsi que l'absence de mention de la récurrence alors même que le genre policier est né, entre autres, sous forme de feuilleton – ce qui explique que Paul Bleton ait choisi *Ça se lit comme un roman policier* pour intituler son étude de la sérialité dans les littératures populaires.

Pourtant, l'opposition que suggère Todorov entre la « curiosité » et le « suspense » dans sa taxonomie peut constituer un point d'entrée pour affiner la définition de la littérature policière en prenant en compte la figure du détective. En effet, pour expliquer la différence entre le roman à énigme et le roman noir, Todorov établit une distinction entre les deux formes d'intérêt qu'ils suscitent chez le lecteur : la curiosité, qui consiste à remonter de l'effet à la cause pour trouver le motif du crime et le coupable, et le suspense, qui consiste au contraire à aller de la cause à l'effet et pousse le lecteur à se demander non mais ce qu'il s'est passé mais ce qui va arriver (1980 : 13). On peut alors suggérer que lorsque l'on a affaire à un détective récurrent, les deux formes sont combinées : le lecteur éprouve de la curiosité à propos du crime qui s'est produit, et dont le détective cherche à retrouver le coupable, tandis que le suspense, lui, se crée à propos de ce qu'il va advenir du héros. On peut même avancer l'idée que les romans impliquant un détective récurrent combinent non pas deux histoires, comme le propose Todorov, mais trois : celle du crime, celle de sa résolution et celle de la vie personnelle du/des personnages récurrents. On lit donc un roman appartenant à une série pour savoir non seulement qui

a commis un crime, comme dans les romans à énigme, ou qui va en commettre un, comme dans les romans noirs ou à suspense, mais aussi ce qui va arriver au(x) héros.

La taxonomie de Todorov n'est pas la seule à ne pas prendre en compte le détective pour déterminer les différents types de romans policiers : c'est aussi le cas des classifications proposées par Rachel Franks (2014) ou Marc Lits (1993). En général, même lorsque les critiques se concentrent sur le détective, c'est pour retracer l'historique de cette figure littéraire ou proposer des listes d'exemples, sans s'interroger sur son fonctionnement textuel de façon systématique. Pourtant, il semble utile de déterminer s'il existe une esthétique particulière de la fiction policière à détective récurrent pour comprendre son utilisation dans les littératures postcoloniales.

Pour cela, il faut se pencher sur la relation entre le lecteur et la fiction policière. Si celle-ci est un genre populaire, c'est justement parce qu'elle offre le plaisir d'une immersion dans le monde de la fiction par le biais des personnages, comme le résume David Platten (2014 : np). Platten s'appuie, en particulier, sur les théories de Pierre Bayard, qui est selon lui le premier depuis Todorov à proposer une véritable esthétique du roman policier. Bayard part de l'homologie entre lecteur et détective déjà soulignée par Todorov⁴⁶, si bien que dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998) il refait l'enquête pour montrer qu'Hercule Poirot s'est trompé en désignant le coupable. Cette théorie se fonde sur l'idée que les personnages du roman policier ont une existence qui dépasse les frontières du livre : même si nous savons consciemment qu'ils n'existent pas, notre inconscient, lui, peut en décider autrement. D'où une opposition entre les « ségrégationnistes », qui pensent que notre monde est totalement séparé de l'univers des personnages, et les « intégrationnistes », parmi lesquels Bayard s'inclut, qui pensent qu'il n'y a pas de différence ontologique entre le contenu d'un texte de fiction et des descriptions non fictionnelles du monde (Bayard 2008). Ainsi, pour un lecteur « intégrationniste », le détective récurrent existe : si nous sommes intégrationnistes, nous lisons chaque nouveau roman pour « prendre des nouvelles » du détective. C'est lui qui constitue la « porte d'entrée⁴⁷ » vers le roman, et son attrait réside donc peut-être précisément dans sa récurrence. Mais quelle est la nature exacte de cette récurrence ? Y a-t-il des formes de récurrence différentes ?

Pour répondre à ces questions et préciser les raisons du succès des détectives récurrents, y compris dans la fiction postcoloniale, on peut partir de l'analyse que fait Umberto Eco de la répétition dans

⁴⁶ Todorov propose l'homologie suivante : « auteur : lecteur = coupable : détective » (1980 : 15).

⁴⁷ J'emprunte cette notion de « porte d'entrée » à Rachel Franks : lorsqu'elle cherche à comprendre pourquoi les gens aiment la littérature policière, elle se demande par quoi les lecteurs sont attirés et ce qui constitue pour eux la « porte d'entrée » dans ce type de fiction : l'intrigue (*story*), le décor (*setting*), le personnage (*character*) ou le style (*language*). Elle explique que ces « portes d'entrée » sont individuelles : chaque lecteur choisit de lire ce type de fiction pour des raisons différentes (Franks 2014). On peut compléter son propos en suggérant que ces portes d'entrée peuvent être multiples pour un même lecteur.

différentes formes artistiques. Eco part justement de l'exemple du roman policier, dont l'attrait repose selon lui sur le plaisir de retrouver un canevas d'intrigue toujours semblable :

Ce canevas est si important que les auteurs les plus célèbres ont fondé leur fortune sur son immuabilité. (...) L'auteur joue en outre sur une série continue de connotations (par exemples les particularités du détective et de son entourage immédiat), à tel point que leur réapparition dans chaque histoire représente une condition essentielle du plaisir de la lire. (...) Ces traits familiers aident à « entrer » dans le récit. (1994 : 12).

Eco prend ensuite un exemple précis, celui de Nero Wolfe, de Rex Stout, dont il passe en revue les caractéristiques, les « manies annexes » (1994 : 12) et celles de ses partenaires pour déterminer « l'“éternelle” histoire que le fidèle lecteur apprécie dans les romans de Stout » (1994 : 13). Pour Eco, les changements « ne servent qu'à confirmer la permanence d'un répertoire fixe de *topoi* » (1994 : 13) :

Il s'agit moins de découvrir qui a commis le crime que de suivre les faits et gestes « topiques » de personnages « topiques », présentant des comportements stéréotypés que le lecteur adore. (...) L'attrait du livre, le sentiment d'apaisement, d'ampleur psychologique qu'il est capable de conférer, provient du fait que les lecteurs, affalés dans un bon fauteuil ou dans un compartiment de train, retrouvent continuellement, point par point, ce qu'ils connaissent déjà et veulent savoir de nouveau : c'est pour cela qu'ils ont acheté le livre. (1994 : 13)

Ce type de fiction propose selon Eco une « concentration sur un *instant*, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent. » (1994 : 13) Pour lui, la sérialité est donc synonyme de récurrence – et elle est rassurante. Comparant l'époque moderne et le XIXe siècle, il suggère que ce qui caractérise notre « société industrielle contemporaine », c'est le changement permanent, dont les structures narratives fondées sur la redondance permettent de s'affranchir temporairement. Notre époque serait donc paradoxalement dominée, dans le champ artistique, par « l'itération et la répétition » et une « esthétique de la sérialité » (1994 : 13-14). Eco ajoute que si l'on se penche sur les termes qu'il emploie, « répéter » et « série », on trouve les définitions suivantes :

Lorsqu'on ouvre un dictionnaire courant, on trouve à « répéter » : « dire ou faire quelque chose pour la deuxième fois, ou bien plusieurs fois de suite ; itération du même mot, du même acte ou de la même idée ». Pour « série », le sens est : « suite continue de choses similaires ». Le tout est d'établir ce que veut dire « plusieurs fois », « le même » ou « des choses similaires ». (1994 : 14)

Cela l'amène à proposer « un premier sens de “répéter” consistant à faire une *réplique* du même *type* abstrait » (1994 : 14) : par exemple deux feuilles de papier machine. Mais Eco observe que la répétitivité et la sérialité semblent fonctionner différemment dans le domaine industriel et dans le domaine fictionnel car en littérature les éléments de la série ne sont pas totalement identiques, mais à la fois semblables et différents (1994 : 14) :

[La série⁴⁸] fonctionne sur une situation fixe et un nombre restreint de personnages centraux immuables, autour desquels gravitent des personnages secondaires qui varient. Ces personnages secondaires doivent donner l'impression que la nouvelle histoire diffère des précédentes, alors qu'en fait, la trame narrative ne change pas. (...) Avec une série, on croit jouir de la nouveauté de l'histoire (qui est toujours la même) alors qu'en réalité, on apprécie la récurrence d'une trame narrative qui reste constante. En ce sens, la série répond au besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le « retour de l'identique », sous des déguisements superficiels. (1994 : 15)

Pour Eco, il y a deux types de lecteurs de séries : le lecteur naïf et le lecteur averti (1994 : 19). Le lecteur averti « aime la sérialité des séries non pas tant à cause du retour de la même chose (que le lecteur naïf croyait différente) qu'à cause de la stratégie des variations ; autrement dit, il apprécie la manière dont une même histoire est retravaillée pour avoir l'air différente » (1994 : 19). Cette attitude est « manifestement encouragée par les séries les plus sophistiquées » (1994 : 19). Eco suggère donc la possibilité de classer « les produits de la narration en série le long d'un continuum qui prend en compte les différentes gradations du pacte de lecture entre le texte et le lecteur “averti” (par opposition au lecteur naïf) » (1994 : 19) et compare ces phénomènes avec les variations musicales, qui consistent à innover sur un thème connu ou ancien. Cela le conduit à observer que « la sérialité et la répétition ne s'opposent pas à l'innovation. (...) Entre l'esthétique élémentaire de la cravate et la “grande” valeur artistique reconnue aux Variations Goldberg, il existe un continuum gradué de stratégies répétitives, visant à faire réagir le destinataire “averti” » (1994 : 20). Il en conclut donc qu'il existe une « esthétique des formes sérielles, qui exige une étude historique et anthropologique des manières dont, à différentes époques et en différents lieux, la dialectique entre répétition et innovation s'est trouvée illustrée » (1994 : 20).

Cette analyse permet de comprendre l'attrait des séries policières, qui reposent elles aussi sur une dialectique entre familiarité et nouveauté. Ainsi, dans l'introduction de *Serial Crime Fiction. Dying for More*, qui s'intéresse à la domination des formes sérielles dans les productions artistiques contemporaines et, en particulier, dans la littérature policière, Anderson, Miranda et Pezzotti mettent l'accent, comme Eco, sur la tension entre identité et différence :

[W]hat ultimately distinguishes the series is the tension between sameness and difference, familiarity and strangeness, repetition and progression. In crime series that present this tension, the familiarity of situations that create cosiness is challenged by change, surprise and novelty that may come from the evolution of the detective, or the setting, the different historical periods, the protagonist's personal story, or the fact that in each story different social and political issues are tackled; or again, because the genre successfully expands its boundaries to other genres or genders. (2015 : 4)

⁴⁸ Les autres formes de répétition artistiques qu'énumère Eco sont le retake, le remake, la saga, et le dialogue intertextuel.

De même, dans *Ça se lit comme un roman policier*, Paul Bleton suggère que c'est cette tension entre familiarité et nouveauté qui fait tout l'attrait des formes sérielles de paralittérature :

Un cocktail de répétition et d'innovation, telle est la commande pour l'écrivain paralittéraire et pour l'éditeur parce que c'est ce qu'attend le lectorat. (...) Il s'agit de prêt-à-porter romanesque, peut-être, mais qui génère, d'un récit à l'autre, une histoire à la fois comparable et insolite : répétition et différence. (1999 : 30).

Mais Bleton fait une autre remarque tout à fait cruciale à propos des différentes formes de « mise en série » dans la paralittérature :

Le mot « sérialisation » recouvre plusieurs niveaux de mise en ordre, plus ou moins obviés en ce moment paratextuel, niveaux de mise en ordre disposant de leurs principes et de leurs agents propres : mise en série par les manifestations de la politique éditoriale de l'éditeur, mise en série par le personnage, mise en série par l'auteur (la signature) ou, respectivement, collection, série éponyme et œuvre. (1999 : 171)

Ces principes de regroupement se renforcent mutuellement, explique-t-il. Ce qui est important ici, c'est la notion d'ordre, qui me conduit à suggérer que les définitions de la sérialité que je viens d'énumérer sont différentes malgré leur apparente similitude. En effet, Eco suggère que les variations se font à la marge dans une série : il mentionne, par exemple, les personnages secondaires et insiste sur l'invariabilité du personnage principal. A l'inverse, Anderson, Miranda et Pezzotti soulignent pour leur part la possibilité d'*évolution* du détective, figure centrale dans la série policière. La répétition et la variabilité se situent alors à des échelles différentes et impliquent une relation différente entre le lecteur et l'œuvre : si c'est le personnage principal qui évolue d'un épisode à l'autre, cela implique qu'il faut lire la série dans l'ordre sous peine de ne pas en tirer le même plaisir.

Il semble donc qu'on puisse classer les détectives récurrents en deux catégories principales : la première est celle des détectives récurrents sériels, qui reviennent de façon toujours identiques dans les romans dans lesquels ils apparaissent, si bien que le lecteur peut lire ces textes dans n'importe quel ordre sans que cela entrave sa compréhension de l'intrigue ou de la psychologie des personnages. C'est à ce type de série qu'Eco fait référence lorsqu'il met l'accent sur le plaisir éprouvé par le lecteur devant le retour du même. La deuxième catégorie est celle des détectives récurrents que l'on peut qualifier de « séquentiels » car la notion de séquentialité implique une suite *ordonnée*. Ces détectives apparaissent dans des séries de romans qu'il faut lire dans l'ordre si l'on veut comprendre ce qui arrive dans la « troisième histoire », celle du détective, qui évolue de livre en livre. Par exemple, les romans mettant en scène Hercule Poirot peuvent être lus dans n'importe quel ordre, indépendamment les uns des autres, car le personnage n'évolue pas, comme le fait implicitement remarquer Binyon quand il le

compare avec Holmes et note que sa présence est presque superflue⁴⁹. Ce qui importe, dans les romans où apparaît Poirot, c'est plus le mécanisme de l'intrigue que l'enquêteur : le détective y est récurrent mais il n'est ni indispensable, ni séquentiel. On peut donc lire de tels romans dans le désordre, contrairement à ceux qui mettent en scène des détectives récurrents séquentiels. Dans le cas de ces derniers, comme le souligne Bleton, « [c]haque des volumes de [la] série a bien sûr son sens, mais la somme de tous les volumes reste plus petite que le sens général que le lecteur tirera de la série » (1999 : 20).

Il semble que ce soit également le cas en contexte postcolonial, et particulièrement en Afrique du Sud, où un certain nombre d'auteurs utilisent systématiquement des détectives récurrents séquentiels : les romans composant les séries dans lesquels figurent ces détectives doivent être lus dans l'ordre. C'est le cas des trois romans de Mike Nicol appartenant à la « trilogie de la vengeance » : chacun comporte une intrigue policière qui est résolue à la fin mais on note aussi une progression et une évolution dans la vie privée des personnages principaux d'un roman à l'autre. Le cas le plus emblématique est probablement celui de Mace Bishop, dont la femme est assassinée à la fin du deuxième volume, ce qui conduit à une reconfiguration radicale de sa vie privée : l'évolution de ses relations avec sa fille Christa après cette mort brutale sont aussi importantes que l'intrigue policière dans le troisième volume de la trilogie, *Black Heart* (2011). De même, l'évolution des rapports entre Clare Hart et Riedwaan Faizal dans les romans de Margie Orford suscite tout autant la curiosité des lecteurs que la résolution de l'énigme dans chaque volume de la série. L'utilisation de détectives récurrents séquentiels permet aux écrivains sud-africains de fidéliser leur lectorat tout en associant des questions relevant de l'intimité des personnages (relations familiales ou amoureuses) et des problématiques collectives (évolution de la société sud-africaine après la fin de l'apartheid, poids et résurgence du passé). Ce sont les corps de ces personnages récurrents séquentiels qui deviennent le site où s'articulent ces problématiques et c'est en raison de la familiarité de ces personnages que le lecteur est touché par ce qui leur arrive.

En effet, il est frappant de constater que la violence de la société sud-africaine contemporaine a souvent des conséquences très concrètes sur la vie des personnages, qui sont touchés jusque dans leur chair, y compris au sein de leur cellule familiale. Outre l'assassinat de la femme de Mace Bishop chez Nicol, on peut aussi mentionner la mort du père de Jade de Jong dans les romans de Jassy Mackenzie ; le décès a lieu avant le premier volume de la série mais a des répercussions sur les relations entre les

⁴⁹ « Whereas Conan Doyle's stories would collapse without Holmes, Poirot is less essential to the novels in which he appears, for it is the puzzle, together with the sleight of hand by which Agatha Christie diverts suspicion from one character to another, which are important. Indeed, when the author adapted her novels for the stage, she often removed Poirot from the plot altogether. » (Binyon 1989 : 33-34)

personnages : c'est parce que le père de Jade était son ancien supérieur que Patel fait appel à elle pour l'aider dans son enquête dans *Random Violence* (2008), et c'est en raison de leur ancienne familiarité qu'ils peuvent renouer des relations amoureuses complexes. Dans *Payback* (2009), la fille de Mace Bishop est enlevée, tout comme celle de Riedwaan Faizal dans *Daddy's Girl* (2009). Ce dernier cas est intéressant en termes de séquentialité, puisque c'est le troisième volume de la série mais qu'il constitue aussi un retour en arrière sur le plan chronologique : l'action se passe avant celle des deux premiers romans d'Orford. C'est à l'occasion de l'enlèvement de sa fille, qu'il est soupçonné d'avoir mis en œuvre pour soustraire l'enfant à son ex-femme, que Faizal fait appel à Clare Hart pour l'aider à mener une enquête parallèle à l'enquête officielle, dont il a été écarté, pour se disculper. Même si la chronologie des intrigues pourrait inciter à lire ce roman avant les deux précédents, il est en fait nécessaire d'aborder la série dans l'ordre où elle a été écrite car un certain nombre d'éléments de *Daddy's Girl* ne sont compréhensibles que par un lecteur déjà familiarisé avec les personnages – ce que lui reprochent certains lecteurs qui ont commencé par lire ce roman⁵⁰.

D'autre part, le fait que deux auteurs aient choisi de centrer l'intrigue de l'un des romans de leur série sur l'enlèvement de la fille de l'un des détectives récurrents est également significatif, d'autant plus que les deux romans ont paru la même année : cela montre leur désir de mettre en scène la violence contre les enfants en Afrique du Sud d'une manière qui touche le lecteur, du fait de la proximité affective établie entre celui-ci et les héros séquentiels. La disparition d'un enfant est toujours particulièrement touchante mais le fait qu'il s'agisse de la fille d'un personnage familier augmente l'impact de cet événement sur le lecteur. C'est ce que souligne Elizabeth Fletcher dans sa lecture de *Daddy's Girl* : « A novel like *Daddy's Girl* holds in tension the escapist generic elements of romance, adventure and suspense along with the more political project of a focus on the oppression and abuse of women and children in South Africa, and an assertion of (some) women's agency » (Fletcher 2013: 208). L'impact de la dénonciation de la violence collective est renforcé par le fait qu'elle affecte des personnages avec lesquels le lecteur a été familiarisé, roman après roman. C'est là que réside à mon sens l'une des spécificités de la fiction policière sud-africaine : elle met en scène une violence qui affecte directement les détectives récurrents ou leur famille, ce qui montre de façon particulièrement efficace les difficultés que rencontre l'Afrique du Sud post-apartheid – même si le procédé se retrouve

⁵⁰ On peut citer à titre d'exemple cet avis donné sur le site goodreads.com par une lectrice : « I felt like I'd walked in during the middle of a story where everybody knew each other and their histories and I was trying to read between the lines to figure out what I'd missed from earlier books in the series. The author did a nice job of telling the story and developing the story, but if I read more of this author I'll start with the first book to see what I missed. » (Source: <https://www.goodreads.com/book/show/10483873-daddy-s-girl>, consulté le 09/08/2018)

aussi ailleurs comme en témoignent les exemples de Linley et Havers chez Elizabeth George en Grande Bretagne ou d'Erlendur chez Arnaldur Indridason en Islande.

La dimension personnelle ou intime des intrigues montre aussi la capacité du roman policier à intégrer d'autres genres, comme le souligne Fletcher dans la citation ci-dessus, qui fait référence à la « romance », et comme le suggèrent aussi Matzke et Mühleisen pour qui la flexibilité générique est une caractéristique majeure du roman policier postcolonial (2006 : 5). Cette caractéristique n'est d'ailleurs pas spécifique au roman policier postcolonial, mais caractérise le genre dans son ensemble :

Il est vrai que cette littérature peut engendrer des procédés répétitifs et stéréotypés, mais en même temps, la subversion du genre est quasi inscrite dans son code générique qui impose d'aller toujours plus loin dans les innovations, jusqu'au moment où la frontière, toujours floue, entre ce qui relève du genre et ce qui y échappe est franchie. Il s'agit donc de transgresser tout en restant dans certaines limites, mais en sachant que le contrat impose la subversion. (Lits 2014 : np)

Il faut noter que le « mélange des genres » n'est pas seulement interne à la littérature policière : si celle-ci intègre d'autres genres, elle resurgit à son tour dans des romans qui ne sont pas explicitement présentés comme des romans policiers. C'est ainsi que *Nineveh* (2011) de Henrietta Rose-Innes peut se lire comme une sorte de roman policier et l'héroïne, Katya, « comme une figure d'“anti-détective” » (recueil 48/80). La littérature policière se mêle aussi à la science-fiction dans *Zoo City* de Lauren Beukes (*Post-Apartheid Gothic*, chapitre 4), ce qui permet de dénoncer les dérives possibles de la société sud-africaine représentée à travers le mode de la dystopie. On observe donc un phénomène d'enrichissement croisé, les différents genres littéraires se combinant pour permettre une représentation plus fidèle de la société sud-africaine. Cela confirme la « dominante » politique de la littérature postcoloniale.

Zoo City montre aussi comment le roman policier peut à la fois refléter l'internationalisation grandissante de la littérature sud-africaine et demeurer ancré dans une réalité locale, par exemple en donnant au « muti », une forme de sorcellerie sud-africaine, un rôle majeur dans l'intrigue. Comme le roman policier d'Afrique noire, *Zoo City* « laisse beaucoup de place à l'imaginaire “tropical” » (Mbondobari et de Meyer 2013 : 56) tout en intégrant des phénomènes littéraires internationaux : « En combinant les codes de la science-fiction et ceux du policier, Beukes pratique l'adaptation générique (“genre-bending”) à laquelle se prête facilement le policier, pour mieux dénoncer les excès d'une société mondialisée et violente et les dérives qu'elle sent poindre en Afrique du Sud » (Recueil 46/77). On peut donc suggérer que la littérature policière, comme les autres genres que j'ai abordés précédemment, se « glocalise » en associant les conventions d'un genre international avec une représentation de la société locale et devient ainsi un mode littéraire (ou « contre-littéraire », pour reprendre la terminologie de Mouralis) privilégié pour appréhender la transition démocratique en

Afrique du Sud et les tensions qui en découlent. Le retour à l'ordre qui caractérise habituellement la fin des romans policiers semble une question particulièrement intéressante puisque un certain nombre de romans sud-africains récents transgressent les codes du genre en proposant des fins volontairement ouvertes ou semi-ouvertes où l'apparente résolution de l'intrigue ne signe pas la fin du « désordre » mais met au contraire en évidence la persistance des problèmes sociaux représentés : violence, inégalités sociales et raciales, incertitude sur l'avenir de la nation. Ces préoccupations politiques et cette propension au mélange des genres caractérisent également les avatars postcoloniaux de la science-fiction, ce qui explique que Beukes ait pu associer les deux genres aussi facilement dans *Zoo City*.

2. Ustopies postcoloniales : la science-fiction comme « contre-littérature »

Avant de me pencher sur le potentiel « contre-littéraire » de la science-fiction, il est nécessaire de clarifier ce que j'entends par « science-fiction » dans le contexte postcolonial. J'utilise ce terme dans une acception large qui comprend la fiction spéculative, la dystopie et la science-fiction. Ces formes de « contre-littérature » sont de plus en plus utilisées dans le contexte postcolonial, probablement en raison de leur capacité à exprimer un certain « pessimisme (...) à l'égard du monde contemporain » (Mouralis 2011 : 53). Le terme d'« ustopie » proposé par Margaret Atwood dans *In Other Worlds* (2011) pour désigner à la fois la dystopie et l'utopie, qui représentent pour elle les deux revers de la même médaille⁵¹, permet de mettre en avant à la fois de la dimension politique de ce genre pourtant souvent considéré comme une littérature d'évasion et son ambiguïté idéologique. Le cas de Ramez Naam est, à ce titre, emblématique : le monde censément idéal qu'il décrit dans *Nexus* et dans les deux autres romans qu'il a publiés ensuite, *Crux* (2013) et *Apex* (2014), est pour lui une utopie posthumaine ; mais pour le lecteur qui ne serait pas convaincu par l'idéologie qui sous-tend la trilogie, présentée à la fois dans *More than Human* et plus succinctement dans les postfaces des trois romans, cet univers fictionnel peut tout aussi bien apparaître comme une dystopie qui remet en cause la notion d'identité individuelle en prônant une connexion des esprits. Le terme d'« ustopie » exprime cette ambiguïté fondamentale :

The thing about utopias and dystopias is that they very quickly change into their opposite, and whether it is a utopia or a dystopia depends on the point of view of the narrator. So what may look like a utopia to someone who is favoured by the system may look like a dystopia to someone who isn't. (Atwood 1999 : 19)

⁵¹ Atwood insiste à la fois sur l'interdépendance et sur l'interchangeabilité des deux notions, qu'elle décrit en utilisant l'image du yin et du yang et en précisant : « within each utopia, a concealed dystopia ; within each dystopia, a hidden utopia » (2011 : 85). Moylan et Baccolini expriment la même idée lorsqu'ils décrivent la dystopie comme la « face cachée de l'utopie » (« utopia's underside » ; 2003 : 2).

L'émergence de l'« ustopie » dans le monde postcolonial reflète une tendance internationale, tout comme le succès grandissant du roman policier. Ainsi, Moylan et Baccolini parlent de « tournant dystopique » pour désigner l'émergence, dans les littératures anglo-américaines, à partir de la fin des (Moylan et Baccolini 2003 : 2-3). Selon eux, la dystopie est un genre pessimiste, qu'ils opposent à ce qu'ils appellent la « dystopie critique » : dans celle-ci, la possibilité d'un espace utopique est maintenue dans le monde de la fiction alors que dans la dystopie l'espace utopique se trouve en dehors des pages du livre – celui-ci jouant alors un rôle d'avertissement (2003 : 7). Ils observent aussi une intensification du mélange des genres, qui permet une expansion du potentiel de critique sociale et politique de la dystopie critique :

[T]he critical dystopias resist genre purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf [sic] by making it formally and politically oppositional. (...) Thus it is the very notion of an *impure* genre, with permeable borders which allow contamination from other genres, that represents resistance to a hegemonic ideology that reduces everything to a global monoculture. Whereas the dystopian genre has always worked along a contested continuum between utopian and anti-utopian positions (that is between texts which are emancipatory, militant, open, indeed critical; and those which are compensatory, resigned, and anti-critical), the recent dystopian texts are more self-reflexively critical as they retrieve the progressive possibilities inherent in dystopian narrative. (2003 : 8)

Ces remarques sont utiles pour comprendre l'émergence de la science-fiction et des « ustopies » dans les littératures postcoloniales : d'une part, comme dans les littératures anglo-américaines analysées dans *Darker Horizons*, ces genres permettent une critique d'un monde de plus en plus globalisé. C'est le cas, par exemple, dans les deux premiers romans de Lauren Beukes, *Moxyland* et *Zoo City*, dans lesquels ces formes de contre-littérature permettent à l'auteur de condamner la « société mondialisée dystopique » (Recueil 107/ 172) dans laquelle évoluent des personnages dont l'identité remet en question les frontières de l'humain. L'utilisation que fait Beukes de la science-fiction lui permet d'« explorer l'identité sud-africaine dans un moment de crise, un moment où sont redéfinis les contours de la nation, un moment anxiogène où rôde la peur de la dissolution » (Recueil 107/173). Le genre de la dystopie fournit à Beukes un modèle littéraire approprié pour explorer les tensions entre le global et le local : le posthumain y devient un outil pour représenter les inquiétudes de l'Afrique du Sud post-apartheid.

Le deuxième apport des analyses de Moylan et Baccolini concerne l'hybridité générique qu'ils mettent en avant. Ce « mélange des genres » dans ce qu'ils appellent la dystopie critique, et plus généralement dans la science-fiction postcoloniale, constitue un point de convergence non seulement entre les différentes contre-littératures qui émergent dans les littératures postcoloniales, comme le montre mon analyse du genre policier dans la section qui précède et dans le chapitre 4 de *Post-Apartheid Gothic*, mais aussi de façon plus générale entre les genres littéraires privilégiés par les

auteurs postcoloniaux : littérature documentaire, métafiction historiographique, néo-récits d'esclave... Dans tous les cas, on observe une dimension autoréflexive fondée sur l'incorporation systématique de genres divers au sein d'un même « corps » textuel. C'est par exemple le cas dans *Moxyland* :

Mêlant les préoccupations éthiques et les jeux textuels, le plaisir du texte et la critique sociale, dépassant ses limites tout en remettant en question les frontières de l'humain, mais aussi la frontière entre monde réel et monde virtuel et la frontière entre vivant et non vivant, redéfinissant le statut de l'œuvre d'art, *Moxyland* est un roman plus complexe qu'il n'y paraît et dépasse largement l'étiquette de « cyberpunk » qui lui est généralement accolée. (Recueil 120/89)

Ce roman montre que la science-fiction postcoloniale parvient non seulement à mélanger les genres, mais aussi à associer des problématiques sociales et politiques à des questionnements autoréflexifs. C'est le cas en Afrique du Sud, où le mélange des genres entre l'« utopie » et d'autres genres littéraires permet par exemple aux écrivains blancs d'exprimer leurs difficultés à trouver une place dans la société post-apartheid tout en revisitant l'histoire littéraire du pays (*Post-Apartheid Gothic*, chapitre 5).

Mais c'est aussi le cas dans d'autres pays du monde anglophone où des romans tels que *The Calcutta Chromosome* (1995) d'Amitav Ghosh, les romans de Nalo Hopkinson ou encore l'anthologie que celle-ci a codirigée avec Mehan Uppinder, *So Long Been Dreaming* (2004), pour ne citer que quelques exemples, montrent les liens possibles entre postcolonialisme et science-fiction. Ces convergences peuvent s'expliquer par les ressemblances thématiques entre, d'une part, les variantes de la science-fiction qui mettent en scène la découverte de planètes inconnues et, d'autre part, la colonisation (Rieder 2008). Dans *Postcolonial Science Fiction* (2011), Jessica Langer s'efforce de comprendre les points de contact entre le postcolonialisme et la science-fiction tout en mettant l'accent sur la double instabilité qui est au cœur de son projet : ce sont en effet deux champs difficiles à circonscrire, ce qui peut fragiliser ou remettre en cause les tentatives de théorisation de leurs convergences. Afin d'éviter un trop grand flou conceptuel, elle choisit de s'appuyer sur deux thèmes, « l'Autre » et la « Terre étrangère », pour analyser leurs interactions. Ces thèmes sont en effet au cœur du projet colonial et de sa relecture par les artistes postcoloniaux et occupent également une place centrale dans la science-fiction. Ils constituent donc un outil de choix pour la science-fiction postcoloniale, où ils sont revisités et problématisés :

Rather than shying away from these colonial tropes, these twin giants of the science fiction world, postcolonial science fiction hybridizes them, parodies them and/or mimics them against the grain in a play of Bhabhaian masquerade. The figure of the alien comes to signify all kinds of otherness, and the image of the far-away land, whether the undiscovered country or the imperial seat, comes to signify all kinds of diaspora and

movement, in all directions. Their very power, their situation at the centre of the colonial imagination as simultaneous desire and nightmare, is turned back in on itself. (2011 : 4)

Leur utilisation permet donc de créer une contre-littérature qui déconstruit les stéréotypes et complexifie les identités. Si l'ouvrage de Langer se concentre sur certaines thématiques, il permet tout de même de comprendre les raisons de la convergence entre les deux formes de contre-littératures que sont la science-fiction et la littérature postcoloniale : cette rencontre permet une relecture critique du projet colonial et de ses représentations. Il n'est donc pas étonnant que la science-fiction en soit venue à constituer un genre privilégié dans les littératures postcoloniales pour proposer un examen critique des représentations de la colonisation et de ses conséquences à long terme. Il est même possible d'établir un parallèle entre ces interactions et la lecture que propose Bran Nicol des liens qui unissent la science-fiction et le postmodernisme :

But just as postmodernism has been « science-fictionalized » the converse is true, according to McHale, and sci-fi has become increasingly « postmodernized », that is, by reinforcing its interest in confronting worlds with a self-reflexive concern with *literary* worlds. This is central to the most postmodern incarnation of science fiction, its late twentieth-century genre, cyberpunk. (2009 : 165)

De la même façon, la littérature postcoloniale se « science-fictionnalise » en combinant les genres de la science-fiction (« utopie », fiction spéculative, cyberpunk) avec d'autres genres littéraires pour rendre compte de la complexité de l'expérience postcoloniale. *Fever* (2017), le dernier roman de Deon Meyer, que j'analyse dans le chapitre 5 de *Post-Apartheid Gothic*, est un exemple révélateur de cette « science-fictionnalisation » de la littérature postcoloniale : Meyer associe dans ce texte, qui diffère assez nettement de ses précédents romans, dont la conformité aux conventions de la littérature policière ne faisait pas de doute, des genres littéraires très divers qui ont une résonance à la fois locale, comme le *plaasroman*, et internationale, comme la fiction spéculative. La reconfiguration du monde post-apocalyptique du roman peut se lire comme une représentation littéraire d'inquiétudes bien réelles liées à la fois au contexte local de la « nouvelle » Afrique du Sud et à des préoccupations mondiales concernant l'avenir de la planète. Cette évolution dans la pratique littéraire de Meyer semble révélatrice d'un mouvement global dans les littératures postcoloniales : en superposant l'espace de l'Afrique du Sud, explicitement convoqué sous forme de carte au début du livre, à un avenir dystopique fictionnel, Meyer cartographie les angoisses des Sud-Africains blancs mais aussi des inquiétudes internationales liées aux menaces qui pèsent sur l'environnement. Son choix générique hybride témoigne donc à la fois de la glocalisation des littératures postcoloniales et de la capacité de la science-fiction à proposer une lecture « utopique » du présent en projetant des mondes futurs qui ressemblent beaucoup à celui-ci. La dimension référentielle et politique des avatars postcoloniaux de l'« utopie » ne fait donc aucun doute, y compris dans d'autres formes artistiques que la littérature :

ainsi, si *District 9* (2009), du réalisateur canadien d'origine sud-africaine Neill Blomkamp, est un film de science-fiction, il est également fondé sur des thématiques raciales ancrées dans la réalité sud-africaine, comme le démontre Langer dans le chapitre intitulé « Race, Culture, Identity and Alien/Nation » : « it represents one of the most explicitly stated parallels in all of science fiction between the figure of the alien in SF and the figure of the other (specifically the racial/cultural other) in postcolonialism » (Langer 2011 : 82). La convergence entre le modèle « ustopique » et le réalisme est particulièrement intéressante dans ce film puisque Neill Blomkamp s'est inspiré de véritables entretiens réalisés avec des Sud-Africains à propos des populations migrantes venues du Zimbabwe, qu'il avait déjà intégrés dans *Alive in Joburg*, le court métrage réalisé avant *District 9* qui est à l'origine du long métrage : « Although the interviews in *District 9* are fictional, they are inspired by those in *Alive in Joburg*, and the parallel is clearly set up: this story of non-humans contains the colonial story of dehumanization and oppression » (Langer 2011 : 82). Langer souligne à ce propos les similitudes entre les représentations corporelles des extra-terrestres dans la science-fiction et les discours coloniaux sur l'apparence physique des peuples colonisés et établit un parallèle entre « l'Autre de science-fiction » et « l'Autre Orientalisé » (Langer 2011 : 82) et, plus généralement, entre la construction de l'altérité des extra-terrestres dans la SF et les discours sur la race. Ainsi, en dépit de son apparente coupure avec le monde réel, la science-fiction postcoloniale demeure fondamentalement référentielle et politique. Le réalisme n'y consiste pas à reproduire des mondes mais des *modes de représentation* identiques à ceux que nous connaissons. La référentialité y est donc également autoréférentielle : la science-fiction postcoloniale, comme la métafiction historiographique, propose une réflexion à la fois sur la réalité et sur les modes de représentation de celle-ci. Elle devient donc doublement une contre-littérature.

Ce chapitre a donc montré que les contre-littératures postcoloniales sont, comme les autres genres littéraires, hybrides. Elles conservent une forte référentialité qu'elles associent à une indiscutable dimension autoréférentielle et interrogent donc constamment la réalité et ses modes de représentation sans pour autant perdre leurs caractères génériques spécifiques.

« C'est la question axiomatique que je soumetts à votre discussion : peut-on identifier une œuvre d'art, quelle qu'elle soit et singulièrement une œuvre d'art discursive, qui ne porte la marque d'un genre et qui ne la signale, remarque ou donne à remarquer de quelque façon ? » (Derrida 2003 : 263) A la lumière des analyses qui précèdent, la question que pose Derrida dans « La loi du genre » semble appeler une réponse négative : même si les frontières sont fluctuantes et la « participation » des textes à un ou plusieurs genres parfois discutables, il semble qu'on ne puisse pas penser les textes littéraires sans avoir recours à la classification générique. Celle-ci n'est pas une fin en soi mais un moyen d'identifier à la fois des fonctionnements systématiques et des particularités individuelles. C'est ce qu'a montré non seulement mon étude des « contre-littératures » mais aussi, plus largement, l'analyse

des différents genres littéraires abordés dans ce document de synthèse. La comparaison entre les modes de fonctionnement de ces genres permet de mettre en lumière, malgré la diversité des œuvres et le caractère nécessairement partiel du corpus, quelques invariants, dont les deux plus importants me semblent la dominante référentielle et l'hybridité des littératures postcoloniales.

Conclusion : bilan et perspectives

[U]n texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. (Derrida 2006 : 264)

Les genres littéraires en contexte postcolonial

Malgré la variété des œuvres et des genres littéraires examinés dans ce document de synthèse, on peut dégager quelques constantes dans le fonctionnement des littératures postcoloniales. Il ne s'agit pas de nier la spécificité de chaque auteur, de chaque œuvre ou de chaque genre mais plutôt de mettre l'accent sur la cohérence du parcours proposé dans ce document de synthèse. Les axes de lecture que j'ai choisis pour clarifier la position théorique qui a guidé mes travaux permettent en effet d'identifier quelques traits communs.

Le principal enseignement de cette analyse des genres est que les littératures postcoloniales se caractérisent généralement par une dominante politique et/ou éthique. Cela ne signifie pas, bien sûr, que la dimension esthétique soit absente mais plutôt que celle-ci est indissociable d'enjeux qui dépassent les frontières de la littérature. C'est ce qui m'a amenée à privilégier, dans la troisième partie de ce travail, la notion de « contre-littérature » (Mouralis 2011) pour définir ce que « font » les genres littéraires dans le contexte postcolonial. Cette notion ne doit pas être comprise comme une façon de définir les littératures postcoloniales uniquement à travers leurs rapports avec les littératures coloniales et/ou occidentales, qu'elles s'efforceraient uniquement de « contrer » ou de combattre ou peut-être même de relativiser. Il s'agit plutôt de repérer des modes d'écriture qui, en interrogeant les relations de pouvoir au sens large sans perdre de vue la dimension esthétique de la littérature, remettent en cause un certain nombre de hiérarchies, aussi bien dans le champ littéraire que dans le champ culturel ou social. En ce sens, les contre-littératures sont représentatives des études postcoloniales telles que les définit Moore-Gilbert :

In my view, postcolonial criticism can still be seen as a more or less distinct set of reading practices, if it is understood as preoccupied principally with analysis of cultural forms which mediate, challenge or reflect upon the relations of domination and subordination (economic, cultural and political) between (and often within) nations, races or cultures, which characteristically have their roots in the history of modern European colonialism and imperialism and which, equally characteristically, continue to be apparent in the present era of neo-colonialism. (Moore-Gilbert 1997 : 12)

Cette définition est certes à la fois trop large et trop étroite, comme le fait remarquer Graham Huggan (2001 : 2), mais elle demeure opératoire car elle souligne le rôle crucial de la lecture, la continuité entre les périodes coloniale et contemporaine et la nécessité de démontrer et de remettre en cause les relations de domination et de subordination à la fois entre les nations et à l'intérieur de

celles-ci. Elle évite ainsi le piège d'une pensée binaire qui se contenterait d'opposer le centre et la périphérie, les dominants et les dominés, la littérature et la paralittérature ou le passé et le présent sans tenir compte des positions médianes et des processus dynamiques qui relient ces pôles. Plutôt que sur des oppositions duelles la notion de « contre-littérature » met l'accent sur l'expression de tensions dans une perspective dynamique et permet d'envisager les genres non comme des entités fixes et immuables mais comme des cadres qui fixent la littérature à une époque et dans un lieu donnés sans la figer. Chacun des genres analysés dans ce document de synthèse a permis d'explorer des tensions spécifiques : entre la fiction et la littérature documentaire et/ou la théorie ; entre le passé et le présent dans la métafiction historiographique et les néo-récits d'esclaves ; entre le texte, le lecteur et la société dans la littérature policière et la science-fiction.

Au-delà des tensions spécifiques à chaque genre, ce parcours critique a également mis en évidence la déstabilisation d'un certain nombre de frontières, particulièrement entre les genres, confirmant l'idée, formulée par Derrida, selon laquelle la « loi de la loi du genre » est « un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du parasite » (Derrida 2006 : 256). L'hybridité générique, la tendance du genre au débordement ou à la contamination, si elle n'est pas systématique, est cependant une composante majeure de nombreuses œuvres postcoloniales. Ce « mélange des genres » semble fonctionner à deux niveaux : sur le plan strictement esthétique, elle permet de combiner la familiarité et la nouveauté en fonction d'une dialectique qui constitue l'un des ressorts essentiels de la création littéraire. Mais elle permet aussi de créer une identité sociale et culturelle caractérisée par une « impureté » fondamentale, comme le souligne Huggan qui, dans son analyse des représentations littéraires de l'« exotisme », met en avant la nature hybride de la littérature africaine :

African literature is best regarded as neither celebratory self-expression nor reprehensible Western imposition, but rather as a hybrid amalgam of cross-fertilised aesthetic traditions that are the historical outcome of a series of – often violent – cultural collisions. (Huggan 2001 : 56)

Le mélange des genres devient donc paradoxalement une forme de mimétisme car il reflète une réalité hybride ; l'« exotisme » permet alors à la fois de rendre familière et de déstabiliser la culture dans laquelle il s'inscrit dans un double mouvement contradictoire qui crée une dynamique féconde.

Un autre apport majeur des analyses de Huggan est de rappeler à la fois l'interdépendance des cultures européennes et africaines et leurs différences, ce qui doit inciter, lorsque l'on examine la question des « genres voyageurs », à toujours adopter une double perspective, locale et internationale. Dans un monde globalisé, les écrivains des diasporas postcoloniales ne sont pas les seuls à écrire des textes dont la pertinence, mais aussi le lectorat, sont à la fois locaux et globaux. Une telle dualité se retrouve aussi dans des textes apparemment plus ancrés dans un territoire national

et/ou local. C'est cette double perspective qui a guidé mes analyses dans ce document de synthèse et, plus généralement, dans mes travaux de recherche, qui proposent ensemble une cartographie partielle de certains genres littéraires dans les littératures postcoloniales, particulièrement en Afrique du Sud.

La question du genre est aussi au cœur du travail que j'ai effectué dans *Post-Apartheid Gothic*, qui montre comment le genre gothique peut devenir un mode et voyager à travers le temps, l'espace et les genres littéraires. J'ai pu mettre en évidence la porosité des frontières spatiales et génériques, révélant ainsi les enjeux à la fois individuels et collectifs, mais aussi locaux et transnationaux, de l'écriture de l'espace chez les écrivains sud-africains blancs. Cette perspective restera l'un des fils conducteurs des mes efforts pour cartographier les genres dans les littératures postcoloniales à l'avenir. Je garderai à l'esprit les trois principaux traits que j'ai identifiés : la porosité des genres, la tension entre le local et le global et surtout, bien sûr, la dominante « politique ».

Perspectives de recherche : les « contre-littératures » postcoloniales

J'ai en effet l'intention de poursuivre cette cartographie des genres dans les littératures postcoloniales dans plusieurs directions complémentaires. Tout d'abord, je voudrais continuer à m'intéresser à l'écriture policière en Afrique du Sud en raison de sa multiplicité et de sa richesse. Il reste un travail à mener sur certains auteurs qui ont été relativement négligés jusqu'à présent. Le cas d'Andrew Brown, par exemple, me semble mériter que l'on s'y arrête : *Coldsleep Lullaby*, par exemple, met en jeu des stratégies littéraires originales dans le genre policier. Le rôle des comptines et chansons pour enfants dans ce roman est une piste que j'aimerais explorer, dans la continuité des travaux que j'ai effectués dans mon étude de *The Hangman's Game*. De plus, Brown est aussi l'auteur d'un texte documentaire sur son expérience de réserviste dans la police sud-africaine qu'il serait intéressant de comparer avec ses romans policiers. J'aimerais aussi me concentrer davantage sur la série de romans de Jassy Mackenzie mettant en scène Jade de Jong, que j'ai mentionnés brièvement dans *Post-Apartheid Gothic*. La façon dont Mackenzie utilise et subvertit les codes de la fiction policière, et l'articulation entre le genre littéraire et le genre (masculin/féminin), pourraient permettre de compléter mon étude des littératures policières en Afrique du Sud. Dans ce domaine, je souhaite également approfondir la question des liens entre les romans et la littérature documentaire, dont Leon De Kock (2016) et Hadley Twidle (2012) soulignent tous deux l'explosion : nombre de textes racontant de véritables faits divers sont publiés chaque année en Afrique du Sud depuis la fin de l'apartheid. J'aimerais analyser, en particulier, comment ces textes sont lus dans leur pays de publication et à l'étranger et quels rapports ils entretiennent entre eux : la littérature documentaire influence-t-elle la fiction ou est-ce l'inverse ? Le genre policier est-il infléchi ou modifié par les nombreux textes documentaires dont le matériau semble similaire à celui qui est au cœur des romans policiers ? Quelles ressemblances et quelles différences entre les figures d'enquêteurs que l'on trouve dans ces deux

formes de récits, fictionnels ou documentaires ? Cette figure de l'enquêteur, que nous avons déjà examinée collectivement lors du séminaire « Le détective récurrent : entre intime et société », dont je suis en train de rassembler certaines contributions en vue d'une publication, sera de nouveau au centre de la journée d'études que je coorganise avec Sylvie Crinquand le 9 novembre 2018 et qui sera consacrée au « détective en famille » et permettra de préciser le fonctionnement textuel de l'articulation entre familial et famille, et entre personnel et collectif.

Par ailleurs, la façon dont la science-fiction, l'autre littérature dite « de genre » sur laquelle je me suis penchée dans mes articles les plus récents ainsi que dans *Post-Apartheid Gothic*, devient une contre-littérature lorsqu'elle est utilisée par des auteurs postcoloniaux est également un champ de recherche que je vais continuer à explorer. Les interactions entre les littératures postcoloniales et l'afrofuturisme, par exemple, me semblent mériter que l'on s'y intéresse de plus près : comme je l'ai souligné à propos de la métafiction historiographique et des néo-récits d'esclaves, la littérature afro-américaine et les littératures postcoloniales ont de nombreux points de contact ou de friction, qu'il serait utile d'analyser pour déterminer à la fois leurs points communs et leurs différences.

Plus généralement, les formes postcoloniales du mode gothique, que j'ai examinées essentiellement dans une perspective spatiale dans *Post-Apartheid Gothic*, ne se limitent ni aux écrivains blancs, ni à l'écriture de l'espace. Je souhaite par conséquent approfondir le travail engagé à propos de *Broken Monsters* sur la figure du monstre en l'élargissant à la fois à d'autres œuvres et à d'autres formes artistiques pour montrer comment elle permet de représenter l'altérité et les angoisses liées à celle-ci dans le contexte postcolonial, et ce, depuis les origines de la colonisation, comme le montre par exemple l'analyse que propose Fanny Robles de l'émergence du « sauvage monstrueux » sur la scène ethnographique londonienne au XIXe siècle (2017). Mes recherches s'appuieront sur les travaux effectués par Langer et Rieder sur les figures de l'Autre dans la science-fiction coloniale et postcoloniale mais aussi sur la définition du monstre par Pierre Ancet ou Judith Halberstam ou encore sur les recherches que j'ai déjà effectuées dans le cadre des projets menés par Hélène Machinal et Jean-François Chassay. Le posthumain constitue en effet une composante majeure de la science-fiction contemporaine car il permet d'explorer des questions liées à l'identité individuelle et collective en mettant l'accent sur le corps des personnages et sur ce que Didier Anzieu a appelé « le corps de l'œuvre ». Il sera donc utile d'élargir la perspective et de compléter les travaux déjà effectués à propos de Beukes et de Naam afin de déterminer s'il existe une forme de post-humain qui soit spécifiquement postcoloniale et, si tel est le cas, quelles en sont les formes et les modalités.

La science-fiction étant un champ qui traverse non seulement la littérature mais aussi le cinéma ou la bande dessinée, cela me conduira également à creuser la question de l'intermédialité, que j'ai brièvement abordée à propos de *Broken Monsters* dans l'un de mes articles les plus récents ainsi que

Conclusion

dans ce document de synthèse. Lauren Beukes est en effet également l'auteur de scénarios de bandes dessinées, de films et de séries télévisées : aborder l'ensemble de sa production artistique en rapprochant et en contrastant les œuvres entre elles permettrait d'en définir le fonctionnement de façon plus précise et peut-être de comprendre encore mieux comment son œuvre articule le global et le local. Plus généralement, les influences mutuelles entre écritures filmique et littéraire dans les œuvres postcoloniales de science-fiction doivent être examinées de plus près si l'on souhaite déterminer la spécificité des formes que prend cette « contre-littérature » en Afrique du Sud et dans le monde postcolonial.

C'est donc essentiellement dans le domaine des « contre-littératures » que je voudrais poursuivre mes travaux de recherche, dans une perspective à la fois locale et globale qui permette de rendre compte de la complexité des réseaux intertextuels et intermédiaux sur lesquels se fonde le champ artistique postcolonial.

Bibliographie

- Adam, Ian & Helen Tiffin (dir.). 1991. *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. London, New York & Toronto : Harvester Wheatsheaf.
- Alix, Florian. 2013. « Le polar satirique postcolonial : Driss Chraïbi et Mongo Béti ». *Le polar africain*. Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.). Nancy : Université de Lorraine, centre de recherches « Écritures », collection « Littératures des mondes contemporains », série Afriques, n°8. 81-104.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: New Left.
- Anderson, Jean, Carolina Miranda & Barbara Pezzotti (dir.). 2015. *Serial Crime Fiction. Dying for More*. London : Palgrave Macmillan.
- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun. 2006. *Fear of Small Numbers : An Essay on the Geography of Anger*. Durham, N.C. ; London : Duke University Press.
- Arnold, Stephen. 2000. « Carpe Millenium : Niyi Osundare's *Seize the Day* and *African Literature and the Crisis of Post-Structuralist Theorizing* ». *Anglophonia/Caliban*. « Thresholds/Seuils ». Christiane Fioupou (dir.). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000. 23-32.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London and New York : Routledge.
- Atwood, Margaret. 1999. « *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?* » *Lire Margaret Atwood : The Handmaid's Tale*. Marta Dvořák (dir.) Rennes : Presses Universitaires de Rennes. 17-30.
- Atwood, Margaret. 2011. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. London : Virago.
- Barnes, Julian. 1984. *Flaubert's Parrot*. London : Picador.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1982. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ». 81-90.
- Bayard, Pierre. 1998. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Minuit.
- Bayard, Pierre. 2008. *L'Affaire du chien des Baskerville*. Paris : Minuit.
- Bessière, Jean et Jean-Marc Moura. 2001. « Introduction ». *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris : Honoré Champion. 7-10.
- Bessière, Jean. 2007. « Situer le postcolonial. De ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain ». *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*. Micéala Symington, Joanny Moulin, Jean Bessière (dir.). Paris : Honoré Champion. 15-33.
- Bethlehem, Louise. 2006. *Skin Tight : Apartheid Literary Culture and its Aftermath*. Pretoria : University of South Africa Press ; Leiden : Koninklijke Brill NV.
- Beukes, Lauren. 2008. *Moxyland*. Nottingham : Angry Robot.

Bibliographie

- Beukes, Lauren. 2010. *Zoo City*. Nottingham : Angry Robot.
- Beukes, Lauren. 2013. *The Shining Girls*. Cape Town : Umuzi.
- Beukes, Lauren. 2014. *Broken Monsters*. Cape Town : Umuzi.
- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. London & New York : Routledge.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London & New York : Routledge.
- Bhambra, Gurinder K. 2014. *Connected Sociologies*. Bloomsbury Open Access. En ligne : <https://www.bloomsburycollections.com/book/connected-sociologies/ch6-postcolonial-and-decolonial-reconstructions> (consulté le 07/07/2018).
- Binyon, T. J. 1989. *Murder Will Out. The Detective in Fiction from Poe to the Present*. London : Faber & Faber.
- Bleton, Paul. 1999. *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*. Québec : Nota Bene.
- Brink, André. 1979. *A Dry White Season*. London : Minerva.
- Brink, André. 1982. *A Chain of Voices*. London : Minerva.
- Brink, André. 1983. *Mapmakers. Writing in a State of Siege*. London & Boston : Faber and Faber.
- Brink, André. 1998a. *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. London : Macmillan.
- Brink, André. 1998b. *Reinventing a Continent. Writing and Politics in South Africa*. Cambridge, Ma. : Zoland.
- Brydon, Diana. « The White Inuit Speaks : Contamination as Literary Strategy ». *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ian Adam & Helen Tiffin (dir.). London ; New York ; Toronto : Harvester Wheatsheaf, 191-203.
- Canvat, Karl. 2007. « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique ». « Atelier », Fabula.org. En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture (consulté le 27/07/2018).
- Capote, Truman. 1965. *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. New York : Random House.
- Carroll, Joseph. 1995. *Evolution and Literary Theory*. Columbia ; London : University of Missouri Press.
- Carroll, Joseph. 2004. *Literary Darwinism : Evolution, Human Nature, and Literature*. London & New York : Routledge.
- Carroll, Joseph. 2011. *Reading Human Nature : Literary Darwinism in Theory and Practice*. Albany, N.Y. : State University of New York Press.
- Cartwright, Justin. 2015. *Up Against the Night*. London : Bloomsbury.
- Chanady, Amaryll. 1985. *Magical Realism and the Fantastic : Unresolved versus Resolved Antinomy*. New York & London : Garland, « Garland Publications in Comparative Literature ».
- Christian, Ed (dir.). 2001. *The Post-colonial Detective*. London : Palgrave Macmillan.
- Christian, Ed. 2014. *Postcolonial Detectives. An Updated List of Works and Writers*. CreateSpace Independent Publishing Platform. Format Kindle.
- Clingman, Stephen. 2012. « Writing Spaces: Fiction and Non-Fiction in South Africa ». *Safundi* 13.1-2. 51-58.
- Coetzee, J. M. 1986. *Foe*. London : Penguin.

Bibliographie

- Coetzee, J. M. 1988. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven and London : Yale University Press.
- Coetzee, J. M. 1992. *Doubling the Point*. Cambridge, Ma. & London : Harvard University Press.
- Coetzee, J. M. 1996. *Giving Offense. Essays on Censorship*. Chicago ; London : Chicago University Press.
- Coetzee, J. M. 1997. *Boyhood : A Memoir*. London : Vintage.
- Coetzee, J. M. 2001. *Stranger Shores. Literary Essays. 1986-1999*. New York : Viking.
- Coetzee, J. M. 2002. *Youth*. London : Secker & Warburg.
- Coetzee, J. M. 2003. *Elizabeth Costello: Eight Lessons*. London : Secker & Warburg.
- Coetzee, J. M. 2007. *Inner Workings. Essays 2000-2005*. London : Vintage.
- Coetzee, J. M. 2009. *Summertime: Scenes From Provincial Life*. London : Harvill Secker.
- Coetzee, J. M. 2017. *Late Essays. 2006-2017*. London : Harvill Secker.
- Collingwood-Whittick, Sheila. 2001. « Autobiography as *Autre*biography : The Fictionalization of the Self in J. M. Coetzee's *Boyhood : Scenes from Provincial Life* ». *Commonwealth Essays and Studies* 24.1. 13-23.
- Combe, Dominique. 1992. *Les Genres littéraires*. Paris : Hachette.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- Compagnon, Antoine. 2006. « La littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006 ». En ligne : <https://books.openedition.org/cdf/524> (consulté le 07/07/2018).
- Compagnon, Antoine. Non daté. « Théorie de la littérature : la notion de genre. Cours de M. Antoine Compagnon ». En ligne : <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (consulté le 07/07/2018).
- Compagnon, Antoine. Non daté. « Le démon de la théorie. Entretien avec Antoine Compagnon ». *Les entretiens de Vox Poetica*. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCompagnon.html> (consulté le 07/07/2018).
- Condé, Maryse. 2007. « Liaison dangereuse ». *Pour une littérature-monde*. Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.). Paris : Gallimard. 205-216.
- Couturier, Maurice. 1995. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- Couturier, Maurice. 1997. « Postface à *La Figure de l'auteur* ». *Cycnos* 14.2. 57-69.
- D'Aguiar, Fred. 2005. « How Wilson Harris's Intuitive Approach to Writing Fiction Applies to Writing Novels About Slavery. » *Revisiting Slave Narratives. Les avatars contemporains des récits d'esclaves*. Judith Misrahi-Barak (dir.). Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée. 21-35.
- D'Aguiar, Fred. 2012. « Psychiatric Nursing and Me ». *Another Life*. Mélanie Joseph-Vilain & Judith Misrahi-Barak (dir.) Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée. 271-280.
- De Kock, Leon. 2003. « Splice of life: Manipulations of the "real" in South African English literary culture ». *Journal of Literary Studies* 19.1. 82-102.
- De Kock, Leon. 2016. *Losing the Plot. Crime, Reality and Fiction in Postapartheid Writing*. Johannesburg : Wits University Press.
- Defoe, Daniel. 1994 [1719]. *Robinson Crusoe*. London : Penguin Popular Classics.
- Defoe, Daniel. 2008 [1724]. *Roxana*. Oxford : Oxford World's Classics.
- Delas, Daniel. 2013. « Le Polar africain. Pour cartographier un continent ». *Le polar africain*. Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.). Nancy : Université de Lorraine, centre de

Bibliographie

- recherches « Écritures », collection « Littératures des mondes contemporains », série Afriques, n°8. 17-41.
- De Meyer, Bernard, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.). 2013. *Le polar africain*. Nancy : Université de Lorraine, centre de recherches « Écritures », collection « Littératures des mondes contemporains », série Afriques, n°8.
- Derrida, Jacques. 2003 [1986]. *Parages*. Paris : Galilée.
- Eco, Umberto. 1994. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». *Réseaux* 12.68, « Les théories de la réception ». 9-26.
- Fioupou, Christiane. 2002. « African Literature and Theory: The Cart Before the Horse? ». *Commonwealth Essays and Studies* 24.2 (Spring). 5-16.
- Fleischer, Alain. 2005. *L'accent, une langue fantôme*. Paris : Seuil.
- Franks, Rachel. 2014. « A Taste for Murder: The Curious Case of Crime Fiction ». *M/C Journal. A Journal of Media and Culture* 17.1. Web: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/770> (consulté le 06/08/2018).
- Gates, Henry Louis, Jr. 1985. *The Slave's Narrative*. New York : Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- Ghosh, Amitav. 1995. *The Calcutta Chromosome*. London : Picador.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. London : Verso.
- Gordimer, Nadine. 1988. *The Essential Gesture. Writing, Politics and Places*. London : Jonathan Cape.
- Gordimer, Nadine. 2005. « Transcript from an interview with Nadine Gordimer on 26 April 2005 ». Nobelprize.org Web: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1991/gordimer-interview-transcript.html (consulté le 27/08/2018)
- Grey, S. L. 2011. *The Mall. Downside #1*. London : Corvus.
- Hopkinson, Nalo & Mehan Uppinder (dir.). 2004. *So Long Been Dreaming : Postcolonial Science Fiction & Fantasy*. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 2004.
- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*. London & New York : Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London and New York : Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London and New York : Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1991. « Circling the Downspout of Empire ». *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ian Adam & Helen Tiffin (dir.). London ; New York ; Toronto : Harvester Wheatsheaf. 167-189.
- Hutcheon, Linda. 2000 [1984]. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press.
- Jakobson, Roman. 1977. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil. Edité par Tzvetan Todorov.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- Jauss, Hans Robert. 1986. « Littérature médiévale et théorie des genres ». *Théorie des Genres*. Paris : Seuil, collection « Points essais ». Trad. Eliane Kaufholz.

Bibliographie

- Jouve, Vincent. 1993. *La lecture*. Paris : Hachette, coll. « Contours Littéraires ».
- King-Aribisala, Karen. 1998. *Kicking Tongues*. London : Heinemann.
- King-Aribisala, Karen. 2007. *The Hangman's Game*. Leeds : Peepal Tree Press.
- Kossew, Sue. 1996. *Pen and Power. A Postcolonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink*. Amsterdam & Atlanta, Ga. : Rodopi.
- Kossew, Sue. 2014. « Cross-Cultural Conversations: Antjie Krog's Life Writing in *Begging to be Black* ». *Life Writing* 11.2. 189-199.
- Král, Françoise. 2017. *Sounding Out History*. Nanterre : Presses Universitaires de Nanterre.
- Krog, Antjie. 1999. *Country of My Skull*. London : Vintage.
- Krog, Antjie. 2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg : Random House.
- Krog, Antjie. 2009. *Begging to Be Black*. Johannesburg : Random House.
- Krog, Antjie & Michelle McGrane. 2006. « "Literature enables you to examine your life". Michelle McGrane interviews Antjie Krog ». *Litnet: No Secret Too Big*. 23 August 2006. Web : http://oulitnet.co.za/nosecret/antjie_krog.asp (consulté le 26/07/2018).
- Langer, Jessica. 2011. *Postcolonialism and Science Fiction*. London : Palgrave Macmillan.
- Laurencin, Madeleine et Mathilde Rogez. « From Computer Programmer to Novelist : J. M. Coetzee's Other Life Over the Sea ». Mélanie Joseph-Vilain & Judith Misrahi-Barak (dir.). Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée. 255-270.
- Ledent, Bénédicte. 2002. *Caryl Phillips*. Manchester : Manchester University Press, Contemporary World Writers Series.
- Lejeune, Philippe. 1996 [1975]. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- Lits, Marc. 1993. *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : Éd. du CÉFAL.
- Lits, Marc. 2014. « De la "Noire" à la "Blanche" : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire ». *Itinéraires* 2014-3. Web : <https://journals.openedition.org/itineraires/2589> (consulté le 05/08/2018).
- Lodge, David. 2011 [1992]. *The Art of Fiction*. London : Vintage.
- Louvel, Liliane. 2010. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Lussault, Michel. 2007. *L'homme spatial. La construction sociale de l'être humain*. Paris : Seuil.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *Le postmodernisme expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris : Galilée.
- Mackenzie, Jassy. 2008. *Random Violence*. Cape Town : Umuzi.
- Mangeon, Anthony. 2013. « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et le manifeste pour une littérature-monde en français ». *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*. Micéala Symington, Joanny Moulin, Jean Bessière (dir.). Paris : Honoré Champion. 105-129.
- Matzke, Christine & Susanne Mühleisen (dir.). 2006. *Postcolonial Postmortems : Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam & New York : Rodopi.

Bibliographie

- Mbondobari, Sylvère et Bernard De Meyer. 2013. « Polars d'Afrique noire francophone : influences et confluences ». *Le polar africain*. Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.). Nancy : Université de Lorraine, centre de recherches « Écritures », collection « Littératures des mondes contemporains », série Afriques, n°8. 43-59.
- McCann, Fiona. 2014. « Politique, esthétique et violence dans la littérature des territoires post-conflit : l'Afrique du Sud, le Zimbabwe, l'Irlande ». Document de synthèse pour l'HDR présenté à l'Université de Lille 3 le 11 décembre 2014.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London & New York : Routledge.
- McLeod John. 2010. *Beginning Postcolonialism*. Manchester : Manchester University Press (2nd edition).
- Merivale, Patricia & Susan Elizabeth Sweeney (dir.). 1999. *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Meyer, Deon. 2017. *Fever*. London: Hodder and Stoughton. Trad. K. L. Seegers.
- Misrahi-Barak, Judith. 2005. « Introduction ». *Revisiting Slave Narratives. Les avatars contemporains des récits d'esclaves*. Judith Misrahi-Barak (dir.). Montpellier : collection « Les carnets du Cerpac » n°2. 11-18.
- Moore-Gilbert, Bart. 1997. *Postcolonial Theory : Contexts, Practices, Politics*. London : Verso.
- Moylan, Tom & Raffaella Baccolini (dir.). 2003. *Dark Horizons : Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London & New York : Routledge.
- Moretti, Franco. 2005. *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary History*. London & New York : Verso.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York : Alfred Knopf.
- Mouralis, Bernard. 2011 [1975]. *Les Contre-littératures*. Paris : Hermann, collection « Fictions pensantes » (2^e édition).
- Mukherjee, Upamanyu Pablo. 2003. *Crime and Empire : The Colony in Nineteenth-Century Fictions of Crime*. Oxford : Oxford University Press.
- Mungoshi, Charles. 1975. *Waiting for the Rain*. Harare : Heinemann.
- Naam, Ramez. 2005. *More Than Human : Embracing the Promise of Biological Enhancement*. New York : Broadway Books.
- Naam, Ramez. 2012. *Nexus*. New York : Angry Robot.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London : James Currey.
- Nicol, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Nicol, Mike. 2009. *Payback*. Brecon : Old Street.
- Nicol, Mike. 2010. *Killer Country*. Brecon : Old Street.
- Nicol, Mike. 2011. *Black Heart*. Tiverton : Old Street.
- Okri, Ben. 2003 [1991]. *The Famished Road*. London : Vintage.
- Omi, Michael & Winant, Howard. 1986. *Racial Formation in the United States*. London & New York : Routledge.
- Orford, Maggie. 2009. *Daddy's Girl*. London : Corvus.

Bibliographie

- Oustinoff, Michael. 2001. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires ».
- Patton, Paul & Antjie Krog. 2014. « As I was Saying in Berlin... ». *Life Writing* 11.2. 177-188.
- Pearson, Nels & Marc Singer (dir.). 2009. *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. London : Ashgate.
- Péju, Pierre. 1997. *La Petite fille dans la forêt des contes. Pour une poétique du conte : en réponse aux interprétations psychanalytiques et formalistes*. Paris : Robert Laffont. Nouvelle édition.
- Petersen, Kirsten-Holst et Anna Rutherford (dir.). 1986. *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women's Writing*. Coventry : Dangaroo.
- Phillips, Caryl. 1987. *The European Tribe*. New York : Farrar, Straus, Giroux.
- Phillips, Caryl. 2001. *A New World Order: Essays*. London : Secker & Warburg.
- Phillips, Caryl. 2006 [1993]. *Crossing the River*. London : Vintage.
- Platten, David. 2014. « Partners in Crime: Readers, Translators, Characters and the Promotion of a Genre ». *Itinéraires* 2014-3. Web : <http://journals.openedition.org/itineraires/2623> (consulté le 06/08/2018)
- Prendergast, Christopher. 2005. « Evolution and Literary History. A Response to Franco Moretti ». *New Left Review* 34 (July-August). 40-62.
- Punter, David & Glennis Byron. 2004. *The Gothic*. Malden, Ma., Oxford and Carlton : Blackwell.
- Quijano, Aníbal. 2007. « Coloniality and Modernity/Rationality ». *Cultural Studies* 21.2. 168-78.
- Reed, Ishmael. 1972. *Mumbo Jumbo*. Garden City ; New York : Doubleday.
- Reed, Ishmael. 1976. *Flight to Canada*. New York : Random House.
- Reiz, Caroline. 2004. *Detecting the Nation. Fictions of Detection and the Imperial Venture*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press.
- Reuter, Yves. 2009. *Le Roman policier*. 2^e édition. Paris : Armand Colin.
- Reynier, Christine et Jean-Michel Ganteau (dir.). 2010. *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Present Perfect » n°5.
- Richardson, David. 1998. « The British Empire and the Atlantic Slave Trade, 1660–1807 ». *The Oxford History of the British Empire: Volume II: The Eighteenth Century*. P. J. Marshall and Alaine Low (dir.). Oxford: Oxford University Press. 440-464.
- Rieder, John. 2008. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Riemenschneider, Dieter. 2005. « Global fantasy – glocal imagination ». *Journal of Postcolonial Writing* 41.1. 14-25.
- Riffaterre, Michael. « L'illusion référentielle ». *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ». 91-118. Trad. Pierre Zoberman.
- Robles, Fanny. 2017. « Mythologies du métonyme ethnographique : Vers une sémiotique du sauvage monstrueux sur les planches londoniennes ». *Signatures du monstre*. Dir. Jean-François Chassay, Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. 57-77.
- Rushdie, Salman. 1981. *Midnight's Children*. London : Picador.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands*. London : Granta.

Bibliographie

- Rushdy, Ashraf. 1999. *Neo-Slave Narratives : Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York : Oxford University Press.
- Said, Edward. 1983. *The World, The Text and The Critic*. Cambridge, Ma. : Harvard University Press.
- Said, Edward. 1989. « Representing the Colonized : Anthropology's Interlocutors ». *Critical Inquiry* 15.2. 205-25.
- Said, Edward. 1993. *Culture and Imperialism*. London : Vintage.
- Said, Edward. 1995 [1978]. *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, with a new afterword. London : Penguin Books.
- Schappell, Elissa. 1993. « The Art of Fiction n°134 : Toni Morrison ». *The Paris Review* 128 (Fall). 83-125.
- Sicherman, Carol. 1990. « "We Have Still to Shed a Few of Lucifer's Feathers": An Interview with Charles Mungoshi ». *Matatu* 7. 111-125.
- Slemon, Stephen. 1991. « Modernism's Last Post ». *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ian Adam & Helen Tiffin (dir.). London ; New York ; Toronto : Harvester Wheatsheaf. 1-11.
- Spaulding, A. Timothy. 2005. *Re-forming the Past : History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*. Columbus : Ohio State University Press.
- Spillers, Hortense J. 2003. *Black, White, and in Color : Essays on American Literature and Culture*. Chicago : University of Chicago Press.
- Styron, William. 1967. *The Confessions of Nat Turner*. New York : Random House.
- Suleiman, Susan. 1983. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF Écriture.
- Tadié, Alexis. 2002. « Les hésitations de la fiction dans *Roxana* de Daniel Defoe ». *Etudes Anglaises* 2002/3, Tome 55. 273-285.
- Tiffin, Helen. 1987. « Post-Colonial Literature and Counter-Discourse ». *Kunapipi* 9.3. 17-34.
- Tiffin, Helen. 1988. « Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Postcolonial History ». *Journal of Commonwealth Literature* 23.1.169-181.
- Tiffin, Helen. 1991. « Introduction ». *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ian Adam & Helen Tiffin (dir.). London ; New York ; Toronto : Harvester Wheatsheaf vii-xvi.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- Todorov, Tzvetan. 1980. « Typologie du roman policier ». *Poétique de la prose*. Paris : Seuil. 9-18.
- Tutuola, Amos. 1952. *The Palm-Wine Drinkard and his dead palm-wine tapster in the dead's town*. London : Faber & Faber.
- Twidle, Hadley. 2012. « "In a Country Where You Couldn't Make This Shit Up"? : Literary Non-Fiction in South Africa ». *Safundi* 13.1-2. 5-28.
- Van Niekerk, Jacomien. 2017. « The National Question in Antjie Krog's "Transformation Trilogy" ». *Journal of Literary Studies* 33.1. 42-58.
- Waterman, David. 2013. « Globalization and the "Unfinished Business" of Postcolonial Studies ». *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*. Micéala Symington, Joanny Moulin, Jean Bessière (dir.). Paris : Honoré Champion. 133-143.
- Wolfe, Tom and E. W. Johnson (dir.). 1973. *The New Journalism*. New York : Harper & Row.

Bibliographie