

PENSER LE MONDE CONTEMPORAIN : IMAGE ET FANTASTIQUE  
DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE KOSSI EFOUI

by

Anas Atakora

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
April 2019

## Table des matières

Résumé .....	iv
Abstract .....	v
Remerciements .....	vi
Chapitre I. Introduction .....	1
Chapitre II. Autour de l'image : aspects théoriques et ouvertures sur les fictions romanesques .....	11
1. Image comme réalité textuelle : construction d'un univers symbolique .....	14
2. Image comme représentations mentales : construction d'un univers onirique.....	20
3. Image physique : mise en récit du monde iconique.....	28
4. Le triple jeu de l'image : un enjeu postcolonial ?.....	37
Chapitre III. Autour du fantastique : bases théoriques et prémices à l'œuvre chez Kossi Efoui .....	42
1. Le fantastique traditionnel ou classique : réflexions sur les figures de la surnature .....	46
2. Le fantastique contemporain : réflexions sur les figures de la modernité .....	54
3. Kossi Efoui et le fantastique : aperçu de quelques prémices à l'œuvre.....	67
Chapitre IV. Entre le passé et le présent : subversion des images et création de l'effet fantastique dans <i>La Polka</i> .....	71
1. Le passé comme lieu de construction du personnage : le mythe d'un homme immobile .....	74
2. Espaces parcellaires : formes et fonctionnements dans <i>La Polka</i> .....	89
3. Narrateur immobile et espaces parcellaires : éléments de fantastique et questionnements des sens du monde .....	96

Chapitre V. Les lieux de la mondialisation dans <i>La Fabrique de cérémonies</i> : la télévision, la photographie et les expériences d'être du sujet contemporain.....	103
1. Edgar Fall et la télévision : sujet contemporain et géographie poétique de la mondialisation.....	107
2. La photographie comme motif de voyage et positionnement idéologique.....	124
Chapitre VI. Les images de guerre dans <i>Solo d'un revenant</i> : représentation de la violence et construction fantastique d'une humanité qui survit .....	135
1. La guerre à la télé et dans les journaux : comment distinguer le présent de l'actualité ?.....	137
2. L'imaginaire de la guerre : des lettres, des souvenirs et de l'indicible.....	152
3. Par-delà l'horreur : du fantastique comme humanité qui survit .....	162
Chapitre VII. Devant l'image, trois figures en postcolonie : problématiques de reconstruction de soi dans <i>L'Ombre des choses à venir</i> .....	170
1. La figure du père ou les insoutenables images de la plantation .....	174
2. La réinvention du père : Axis Kémal ou un possible fantastique.....	185
3. Les sujets de demain : le soi comme <i>une petite scène du monde</i> .....	192
Chapitre VIII. Du photographique au fantastique dans <i>Cantique de l'acacia</i> : repenser le corps, l'espace et le temps contemporains .....	203
1. Le monde du féminin et du maternel : corps humain et appareil photographique au service d'un fantastique subversif.....	205
2. Silvano et la modernité postcoloniale : de « l'attitude » comme acte fantastique de soi .....	223
Chapitre IX. Conclusion.....	235
Bibliographie.....	244

## Résumé

Cette thèse a pour corpus les romans de Kossi Efoui : *La Polka* (1998), *La Fabrique de cérémonies* (2001), *Solo d'un revenant* (2008), *L'Ombre des choses à venir* (2011), *Cantique de l'acacia* (2017). Elle analyse l'univers du romancier sous le signe des images et du fantastique, avec pour objectif de questionner les cadres socio-politiques, historiques et identitaires dans lesquels se déploie le monde contemporain. Elle part donc de l'hypothèse selon laquelle les romans d'Efoui exploitent les motifs et figures de l'image pour créer une esthétique du fantastique qui met en scène l'interconnectivité réelle ou supposée de notre époque. Pour ce faire, les deux premiers chapitres construisent un ensemble théorique qui tient de trois sources. D'abord, la sémiologie et l'intermédialité où l'image est décrite selon trois dimensions, à savoir poétique et stylistique, mentale et onirique, physique et iconique. Ensuite, les lectures chronologique, structuraliste et formelle du fantastique où il est question de l'image en tant qu'élément constitutif ou générateur de cette esthétique. Enfin, la pensée postcoloniale qui offre la possibilité de réfléchir sur les enjeux des dis/jonctions et sur le processus – ainsi que les sens portés par celui-ci – ayant conduit le romancier à une représentation fantastique du monde. Cet ensemble théorique sert d'instrument d'analyse et d'interprétation pour les cinq autres chapitres consacrés chacun à un des romans de l'auteur. L'étude y met en relief les récurrences de l'image chez Efoui et le fantastique qui en résulte par le doute, le parcours des personnages, le décloisonnement des espaces et la mise en scène de l'identitaire et de l'historique en contexte de mondialisation. Les romans d'Efoui deviennent ainsi une relecture du fantastique et une présentation lucide du monde contemporain avec ses nouveaux moyens d'expression (la photographie, la télévision, l'Internet...) qui sont traversés, parfois subvertis, par d'autres moyens plus anciens comme la poésie, le conte, le dessin, etc. Son écriture romanesque se veut, en définitive, un terrain de symbolisations où se tressent des liens, des correspondances, des seuils et des passages ; tous signes d'enchevêtrement d'images et d'imaginaires, capables de pousser le sujet contemporain à engendrer une cohérence de soi et du monde.

## Abstract

This thesis is based on Kossi Efoui's novels: *La Polka* (1998), *La Fabrique de cérémonies* (2001), *Solo d'un revenant* (2008), *L'Ombre des choses à venir* (2011), *Cantique de l'acacia* (2017). It analyzes his fiction with a focus on images and fantasy, and aims at questioning the socio-political, historical and identity contexts in which the contemporary world unfolds. It therefore relies on the fundamental hypothesis that Efoui's novels use the motifs and figures of image to create an aesthetic of fantasy that portrays the real or supposed interconnectivity of our time. To that end, the first two chapters build a theoretical framework that draws on three sources. First, the semiology and intermediality that describe image as poetic and stylistic, mental and dreamlike, physical and iconic. Then, the studies of fantasy that mention image as a constitutive element or motif of this aesthetic. Finally, the postcolonial thinking that reflects on the challenges of dis/connection and on the process – as well as the meanings brought by it – that led the novelist to a fantasy representation of the world. This theoretical framework serves as an instrument of analysis and interpretation for the other five chapters, each devoted to one of the author's novels. The study highlights the recurrences of image in Efoui's work and the resulting fantasy that appears through the doubt, the journey of his characters, the decompartmentalization of spaces, the historical and identity questioning in context of globalization. Efoui's novels thus become a reinterpretation of fantasy and a lucid description of the contemporary world with its new means of expression (photography, television, Internet ...) which are crossed, sometimes subverted, by other older means such as poetry, storytelling, drawing, etc. His fiction is ultimately a field of symbolizations where we can see links, correspondences, thresholds and passages; all the signs of entanglement of images and imaginations, capable of pushing the contemporary individual to engender a coherence of oneself and the world.

## Remerciements

Je formule toute ma gratitude à mes deux directeurs de thèse, Dr Vincent Simedoh et Dr Christopher Elson. Un sincère merci pour ce cheminement où vous avez aiguisé en moi du savoir, de la rigueur et de la patience.

Un sincère merci aussi à Dre Irène Oore pour sa lecture et ses suggestions judicieuses.

Mes vifs remerciements aux docteurs Josias Semujanga et Driss Aissaoui pour leurs précieuses lecture et évaluation.

Je remercie tout le corps professoral et administratif du Département de français de l'Université Dalhousie pour diverses formes de présence dans mon parcours.

Je remercie les Fiducies Killam pour le *Killam Predoctoral Scholarship*.

Je remercie également tous mes collègues du Département des langues vivantes de l'Université Saint-Francis-Xavier, notamment Réjeanne LeBlanc et Wojciech Tokarz.

Je dis *Akpé* à Kangni Alem, celui qui m'a indiqué le cap, geste après geste !

Merci à Henri Biahé qui m'a toujours fait du bien.

Je salue ma mère, *Mère Mery*, pour la générosité, le courage et la survie qu'elle m'a transmis. *Mère Mery*, ton fils te salue par-delà le temps, l'espace et la langue !

Je dis merci aussi à mon frère aîné, Shafiou, pour son discret mais solide soutien.

Je remercie infiniment Estelle, ma complice qui a l'étrange gentillesse de m'écouter des heures durant à parler des choses que j'écris ou n'écris pas.

Je dis un grand merci à Jonathan Langdon et sa famille pour la maison où j'ai écrit cette thèse, et pour l'ambiance à la fois fraternelle et académique.

Je remercie mes amis Latevi Edem Kodjo, Abena Beloved, Aziwa Joseph, O. Toulassi, Mary Akosua, Alain B., Walia M., Malou E., Doris A. Chacun de vous sait pourquoi.

Pour Agba de Landa : la terre, la mémoire et les étoiles !

## Chapitre I. Introduction

Un des bons lieux communs de la lecture consiste à reconnaître que la découverte d'un auteur nous apporte des éclairages sur des questions restées en souffrance dans notre interprétation du monde. Et plus la découverte s'accroît, plus la lecture devient sensible aux figures et matériaux thématiques récurrents qui laissent entrevoir les sujets importants pour l'auteur. Ces récurrences commandent souvent une prise de parole dont l'ambition générale est de dire non seulement sa familiarité avec l'univers de l'écrivain en question, mais aussi d'articuler les quêtes de sens que cet écrivain propose dans ses différentes œuvres. C'est cet élan personnel qui me retient auprès de Kossi Efoui.

Né au Togo et installé en France plus de vingt-cinq ans aujourd'hui, Efoui produit une œuvre qui se déploie dans deux genres : le théâtre et le roman. Auteur de nombreux textes de théâtre, il est également romancier avec cinq titres qui forment le corpus de cette réflexion : *La Polka*, *La Fabrique de cérémonies*, *Solo d'un revenant*, *L'Ombre des choses à venir*, *Cantique de l'acacia*<sup>1</sup>. Ces cinq romans, publiés chez le même éditeur français, Seuil, ne passent pas inaperçus dans le champ littéraire contemporain. Ils attirent l'attention, voire l'exigent, avec la construction d'un univers narratif digne de la complexité des enjeux socio-politiques, identitaires et historiques du monde. Efoui est un romancier dont la voix compte ; il est, selon Didier Amela par exemple, « la nouvelle image du roman africain francophone subsaharien » (« Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : *La Polka* de Kossi Efoui », *Éthiopiennes*, 2). Il est traduit dans la langue de Shakespeare, récompensé par plusieurs prix littéraires et lu partout dans le monde<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ces romans apparaîtront dans toutes les références parenthétiques sous les formes abrégées suivantes : *LP* pour *La Polka*, *LFC* pour *La Fabrique de cérémonies*, *SR* pour *Solo d'un revenant*, *LCV* pour *L'Ombre des choses à venir* et *CA* pour *Cantique de l'acacia*.

<sup>2</sup> En 2013, chez l'éditeur Seagull Books, son quatrième roman est traduit en anglais par Chris Turner, sous le titre *The Shadow of Things to Come*. En 2009, son troisième roman, *Solo d'un revenant*, a reçu trois prix littéraires à savoir les prix Tropiques, Ahmadou-Kourouma, des cinq continents de la francophonie. En 2001, son second roman, *La Fabrique de cérémonies*, a reçu le Grand prix littéraire d'Afrique noire.

On pourrait toutefois pointer du doigt le fait que ces remarques n'ont rien de bien spécial puisqu'elles peuvent s'appliquer à nombre de contemporains d'Efoui à l'instar de Sami Tchak ou Abdourahman Waberi, ou encore Alain Mabanckou, pour ne citer que ces trois noms. Il est vrai qu'il partage avec ceux-ci une certaine reconnaissance du monde de la réception littéraire, mais Efoui reste presque le seul écrivain de sa génération dont la notoriété des œuvres découle d'une critique à deux invariants : son roman serait théâtral et sa narration hermétique.

En effet, beaucoup de travaux de réflexion littéraire entrepris sur les romans d'Efoui ne manquent pas de consacrer force développements sur le théâtre comme élément constitutif de l'univers romanesque de cet auteur. Son théâtre qui compte plus de titres, il faut le reconnaître, ne semble pas laisser libre cours à ses romans dans la manière dont ces derniers sont reçus par les lecteurs et les critiques. Dès 1998, date de publication de son premier roman, *La Polka*, Xavier Garnier qualifia Efoui de « montreur de pantins », c'est-à-dire un romancier dont les créatures romanesques ont besoin d'un espace scénique pour révéler leur pleine signification de « personnage-pantins dont l'unique fonction est d'être montrés » (« Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre Librairie*, 38).

Dans la perspective balisée par Garnier, d'autres analyses de même type installent durablement l'invariant théâtral comme code de réception des romans d'Efoui. Par exemple, à la sortie de son quatrième roman, on a salué un ouvrage « inventif, poétique », « une mélodie riche en harmoniques », une œuvre qui « s'écoute comme une plainte et se regarde comme une pièce de théâtre » (Nicholas Michel, « Kossi Efoui dans « l'ombre des choses à venir » », *Jeuneafrique.com*).

Du théâtre au roman ou du roman au théâtre, Efoui resterait donc un dramaturge ; son univers serait unique, un tout, habité par les logiques de théâtralité sans lesquelles son œuvre perdrait tout sens. Cette lecture de l'univers d'Efoui a pignon sur rue par le fait que l'auteur lui-même ne cesse d'argumenter dans ce sens :



Il n'y a pas eu de rupture en passant du théâtre au roman, c'est la même parole qui essaie de trouver d'autres modes d'expression. J'essaie d'observer le comportement des mots. Je vois le texte comme une scène de théâtre et j'observe la façon dont les mots se mettent en mouvement. (Efoui, « La littérature africaine n'existe pas », *Désir d'Afrique*, 145).

La réception d'Efoui tient là une évidence incontournable. Il n'existerait aucune autre logique textuelle à l'œuvre sans la scène de théâtre revendiquée par l'auteur lui-même. Si Efoui contribue largement à assoir ce premier invariant dans la lecture de ses romans, il en est tout autrement avec le second invariant, l'hermétisme, qui plane sur son œuvre. Celui-ci est construit uniquement par la critique. Cet invariant n'épargne ni ses textes de théâtre ni ses romans : « On connaît bien le romancier et nouvelliste Kossi Efoui [...] aux thématiques contemporaines : mondialisation, exils, quête de nouvelles utopies. Tout comme ses romans, les pièces de Kossi Efoui ne sont pas faciles d'accès. » (Tirthankar Chanda, « Kossi Efoui à l'université », *Jeuneafrique.com*).

Plus spécifiquement sur ses romans en tant que narration hermétique, on peut lire des critiques comme celle, par exemple, de Boniface Mongo-Mboussa. Ce dernier qualifie le deuxième roman d'Efoui d'« anti-récit » : « Conçu comme un jeu de cache-cache, *La Fabrique de cérémonies* est un texte nihiliste. Sans héros, sans pays, sans voyage » (Mongo-Mboussa, *L'Indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, 95).

Thorsten Schüller va plus loin dans sa réflexion sur l'écriture intermédiatique dans les romans d'Efoui. Il commence par une phrase qui tranche définitivement : « Kossi Efoui est un écrivain qui refuse d'écrire des romans accessibles. » (« Un Tiers Espace poétique. L'écriture intermédiatique dans les romans de Kossi Efoui », *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, 121).

Quelle que soit la valeur qu'on trouve à l'un comme à l'autre de ces deux invariants utilisés dans la lecture des romans d'Efoui, il me semble qu'ils ne révèlent pas la richesse de son univers puisqu'ils clôturent ce dernier par les prismes de la théâtralité, ou le jugent à l'aune

d'obscurs critères d'hermétisme. Il me semble aussi que ces deux invariants sont de fausses évidences de lecture dans la mesure où les romans d'Efoui ne sont pas plus imprégnés que d'autres de théâtralité ou d'hermétisme.

Sur l'hermétisme, précisons que les romans d'Efoui traduisent une certaine opacité même du monde. Sa production littéraire est donc à l'image du réel dont elle décrit les inextricables enjeux. C'est une expérience du dire créatif qui porte les stigmates de l'objet même de son investigation,

car c'est face à la conscience de l'opacité [du monde] que le désir de faire œuvre d'art surgit. Si le monde est clair, l'expérience simple et la vie lisible, il n'y a pas d'œuvre d'art. Mais si surgit le besoin de l'œuvre (ou plutôt : le besoin d'effectuer le geste qui peut-être fera œuvre) – il n'y a ni illogisme ni scandale à vouloir que ce geste conserve en lui quelque chose de la dimension d'opacité qui l'a fait se déployer. (Christian Prigent, « Du sens de l'absence de sens », *L'Illisibilité en questions*, 33)

Efoui n'écrit donc pas des romans inaccessibles. Il fait œuvre d'art, au sens que souligne Prigent dans l'affirmation ci-dessus. Il tente de refléter au plus près la complexité du réel, et de nous rappeler, à chaque œuvre, la célèbre formule de Milan Kundera : « Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » (*L'Art du roman*, 34). Et ce faisant, il tourne en dérision nos dures évidences de lectures. C'est un romancier qui sait également exploiter, autant que faire se peut, la liberté de l'écrivain à passer, à brouiller, voire à annuler les frontières entre les genres – précisément ici le roman et le théâtre. Dans cette logique, l'invariant théâtral qui plane aussi sur la réception de ses romans constitue une lecture à prémisse douteuse. D'ailleurs, depuis Patrice Pavis, on sait que « la tendance actuelle de l'écriture dramatique est de revendiquer n'importe quel texte pour une éventuelle mise en scène. Tout texte est théâtralisable » (Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 389). Cela suppose que les textes qui ne portent pas la marque générique de « théâtre » peuvent révéler leur part de théâtralité selon l'expertise d'un metteur en scène.

Dans ce travail, j'écarte donc toute piste de lecture que pourraient générer ces deux invariants. J'écarte aussi les textes de théâtre de l'auteur afin de rester dans la cohérence d'un genre<sup>3</sup> et espérer donner une homogénéité à mon travail par un corpus uniforme.

Pour articuler la problématique de mon étude, il convient de repartir du titre : « Penser le monde contemporain : image et fantastique dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui ». La première partie de ce titre présuppose que les romans d'Efoui pensent ou font penser le monde contemporain ; lequel monde est caractérisé aujourd'hui par la mondialisation, les virtualités, les guerres et les migrations incessantes, l'économie numérique, la télévision et autres gadgets iconiques. Les retombées de ces réalités contemporaines peuvent se résumer en deux aspects. Le premier concerne les rencontres : désormais, toutes les altérités du monde, bon gré mal gré, se côtoient, se mêlent, se fécondent, se bousculent ou se heurtent aux portes d'un monde tissé de toutes les aires de société. Le second qui découle du premier se lit dans la redéfinition permanente (réelle, voulue, ressentie ou rêvée) des frontières et des imaginaires puisqu'un peu – sinon beaucoup – de chaque continent se retrouve dans l'autre à cause des jeux de l'histoire ou des enjeux géopolitiques de l'heure. Dans quelle mesure peut-on alors présupposer que les romans d'Efoui rendent compte de ces manifestations du monde contemporain ? Dans la mesure où ses romans exploitent les motifs et figures de l'image pour créer une esthétique du fantastique mettant en scène les hauts et les bas de l'interconnectivité réelle ou supposée du monde contemporain. Telle est l'hypothèse générale formulée par la seconde partie du titre de cette réflexion avec les deux notions-clés : l'image et le fantastique ; la première est entendue comme une triple réalité (mentale, iconique et poétique) et le second comme un « champ où se côtoient – sinon se conjuguent et se fondent – l'univers du réel et l'univers du rêve » (Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, 175).

---

<sup>3</sup> Efoui a écrit aussi quelques nouvelles, notamment *Les Coupons de Magali* (1994) et *Volatiles* (2006). Ces nouvelles, très souvent indisponibles sur le marché, ne font pas non plus partie du propos de cette thèse.

En réunissant ici image et fantastique, une question se pose : Quels peuvent être les liens entretenus par ces deux concepts ? On pourrait répondre en affirmant que la conjonction qui les réunit n'a pas forcément une valeur cumulative, mais qu'elle introduit cette réflexion : c'est par l'image que se construit le fantastique dans les romans d'Efoui.

À partir de cette réflexion, l'hypothèse générale se décline en quatre aspects fondamentaux. Le premier aspect : les personnages construits autour des réalités de l'image sont, dans les romans d'Efoui, de grands voyageurs. Avec eux, l'image deviendrait le lieu de l'interrogation de trois réalités contemporaines : la mondialisation, l'altérité et l'identitaire. De ses romans, il faut donc extraire tous les motifs de l'image, les associer aux parcours et interrogations des personnages, pour enfin les présenter, à la suite de Philippe Hamon, dans leurs problématiques de « médiateur sémiotique de l'accès au réel » (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 16).

Le deuxième aspect : l'image prend de plus en plus place dans le quotidien de l'homme. Le sujet contemporain, dans ce contexte, est appelé à se réinventer. Les personnages d'Efoui esquisseraient les possibles de cette réinvention en se définissant comme passeurs de seuils, créateurs d'espaces parcellaires, dont il faut interpréter les prises de position non seulement à la lumière de ce que Jean-Paul Sartre appelle « l'imaginaire comme réel implicite » (*L'Imaginaire*, 238), mais aussi dans la logique des personnages qui appellent à éviter ce que Felwine Sarr nomme « la séduction des formes achevées » (*Afrotopia*, 128) du oui et du non.

Le troisième aspect : les images iconiques participent de la structuration des imaginaires. Elles deviennent, selon le mot de Homi Bhabha, les nouveaux *lieux de la culture* où les instances hégémoniques (re)créent des modèles de pensées qui passent pour absolus. L'exotisme et tout l'héritage colonial trouvent dès lors de nouveaux cadres contemporains pour décrire les pays dits sous-développés aujourd'hui. Les romans d'Efoui

inviteraient donc à décrire tous les objets et situations captés par la caméra et la photographie par exemple, et à les analyser dans une perspective postcoloniale<sup>4</sup>.

Le quatrième aspect : La narration romanesque chez Efoui brouille, voire annule les frontières entre les trois réalités – mentale, visuelle, verbale – de l'image. Elle créerait ainsi un univers parcellaire où les personnages, sujets au doute, à l'hésitation et au recommencement, fondent une esthétique du fantastique.

La lecture des cinq romans d'Efoui va donc suivre le développement de ces quatre aspects de l'hypothèse générale. Elle va s'appuyer sur plusieurs outils théoriques. Les interrogations sur l'image emprunteront les chemins de la sémiologie, de la stylistique et de la philosophie. On y rencontrera Roland Barthes dont la grammaire de l'image et les réflexions sur la photographie aideront à faire parler davantage les romans d'Efoui. Jacques Derrida sera fondamental avec ses réflexions sur l'image en général, et en particulier sur la télévision et la carte postale. Paul Ricœur également sera important avec son articulation théorique qui engage les images mentale et affective en rapport avec le mémoriel. On y rencontrera ensuite Hamon dont la construction théorique, basée sur les trois dimensions de l'image, fournira des clés destinées à ouvrir les imaginaires que nous propose Efoui. On y verra aussi un spécialiste de la stylistique, Jean Burgos, dont le sens de la métaphore sera un bon guide dans la poétique des romans d'Efoui. On y verra également Sartre dont les partis pris théoriques sur l'imaginaire et le fantastique contribueront à éclairer les profils toujours incertains des personnages d'Efoui.

Même si Sartre sera convoqué sur les questions du fantastique, c'est bien davantage chez d'autres théoriciens – plus importants dans ce domaine, vu le nombre d'ouvrages qu'ils y ont consacrés – que je trouverai l'appareil théorique pour révéler comment les romans d'Efoui s'ancrent dans l'univers fantastique. À cet effet, l'approche chronologique de Baronian sera

---

<sup>4</sup> C'est-à-dire dans la logique où ces fictions narratives sont « placées dans un certain rapport de situation à l'égard de l'histoire coloniale, de ses pratiques comme de sa symbolique, et dont elles sont attentives à dépister les traces jusqu'à notre époque » (Jean-Marc Moura, « Littératures coloniales, et littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », 173)

essentielle pour comprendre l'évolution du genre et pour situer les formes qu'en porte l'écriture romanesque d'Efoui. L'approche structuraliste fournie par Tzvetan Todorov permettra de reconstituer en figures porteuses de sens les fragments d'univers et les bribes de portraits qu'offrent les cinq romans de mon corpus. L'approche formelle et textuelle que proposent Irène Bessière, Roger Bozzetto, etc. seront des outils à même de démontrer le fonctionnement du fantastique et la lecture du monde que cette esthétique permet de découvrir en suivant les différents narrateurs d'Efoui.

Entre les questions d'image et les théories du fantastique, un pont sera créé grâce aux études postcoloniales. Barthes, Hamon et Burgos me permettront de montrer le déploiement de l'image dans l'univers d'Efoui. Todorov, Bozzetto, Baronian, Bessière, etc. fourniront les arguments pour soutenir le postulat sur l'existence du fantastique dans son œuvre. La perspective postcoloniale, quant à elle, apportera la matière nécessaire pour réfléchir sur les enjeux des seuils, des connections et des disjonctions entre image et fantastique. Elle permettra, cette étude postcoloniale, de s'interroger sur le processus – ainsi que les sens portés par celui-ci – ayant conduit le romancier à une représentation fantastique du monde par le biais des motifs de l'image. Bhabha, avec ses réflexions sur l'orchestration du monde post conquêtes impériales, constituera dans ce cas un intérêt certain dans la démonstration que de l'image au fantastique, le romancier Efoui en arrive à nous proposer l'état de notre monde où les entre-deux, les entre-plusieurs portent à la fois et les malaises et les avenir de l'humanité, du point de vue sociétal, politique et identitaire. À la suite de Bhabha, on rencontrera, le long de ce travail, des penseurs comme Achille Mbembe et Felwine Sarr. Ceux-ci, même s'ils ne se réclament pas ouvertement de la pensée postcoloniale, développent des arguments qui sont du domaine. Leurs réflexions serviront à interpréter la mise en récit, chez Efoui, des souvenirs et des rêves qui se mêlent aux objets télévisuels et photographiques pour créer des univers fantastiques où bruissent toutes les contemporanéités du monde.

Hormis cette introduction, les deux chapitres suivants décriront cet ensemble théorique. Le chapitre deux, « Autour de l'image : aspects théoriques et ouvertures sur les fictions romanesques », sera consacré à la description des différentes formes de l'image, leurs connections et leurs divergences ainsi que leur déploiement dans l'univers d'Efoui. Le chapitre trois, « Autour du fantastique : bases théoriques et prémices à l'œuvre chez Kossi Efoui », fera une lecture critique du fantastique et montrera comment les figures de l'image deviennent de plus en plus les éléments constitutifs de cet univers chez Efoui.

Les cinq chapitres suivants constitueront l'exploration proprement dite des romans d'Efoui selon la chronologie de leur publication. Ainsi, le chapitre quatre, « Entre le passé et le présent : subversion des images et création de l'effet fantastique dans *La Polka* », analysera le premier roman sous le signe d'un travail sur la mémoire et la part qu'elle revendique dans la construction du présent. Ce chapitre montrera comment le romancier arrive à créer un univers fantastique en inscrivant ses personnages dans une logique de refus des évidences – celles qui viennent du passé ainsi que celles imposées par la réalité du quotidien. Le chapitre cinq, « Les lieux de la mondialisation dans *La Fabrique de cérémonies* : la télévision, la photographie et les expériences d'être du sujet contemporain », s'attellera à interpréter, dans le second roman, les différents motifs de l'image en tant qu'évidents représentants de la mondialisation et de la structuration des imaginaires contemporains, que l'auteur interroge et tourne en dérision avec une narration à effets fantastiques. Le chapitre six, « Les images de guerre dans *Solo d'un revenant* : représentation de la violence et construction fantastique d'une humanité qui survit », interrogera le réel violent mis en récit par l'auteur dans l'objectif de montrer que, dans ce troisième roman, l'esthétique fantastique offre des ressources à penser l'indicible, à révéler de nouvelles possibilités de regarder ce qui est advenu, et à dire des utopies neuves d'habiter le monde par-delà ses déchirures douloureuses. Le chapitre sept, « Devant l'image, trois figures en postcolonie : problématiques de reconstruction de soi dans *L'Ombre des choses à venir* »,

s'attachera à explorer, dans le quatrième roman, les figures du monde non occidental, comment elles reçoivent les différents gadgets iconiques contemporains que leur offre ce monde occidental, et comment elles les intègrent dans leurs différents imaginaires qui sont déjà tirillés entre l'héritage colonial et les valeurs culturelles personnelles. Le chapitre huit, « Du photographique au fantastique dans *Cantique de l'acacia* : repenser le corps, l'espace et le temps contemporains », prendra en charge le dernier roman en date de l'auteur. Il y sera question de montrer les problématiques à l'œuvre dans un cheminement vers soi au cœur d'un monde dominé par des figures d'autorité – politique, médiatique et patriarcale.

Avant d'aborder le tout premier chapitre théorique, je tiens à mentionner cette réflexion que j'emprunte à Ricœur :

Avouerais-je enfin que je n'ai pas de règle fixe dans l'usage du « je » et du « nous » [...] ? Je dis de préférence « je » quand j'assume un argument et « nous » quand j'espère entraîner à ma suite mon lecteur.

Que donc vogue notre trois-mâts ! (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, iii)



## Chapitre II. Autour de l'image : aspects théoriques et ouvertures sur les fictions romanesques

Dans les études de sciences humaines et sociales, il existe peu de mots<sup>1</sup> qui concurrencent le concept d'image en termes de polysémie et de lieu contemporain d'(in)compréhension du monde. L'une des raisons pour lesquelles l'image acquiert ce statut équivoque, voire polémique, se trouve dans le fait qu'une part importante de ceux qui la définissent, mettent souvent un accent particulier sur sa binarité :

Le mot image peut en effet aussi bien désigner une image concrète (un tableau, un dessin, une photographie) qu'une image abstraite (une métaphore, une façon de parler, ou même une certaine aura, une renommée). L'image participe à la fois de l'iconique et du verbal. (Stéphane Lojkine, *Image et subversion*, 13)

Une telle vision binaire (image concrète contre image abstraite) exclut toute proposition de définition qui satisfasse tout le monde. Bien qu'elle n'ait jamais été une évidence irrévocable dans l'histoire de l'image, avec par exemple le mouvement de l'*Ut pictura poesis*<sup>2</sup>, cette vision binaire fait école, surtout avec l'invention de la photographie, du cinéma, et leurs prolongements modernes que sont la télévision et l'internet. On pourrait d'ailleurs ajouter que cette distinction a polarisé les théoriciens du domaine. D'un côté, ceux qui sont davantage enclins à l'image concrète : Barthes (*La Chambre claire*), Hamon (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*), Lojkine (*Image et subversion*) par exemple et de l'autre côté, des théoriciens plus portés vers l'image abstraite : Gaston Bachelard (*L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*), Sartre (*L'Imaginaire*), Burgos (*Pour une poétique de l'imaginaire*) ou Paul Valéry (*Variété III, IV et V*) par exemple.

---

<sup>1</sup> Le mot « culture » en est un. Lui également est sémantiquement très chargé de par son histoire et ses déploiements contemporains. Voir par exemple *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* de Raymond Williams.

<sup>2</sup> Reprenant à son compte un vers d'Horace tiré de son *Art poétique*, le mouvement *Ut pictura poesis* soutient littéralement que *la poésie est comme la peinture*, donc l'image poétique ne saurait être séparée de l'image matérielle, perçue par les yeux.

Aujourd'hui, les définitions de l'image ne cherchent pas forcément à évacuer le contenu binaire de cette dernière, mais plutôt à dépasser ce contenu en proposant des cadres théoriques multiples et davantage diversifiés. La littérature constitue un domaine où s'observe ce renouvellement permanent du discours sur l'image, avec notamment la production d'une abondante fiction qui oblige la critique à réinventer toujours les frontières théoriques de l'image, et à garder celles-ci aussi poreuses que possible. Un roman comme *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq met en œuvre l'image dans une perspective qui dépasse l'opposition entre ce qui est abstrait et ce qui est concret. Construit comme une autofiction<sup>3</sup> où un peintre et photographe, personnage fictif nommé Jed Martin, va à la rencontre d'un écrivain qui n'est autre que – du moins qui porte le nom – Houellebecq lui-même, *La Carte et le territoire* pose fondamentalement des questions liées à la définition même de l'image, de ses formes contemporaines de représentation du monde, de ses rapports au réel, au souvenir et au rêve. Le triptyque « photographie – peinture – écriture » dont les interrogations sont portées par les deux personnages principaux du roman, bat en brèche la confrontation entre image concrète et image abstraite, avec cette heureuse phrase qui a servi de titre à la première exposition du personnage peintre : « La carte est plus intéressante que le territoire » (80)<sup>4</sup>. Prise au premier degré, cette phrase dit l'ère contemporaine où la reproduction technique<sup>5</sup> (la carte) semble remplacer le réel (le territoire). Prise au second degré et surtout par extrapolation métaphorique, « la carte » dans cette phrase représenterait la force de l'imagination ; elle symboliserait, en conséquence, la page de l'écrivain et le tableau du peintre, donc lieu où disparaît plus ou moins l'étanchéité de frontières entre les images – concrète et abstraite.

---

<sup>3</sup> Terme qu'on doit à Serge Doubrovsky qui l'emploie en 1977 dans son ouvrage titré *Fils*, pour relancer, par-delà l'autobiographie, les problématiques de « fiction et réalité » dans les textes où l'auteur-narrateur relate une expérience personnelle.

<sup>4</sup> Cette phrase est clairement inspirée de la fameuse formule qui sert de titre à l'un des ouvrages du philosophe et scientifique polonais Alfred Korzybski (1879-1950) : *Une Carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale* (2007).

<sup>5</sup> Walter Benjamin en présente les implications pour les œuvres de l'art dans son œuvre posthume, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (traduction française de Lionel Duvoy, 2003).

Dans le champ littéraire africain, Efoui fait partie des rares auteurs à nous offrir ce même type de fictions où la pensée de l'image dépasse son contenu binaire, et se mêle aux portraits essentiels du monde contemporain. À la différence de Houellebecq chez qui ces questions d'image sont fortement liées aux aires géographiques occidentales, Efoui, dans sa production littéraire, pose ces questions dans une cartographie plus mosaïque, allant de Paris à Moscou, de New-York à Lomé ou à Abidjan. Son narrateur dans *La Fabrique de cérémonies* par exemple, nous invite dans un immeuble parisien où il regarde des émissions de télévision tout en rêvant son travail de photoreporter en Afrique de l'Ouest, et en invoquant aussi ses souvenirs d'« étudiant perdu dans le froid russe » (*LFC*, 18). Entre le réel immédiat, la télévision, les espaces évoqués et les espaces rêvés, le récit de *La Fabrique de cérémonies* s'écrit dans une constante volonté d'ouvrir la pensée contemporaine de l'image aux territoires non occidentaux, pour en évaluer tous les enjeux dans la géopolitique actuelle.

À travers la fiction romanesque d'Efoui, la pensée de l'image peut trouver donc un lien théorique avec les études postcoloniales. C'est du moins l'hypothèse que j'é mets ici en proposant ce cadre théorique fondé sur deux axes. En premier lieu, il s'agira de décrire l'image dans une perspective conceptuelle qui dépasse la traditionnelle confrontation binaire entre le concret et l'abstrait : l'image sera donc articulée selon trois dimensions – poétique et stylistique, mentale et onirique, physique et iconique. En second lieu, il sera question de montrer que l'agencement dans une fiction – celle romanesque d'Efoui pour ce qui est de l'ensemble de ce travail – de ces trois dimensions de l'image, est à l'origine de la création des imaginaires contemporains où la représentation mentale, psychologique et affective des personnages tente de défaire les emprises du géographique ainsi que les legs de l'historique.

## 1. Image comme réalité textuelle : construction d'un univers symbolique

Jean Burgos, spécialiste de la poésie française des deux derniers siècles, est l'un des auteurs chez qui le concept d'image ne souffre d'aucune ambiguïté. De l'ensemble de son œuvre, se dégage une proposition conceptuelle de l'image, dont les deux constances attirent inévitablement l'attention : il pose les mots comme source unique de l'image ; il soutient ensuite que cette image n'est jamais isolée, qu'elle fait partie, en réalité, d'une famille d'images qu'il convient d'appeler imaginaire.

Selon Burgos, le terme image prend la forme de *mot-image* pour signifier l'« expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 9). Pour lui, l'image s'assimile donc à un *être de langage* :

À la signification du mot-image, dans l'ordre du discours, vient se superposer, jusqu'à l'oblitérer, une pluralité sinon de sens du moins de valences qui le font résonner, laissant émerger du même coup autour de lui une réalité qui sans lui ne serait jamais venue à l'existence ; réalité qui procède du langage [...] dont la mise à jour se confond avec l'acte poétique. (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 10)

Le *mot-image* de Burgos est réalité poétique, réalité créée par l'écriture et dans l'écriture. Cette image est le résultat de l'acte poétique – l'acte du dire qui emprunte les ressources stylistiques de la langue pour générer un sens, une compréhension du monde.

Il faut signaler que Valéry avait, toutes proportions gardées, interrogé l'image dans ce même sens, notamment dans son cours de poétique donné au Collège de France à partir de 1937. On retrouve les grandes formulations de ce cours de poétique non seulement dans l'ensemble de l'œuvre valérienne mais surtout dans sa série de *Variétés*<sup>6</sup> dont les deux derniers tomes traitent de la poétique des mots, de la force de la langue dans la création des images qui font œuvre de l'esprit. Il faut signaler également qu'on sait de Valéry qu'il a tellement laissé ouvert

---

<sup>6</sup> Paul Valéry a écrit cinq tomes de *Variété* entre 1924 et 1944. Les trois derniers ont été regroupés, par Gallimard, dans sa collection « Folio essais » sous le titre *Variété III, IV et V* (2002).

son champ de réflexion qu'il serait quasiment impossible d'en délimiter une théorie générale et achevée sur l'image poétique.

Contrairement à Valéry, Burgos, lui, pose l'image comme un « surcroît de réalité qui définit la poéticité du texte » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 15), et propose ensuite une démarche générale qui évalue le passage d'une image à une autre, la structuration de ce passage dans la dynamique même du texte, et le fonctionnement de cet ensemble d'images dans la génération de sens que se propose chaque texte.

Ainsi, pour Burgos, il existe deux forces qui animent une poéticité du texte. La première force est relative au fait que l'image ou plutôt le *mot-image* doit d'abord être de l'ordre de la nouveauté, en ce sens que l'usage de chaque mot devient quête d'une nouvelle image, d'une figure de la langue et de la pensée, susceptible de donner et/ou de recevoir plusieurs significations. Suivant cette première force, dans chaque texte, écrit Burgos, « le mot se met à dire plus qu'il ne disait d'abord, plus que ce qu'il était venu pour dire » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 10).

Dans l'œuvre d'Efoui, cette force se lit à travers la volonté permanente de l'auteur de détourner les mots de leur usage habituel, de leur créer une vie autre, donc un univers totalement différent qui réponde au vœu de nouveauté de Burgos. Répondant à une question à propos de son rapport aux mots, Efoui affirme justement :

Quand je dis que je me méfie des mots, je pense à leur usage collectif qui est plein de pièges. Dans l'écriture, je tâche de les éviter en « neutralisant le mot ». En le coupant de son contexte habituel pour lui donner une chance de déborder de significations nouvelles. (Efoui, *Le Point Afrique*, 4)

Dans plusieurs interviews, l'auteur évoque son souci de faire déborder le mot ; une entreprise de sape du sens commun qui ne permet pas, selon lui, d'articuler une nouveauté dans la langue. Son rapport à la langue devient « une quête poétique, une quête magique du mot »

(Efoui, *Africultures*, 1). Pour Efoui, cette recherche rapproche le travail de l'écrivain de celui du comédien dont le spectacle transforme le quotidien en une réalité nouvelle, magique :

Ce que j'essaie de faire dans l'écriture, c'est ce qu'essaie de faire le comédien avec le masque. Le comédien entre en scène avec sa voix et son corps quotidiens, il sort des phrases quotidiennes. Mais comment ces phrases deviennent-elles porteuses de mystère ? [...] Comment en écrivant puis-je faire de l'insu avec quelque chose de su ? Je connais le mot et sa définition, mais il faut que je puisse m'imaginer que je n'en sais rien. [...] C'est ce travail que j'appelle le travail du masque. C'est ce que j'essaie de faire avec les mots. (Efoui, « la littérature africaine n'existe pas », *Désir d'Afrique*, 144-145)

Ce travail du masque est une forme de contact physique, une sorte de corps à corps que l'écrivain entretient avec le mot. L'ordre de la nouveauté exigé par Burgos trouve donc un écho dans l'écriture d'Efoui qui rappelle sans cesse son objectif de toujours transporter le lecteur, grâce à la magie de l'image poétique, vers d'autres univers à la fois symboliques et surprenants :

Ce qui m'intéresse dans l'écriture, [écrit-il], c'est ce qui me mène ailleurs. J'espère que le lecteur se trouve dépaysé aussi, pas parce qu'il lit quelque chose d'exotique, mais parce que le dépaysement est dans la langue elle-même. (Efoui, « la littérature africaine n'existe pas », *Désir d'Afrique*, 146)

Un autre élément important par lequel la démarche d'Efoui rencontre la théorie de Burgos, se retrouve dans la seconde force qui détermine, selon ce dernier, la poéticité du texte. L'image poétique doit produire un sens. Elle doit être, selon les termes de Burgos lui-même, « créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 9). Il ne s'agit donc pas d'un exercice de style qui conforterait le rêve de l'art pour l'art, mais plutôt un travail dont l'objectif se situe dans la construction d'un rapport particulier à la langue. Ce rapport, invité à porter les mondes et les mémoires de l'écrivain, édifie les fondements d'un univers symbolique que Burgos propose d'appeler *imaginaire*, c'est-à-dire l'ensemble des réflexions sur « les sources de l'image, sur ses modes de formation et déformation, comme sur les constellations qu'elle engendre, et donc sur l'écriture de l'Imaginaire » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 40).

Suivant cette perspective, l'image en tant que réalité poétique, appelle d'autres images dans des formes nouvelles d'associations et de créations de réseaux langagiers, faisant de chacune d'elles un *chaînon de sens*, un « élément dynamique primordial » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 71) dans la grande orchestration qui n'est autre que l'*imaginaire*. Entre forme et structure, le *mot-image* de Burgos désignerait donc chacun des éléments d'un puzzle, d'un ensemble, le grand *imaginaire* dont il faut écrire la théorie et la démarche générales, sa grammaire en quelque sorte :

Il s'agira de voir si ces forces émanant de l'image, bien loin d'être anarchiques et liées au seul hasard de l'instant – celui de l'écriture et celui de la lecture, inspiration ou état d'âme –, ne s'organiseraient pas selon certaines lois, déterminant dans l'œuvre des parcours auxquels n'échapperaient pas ni le poète ni son lecteur. [...] C'est à ce prix seulement, et par la mise à jour progressive d'une sorte de grammaire du langage poétique répondant à une syntaxe d'une espèce particulière directement pourvoyeuse de sens, qu'il sera possible de parler sérieusement d'une poétique de l'Imaginaire. (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 71)

Le principe structuraliste qui sous-tend la démarche de Burgos laisse entrevoir l'imaginaire comme un système qui déploie un univers cohérent propre à l'œuvre, et dont le sens apporte un nouvel éclairage sur le réel quel qu'il soit. Dans cette logique, étudier par exemple l'imaginaire familial dans *La Fabrique de cérémonies* d'Efoui, consisterait à répertorier et à interpréter les images qui révèlent la mère (pour ne citer qu'une seule figure familiale) du narrateur dans ses déboires conjugaux, dans ses révoltes contre le pouvoir patriarcal, qui se résument finalement à « une manie de confisquer à [s]es amants leurs chaussures, mocassins, sandales, sandalettes, nu-pieds... » (*LFC*, 15).

Une telle poétique de l'imaginaire s'investit davantage dans les constructions stylistiques et leurs enjeux dans un texte littéraire ; lesquels enjeux sont portés par les valeurs symboliques de l'image poétique. Une de ces valeurs symboliques qui rend la théorie de Burgos extrêmement intéressante consiste à voir dans la construction de cet imaginaire poétique des figures du temps par lesquelles l'humanité se questionne. À cet effet, Burgos dit :

« L'Imaginaire [...] est réponse cherchée dans l'espace aux angoisses de l'homme devant la temporalité » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 126). Le texte littéraire devient l'expression d'une dynamique temporelle qui cherche à questionner le monde à partir d'un présent mis en mots de façon efficace, de façon magique, aurait dit Efoui, c'est-à-dire de façon à faire déborder le mot pour convoquer un ailleurs et dépayser le lecteur par la force de la langue.

La démarche de Burgos permet de résumer une évidence importante : l'imaginaire poétique confère aux fictions littéraires leur capacité à interroger les trois moments temporels qui construisent toutes les dynamiques du monde : le passé, le présent et l'avenir. Ce triptyque temporel constitue le fondement même de la démarche de Burgos. Pour lui, l'imaginaire poétique n'existe que si se dessinent

dans le langage poétique trois grandes modalités de structuration dynamique autour desquelles vont cristalliser les images : deux qui organisent un espace à l'abri du temps chronologique et de la dégradation qu'il opère, l'une en s'efforçant d'immobiliser le temps, l'autre en s'efforçant de s'y soustraire ; et une troisième qui utilise au contraire ce temps dans sa force vectorielle comme dans sa répétition cyclique pour occuper et ouvrir au mieux cet espace privilégié qu'est le texte (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 126).

Cette dynamique temporelle est illustrée parfaitement dans *La Polka*, le premier roman d'Efoui, où le narrateur, assis dans un présent déstructuré, invite le lecteur dans ses souvenirs et dans ses projections pour le futur. Son présent se conjugue avec la mise en récit de ses souvenirs et de ses espoirs pour illustrer les grandes modalités de structuration dynamique temporelle dont parle Burgos.

On peut, en définitive, tirer trois éléments fondamentaux de la théorie de Burgos. D'abord, il rappelle l'évidence selon laquelle l'image est une réalité poétique créée par le texte, et qui fonctionne et fabrique du sens par les lois mêmes du texte. Cette image ainsi créée, se combine ensuite, au fur et à mesure que le texte s'écrit, avec d'autres images pour construire un univers poétique qu'il nomme imaginaire. Ce dernier a pour valeur de porter les interrogations et les aspirations humaines à travers les trois figures fondamentales du temps.



Sur ce dernier élément, il est loisible de remarquer que l'image poétique de Burgos n'exclut pas en réalité ses autres dimensions, à savoir le mental, le cognitif et l'onirique. L'auteur lui-même reconnaît : « L'image, pour qui sait du moins l'appréhender, donne à rêver, et que de ce rêve va naître une signification nouvelle, un ordre de signification issu non point d'un usage ancien du mot restauré mais de la réalité nouvelle. » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 37). Dans cette logique, son passage de l'image à l'imaginaire n'est pas sans rappeler le traitement de ces mêmes concepts en philosophie. On peut souligner ce que disait par exemple Bachelard :

La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*<sup>7</sup>. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de *l'ouverture*, l'expérience de la nouveauté. (*L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 10-11)

Il est évident que les processus sont bien différents chez Bachelard et Burgos. Le premier passe directement par le rêve – l'ouverture évasive – pour atteindre l'imaginaire, et l'autre passe par la poéticité du texte pour atteindre le même imaginaire. Mais l'expérience de la nouveauté rapproche, dans une certaine mesure, les deux visions, et montre aussi que la notion d'imaginaire proposée par Burgos, ouvre de multiples champs dans l'interprétation d'un texte littéraire, puisqu'elle autorise un passage de certaines réflexions de la philosophie dans l'approche littéraire du texte. Plus que chez Bachelard, c'est chez Sartre que l'imaginaire de Burgos trouve un écho intéressant par-delà les indiscutables différences entre les deux auteurs, notamment sur les notions de conscience et d'intentionnalité qui imprègnent la réflexion de Sartre sur l'image.

En effet, dans son essai, *L'Imaginaire*, Sartre soutient que « l'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel » (238). Il est possible de rapprocher ce sens implicite du réel de l'imaginaire poétique de Burgos dans la mesure où la construction de cet imaginaire

---

<sup>7</sup> Dans les pages à venir, toute forme d'italique dans une citation ou dans un extrait de texte est de l'auteur cité.

répond à des valeurs symboliques, donc à une compréhension du monde qui passe par une médiation, une lecture du réel au travers des symboles élaborés par le récit.

En mettant en parallèle les notions de poétique et d'implicite, il se pose en fait une seule question, celle du rapport au réel que les écrivains tentent de restituer dans leurs différentes productions. Burgos assure que « les images, quelles que soient leurs motivations et par-delà toute borne, créent du virtuel appelé lui-même à devenir réel » (*Pour une poétique de l'imaginaire*, 129). Ici, le théoricien attire notre attention sur le "devenir-réel" qui rappelle que l'univers poétique ne livre son rapport au réel que par la force de l'interprétation qui rend présent ce qui est suggéré. L'univers poétique du texte devient donc un univers d'implicites où l'orchestration des images pose un imaginaire symbolique qui attend d'être habité par ceux qui savent créer les rapports nécessaires entre la production de sens – les fictions littéraires – et les réalités quotidiennes. Dans ce cas d'espèce, il faudrait peut-être soutenir avec Sartre « qu'une image n'est rien autre qu'un rapport » (*L'Imaginaire*, 17), et ajouter aussi que la nature de ce rapport permet, on le sait avec Barthes par exemple, de réaliser objectivement que la dimension poétique de l'image s'imbrique à maints égards avec sa dimension mentale et onirique.

## 2. Image comme représentations mentales : construction d'un univers onirique

L'image mentale, si on s'accorde à soutenir avec Hamon qu'elle est aussi « le lieu de transformation du réel en représentations » (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 126), a principalement trois représentants : le souvenir, le rêve et l'hallucination. Quel que soit le domaine considéré, il est évident que l'analyse de ces trois représentants de l'image mentale doit presque tout à la philosophie et à la psychanalyse. Dans la réflexion de Sigmund Freud par exemple, les motifs du souvenir, du rêve et de l'hallucination représentent une constante qui confère une solide validité au travail du neurologue autrichien dans les études de sciences humaines et sociales. Si la notion d'inconscient que Freud associe à ces motifs récuse

partiellement la validité de son travail dans certains domaines, il n'en demeure pas moins que l'auteur de *L'Interprétation des rêves* décrit avec acuité les formes et les fonctionnements de cette image mentale. Il analyse également ses traductions en mots, et offre une approche au discours critique littéraire, connue sous le nom de la *psychocritique*. Charles Mauron, son fondateur, se propose de nous permettre d'« accroître notre intelligence des œuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus, et dont la personnalité inconsciente de l'écrivain serait la source » (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 13). Fortement tributaire de la notion freudienne d'inconscient, cette critique littéraire psychanalytique a créé et continue de créer débats et polémiques<sup>8</sup> dans lesquels je n'entrerai pas ici. La psychocritique éclairera certains de mes propos, elle restera tout de même minorée par l'approche sémiologique et par les perspectives du fantastique que je développerai dans d'autres parties de ce travail. Cependant, sa mention ici relève d'un objectif double. Elle permet d'entrevoir jusqu'où peut aller l'interprétation de la notion d'image mentale. Elle permet ensuite de dépasser, voire de récuser l'introduction de l'inconscient freudien dans l'approche littéraire de l'image mentale.

En effet, on peut, dans l'analyse de l'image mentale, recourir à Freud sans toutefois faire usage de son concept d'inconscient que la psychocritique, à la suite de Mauron, appelle *la personnalité inconsciente de l'écrivain*. En évacuant l'inconscient de l'approche, on peut faire de l'image mentale un jeu conscient et narratif où les souvenirs et les rêves participent de la construction d'un univers dont les écrivains et les lecteurs connaissent très bien les arcanes et la fragile consistance vis-à-vis du réel lui-même. On sait que dans les fictions littéraires, les représentants de l'image mentale se déclinent en plusieurs figures (personnages, espaces, temps, etc.) aisément repérables par l'analyse et l'interprétation de texte. La présence référentielle de

---

<sup>8</sup> Voir par exemple Pascal Herlem, « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, vol. 202, no. 3, 2010, pp. 32 – 49. L'auteur, psychanalyste français proche de Lacan et spécialiste de l'œuvre de Raymond Queneau, y fait une analyse synthétique de ces "querelles théoriques" tout en réitérant les passages évidents entre psychanalyse et littérature.

ces figures inaugure dans le texte le point de soudure entre l'image mentale et le mot-image de Burgos. Le geste créatif d'un écrivain est donc un champ où les deux types d'image s'imbriquent dans une orchestration décidée par l'écrivain dont l'objectif est de refaire le monde, non pas littéralement mais symboliquement. À ce titre, l'ouvrage de Freud le plus adéquat à convoquer ici serait *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. L'auteur y montre comment le rêve en tant que figure de l'image mentale, participe d'une réorganisation du réel, et permet à l'écrivain de construire un univers où le symbolique, le poétique, le rêvé, voire l'halluciné, trouvent des points de soudure et de rencontre pour construire des mondes qui s'auréolent de la noble prétention de concurrencer le monde réel. Pour Freud, un tel univers ne peut se traduire dans le geste de l'écrivain qu'avec le recours de la notion du ludique. Dans *L'Inquiétante étrangeté* donc, c'est à travers la figure de l'enfant que l'auteur pose ce parallèle : « Ne devrions-nous pas chercher les premières traces d'activité littéraire déjà chez l'enfant ? » (34). Cette question paraît anodine *a priori*. Mais Freud lui consacre ce long développement qui mérite qu'on s'y arrête :

L'occupation la plus chère et la plus intense de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous autorisé à dire : chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance. [...] L'enfant distingue très bien son monde ludique, en dépit de tout son investissement affectif, de la réalité, et il aime étayer ses objets et ses situations imaginés sur des choses palpables et visibles du monde réel. [...]

Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité. (*L'Inquiétante étrangeté*, 34)

Ce parallèle est éloquent à plus d'un titre. Il montre que le monde créé par l'écrivain n'a peut-être pas ses sources dans un inconscient cher à la psychocritique. Il nous renseigne aussi que les représentations mentales à l'œuvre dans l'élaboration des univers du mot ne sont pas déconnectées du réel, elles maintiennent plutôt ce réel à distance ; ce qui permet d'ouvrir d'autres possibilités de l'exister humain, fussent-elles éphémères. À travers cet exemple, Freud

nous permet aussi de soutenir que le passage des souvenirs et des rêves dans l'écriture annule toute perspective binaire sur l'image en tant qu'elle serait poétique et stylistique d'une part et mentale, affective et onirique de l'autre part. Les deux dimensions s'imbriquent étroitement, l'une prenant son souffle dans l'autre et inversement. Le texte littéraire devient, par conséquent, un lieu de rencontres et d'enchevêtrements d'images ; lequel enchevêtrement est à l'origine de l'édification de divers imaginaires qui relèvent du poétique selon Burgos, et qui sont de l'ordre du réel implicite pour Sartre. Sur ce point, et peut-être sur ce point uniquement, Sartre et Burgos se complètent : l'imaginaire est un produit de l'image ou d'un ensemble d'images. Pour Burgos, il s'obtient par les ressources stylistiques que la langue met à la disposition du créateur. Pour Sartre, l'imaginaire est le rapport au réel que créent les représentations mentales telles que le rêve et le souvenir. Il ne serait donc pas hasardeux d'emprunter à *L'Imaginaire* de Sartre son lexique et sa démarche :

Nous voulons seulement tenter une « phénoménologie » de l'image. La méthode est simple : produire en nous des images, réfléchir sur ces images, les décrire, c'est-à-dire tenter de déterminer et de classer leurs caractères distinctifs. (*L'Imaginaire*, 14)

À travers l'expression « produire en nous des images », on peut constater que l'image répond parfaitement ici à sa dimension intérieure, c'est-à-dire une représentation qui engage physiquement ou émotionnellement l'homme. Cela suppose qu'elle situe le mot-image de Burgos au milieu du processus de construction d'un imaginaire. Les images produites en nous se retrouvent, en effet, avant ou après le mot-image selon qu'on se situe du côté de l'écrivain ou celui du lecteur. Ce sont ces "images en nous" qui construisent en réalité notre rapport au monde. Cela revient à soutenir avec Sartre que ces représentations intérieures sont de l'ordre de la conscience dont l'expression « image mentale » elle-même ne rend peut-être pas toutes les formes, toutes les articulations, toutes les manifestations, toute la phénoménologie en un mot. Sartre écrit à ce sujet :

À vrai dire l'expression d'image mentale prête à confusion. Il vaudrait mieux dire « conscience de Pierre-en-image » ou « conscience imageante de Pierre ». Comme le mot « image » a pour lui ses longs états de service, nous ne pouvons pas le rejeter complètement. Mais, pour éviter toute ambiguïté, nous rappelons ici qu'une image n'est rien autre qu'un rapport. (*L'Imaginaire*, 17)

Appliquée aux fictions littéraires, cette observation de Sartre autorise le discours critique à penser davantage les figures qui représentent dans les textes l'image mentale, c'est-à-dire les souvenirs et les rêves pour ne mentionner que ces deux. On peut ainsi comprendre que ces figures n'ont pas vocation de refléter fidèlement le réel, mais plutôt de créer avec ce réel un rapport qui instaure une compréhension multiple du monde.

Chez Sartre, la phénoménologie d'une telle image mentale répond à quatre caractéristiques fondamentales. En tant que manifestation d'un réel passé (souvenir) ou réinventé (rêve), l'image mentale est d'abord caractérisée par son ancrage dans le champ de la conscience humaine ; une conscience dont on peut articuler la valeur à partir des conventions sociales qui régissent un milieu donné (on peut donc dériver du rêve vers l'hallucination, de l'hallucination à la folie selon les codes culturels convenus ou l'idéologie régnante. Ici, on rejoint quelque peu la pensée psychocritique de Mauron). L'image mentale se présente ensuite comme une forme particulière d'observation de la réalité. Elle est donc une performance, au sens de l'effectuation d'une activité. Sartre résume cette perspective en reconnaissant que « nous avons affaire à des consciences complètes, c'est-à-dire à des structures complexes qui « intentionnent » certains objets » (*L'Imaginaire*, 18).

Dans les romans d'Efoui, il se joue ces structures complexes où les souvenirs et les rêves se partagent, voire se disputent, la parole dans la construction des imaginaires proposés par les narrateurs. Dans *La Polka* par exemple, le narrateur se construit sous les yeux du lecteur par surgissements du passé et du présent dans un récit qui refuse le souvenir et qui s'écrit par le refus même de ce souvenir : « Je ne veux pas me souvenir de Tombouctou. Je ne veux pas me souvenir de nos années de collégiens où nous avons appris nos leçons d'histoire sous les

lampadaires de la place Apollo-XII » (*LP*, 66). Ici, les images mentales rencontrent le mot-image de Burgos. Et on voit le narrateur à la recherche de ce lieu de dis/jonction où les représentations mentales et le dire poétique rencontrent la volonté personnelle (le refus de se souvenir) du narrateur. Cette triple rencontre construit un imaginaire toujours porté vers la recherche de la nouveauté. Elle répond, en conséquence, aux deux autres caractéristiques de l'image mentale selon Sartre : l'image mentale est de l'ordre de la *spontanéité* et elle débouche sur un réel qu'elle aura fait ou défait (*L'Imaginaire*, 14-25).

De Burgos à Sartre, on peut donc retenir que les images poétiques et mentales constituent le partage de compréhensions ou d'idéalisations du monde que proposent les auteurs dans leurs différentes œuvres. Ils établissent des rapports au monde ou invitent à tisser ces rapports au gré de nos manières d'habiter leurs textes. À partir des images mentales et poétiques, on construit un imaginaire dont les rapports au monde sont nombreux et divers. L'imaginaire peut révéler, par exemple, un rapport de réactivation d'un manque, d'une absence. Il peut aussi être de l'ordre d'un rapport de reconstruction d'un historique blessé, de (ré)affirmation d'un être-au-monde longtemps dénié. Il peut être aussi un rapport d'édification d'un modèle, ou de construction de figures politiques, idéologiques par lesquelles l'écrivain questionne le monde.

Chez Sartre plus précisément, cet imaginaire est approché par une démarche qui mêle théorie et exemples concrets de la vie quotidienne. Dans *L'Imaginaire*, il amorce sa réflexion sur le souvenir en tant que motif de l'image mentale par la figure d'un ami – Pierre – dont la présence permet au texte théorique d'être très concret :

Je veux me rappeler le visage de mon ami Pierre. Je fais un effort et je produis une certaine conscience imagée de Pierre. L'objet est très imparfaitement atteint : certains détails manquent, d'autres sont suspects, le tout est assez flou. Il y a un certain sentiment de sympathie et d'agrément, que je voulais ressusciter en face de ce visage et qui n'est pas revenu. (*L'Imaginaire*, 31)

À travers ce paragraphe qui pose essentiellement la question de la reconstitution par la mémoire et l'histoire personnelle, on remarque que la représentation mentale de Pierre obéit à

une intention ou une volonté. Cette dernière commande la production de différents éléments (les traits de son visage, les détails de ses cheveux par exemple) à partir desquels l'auteur peut se représenter son ami ou plutôt peut avoir une conscience imagée de son ami. L'imaginaire de l'amitié entre deux personnes se construit à partir de ces éléments qui se combinent et forment des figures à même de permettre le questionnement, le jugement ou l'analyse. Ici on voit Sartre évaluer la forme obtenue : *l'objet est très imparfaitement atteint : certains détails manquent, d'autres sont suspects, le tout est assez flou*. Ainsi, l'image mentale autorise, par ses figures, une réflexion sur l'acte de se souvenir et sur les forces ou faiblesses que cet acte déploie dans la construction du sujet mis en action<sup>9</sup>. "Le tout est assez flou" de Sartre pose une question que se relayent tous les personnages d'Efoui, à savoir : comment rendre précises les représentations mentales dans le contexte contemporain où tous les contours (historiques, spatiaux, socio-politiques) sont brouillés, mal définis ?

Se souvenir devient donc un acte politique au sens de la gestion d'une mémoire personnelle, collective ou historique dont on peut mesurer les influences directes sur le personnage en question. Pour ce qui est de l'ami Pierre de Sartre, l'image mentale introduit une métaphore incomplète de son absence. La représentation mentale devient insuffisante dans la reconstruction de la figure amicale. L'image mentale exige une combinaison avec d'autres types d'image pour construire un imaginaire en bonne et due forme. Sartre continue ainsi sa description :

Je ne renonce pas à mon projet, je me lève et je sors une photographie d'un tiroir. C'est un excellent portrait de Pierre, j'y trouve tous les détails de son visage, certains même qui m'avaient échappé. Mais la photo manque de vie : elle donne, à la perfection, les caractéristiques extérieures du visage de Pierre ; elle ne rend pas compte de son expression. (*L'Imaginaire*, 31)

---

<sup>9</sup> Ricœur reprend cette problématique dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, notamment dans la section « Le souvenir et l'image » (53-66) où il ajoute que « Sartre n'a pas envisagé dans ce texte [*L'Imaginaire*] le choc en retour sur la théorie de la mémoire. Mais il en prépare la compréhension par sa description » (65).



Le parallèle entre le mental et le photographique (sujet de réflexion dans la section qui va suivre) vient encore une fois montrer que d'une dimension à une autre, l'image crée des passages où les figures se côtoient et révèlent un enchevêtrement complexe qui appelle à l'attention et à la méfiance envers toute simplification. L'exemple de Sartre se termine d'ailleurs par une troisième dimension de l'image où le dessin est considéré plus ou moins comme un acte poétique :

Heureusement je possède une caricature qu'un dessinateur habile a faite de lui [Pierre]. Cette fois le rapport des parties du visage entre elles est délibérément faussé, le nez est beaucoup trop long, les pommettes sont trop saillantes, etc. Cependant, quelque chose qui manquait à la photographie, la vie, l'expression, se manifeste clairement dans ce dessin : je « retrouve » Pierre. (*L'Imaginaire*, 31-32)

L'exemple de Sartre réunit trois dimensions de l'image, et montre que ces trois dimensions, qui peuvent exister de façon autonome, travaillent à un même objet, celui de créer un rapport avec un réel. Sartre conclut donc :

Représentation mentale, photographie, caricature : ces trois réalités si différentes apparaissent, dans notre exemple, comme trois stades d'un même processus, trois moments d'un acte unique. Du commencement à la fin, le but visé demeure identique : il s'agit de me rendre présent le visage de Pierre, qui n'est pas là. (*L'Imaginaire*, 32)

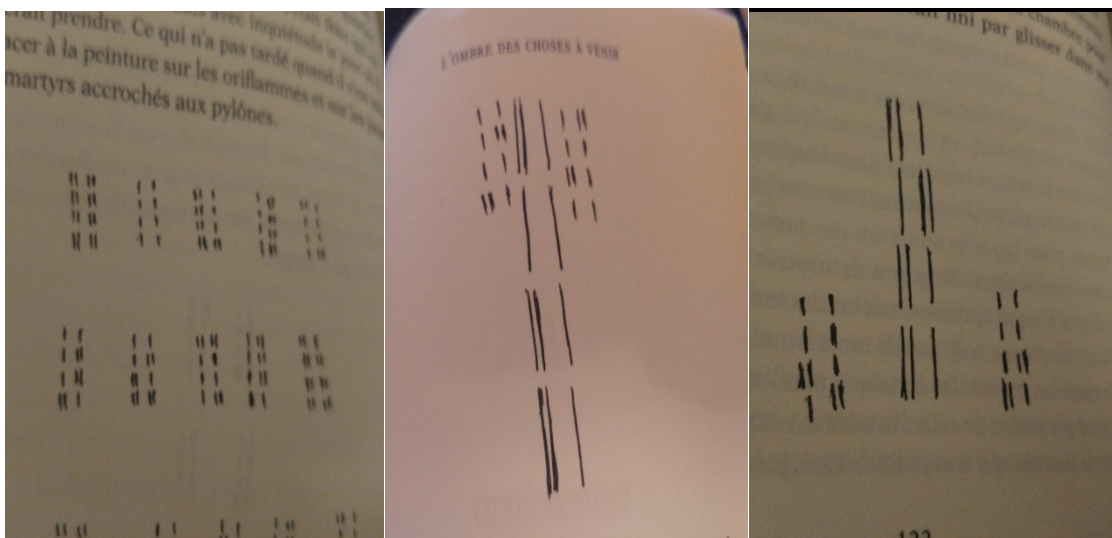
La conclusion de Sartre montre que l'image mentale, en se combinant avec les autres types images, participe de l'élaboration de divers imaginaires dont l'objectif est de nous rendre présent le réel, c'est-à-dire de nous permettre d'articuler divers rapports avec ce réel-là. Le travail de Barthes prolonge cette conclusion de Sartre. L'auteur de *Leçon* analyse en effet la manière dont l'image suscite le réel par son caractère « très fuyant, renvoyant sans cesse, selon un va-et-vient compliqué, tantôt au produit d'une perception physique, tantôt à une représentation mentale, tantôt à une imagerie, tantôt à un imaginaire » (Barthes, *Œuvres complètes*, Tome I, 1410). Ce que Barthes appelle *perception physique* désigne sans aucun doute l'image dans sa version iconique, c'est-à-dire la télévision, la photographie et autres phénomènes contemporains du visuel.

### 3. Image physique : mise en récit du monde iconique

Selon Bernard Vouilloux, il existe une

image physique, ce serait l'image matérielle, qui ne peut être dite « visuelle » qu'au sens où elle est optiquement perçue, vue par des yeux de chair : ce serait l'image artéfactuelle, faite de main d'homme – fresque, tableau sur bois ou sur toile, gravure, dessin, sculpture, mais aussi photographie, film, etc. (*La Nuit et le silence des images*, 103)

En littérature, cette image physique est à l'origine de deux phénomènes importants. Elle permet le développement de genres littéraires spécifiques où l'image et le texte se répondent dans la narration d'une histoire ou d'un événement. C'est l'exemple des bandes dessinées, des beaux-livres et autres romans-photos. Les cinq romans d'Efoui ne rentrent dans aucune de ces catégories. Il faut cependant signaler la présence dans *L'Ombre des choses à venir* de ce que le narrateur appelle « des signes illisibles, une succession de pics étagés » (*LCV*, 101). Il s'agit d'une sorte d'écriture personnelle inventée par le jeune Ikko, ami du narrateur et poète à l'illumination rimbaldienne, pour dire ses traumatismes et dénoncer les ravages de la guerre. Efoui incorpore une succession de traits au récit du jeune Ikko sur la guerre. Ces traits (je reviendrai là-dessus dans le chapitre VII) qu'on peut aussi interpréter comme les pleurs d'une jeunesse face à la guerre, sont présents dans le texte (pp. 101, 102, 122, 123) comme suit :



Ces traits représentent une forme d'illustration dans la mesure où l'auteur les utilise pour accompagner la narration du dérèglement des sens que vit le personnage. Mais ils restent

très insignifiants dans l'œuvre générale d'Efoui. On ne peut donc pas parler de ce romancier comme auteur du genre illustré. C'est plutôt dans le second phénomène généré par l'image physique qu'on peut classer les romans d'Efoui.

En effet, l'image physique devient de plus en plus un thème abordé par les fictions littéraires contemporaines. Hamon le remarque en notant à propos de la photographie : « À l'intérieur des textes de fiction, le lecteur commence à rencontrer aussi perpétuellement la photographie [...] comme référent. » (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 47). Cette pratique est omniprésente dans les romans d'Efoui. Par exemple, dans son dernier roman en date, *Cantique de l'acacia*, il y consacre non seulement une figure de personnage (la protagoniste principale est journaliste photoreporter) mais aussi deux chapitres (« La machine à souvenir » et « Album photo ») qui fonctionnent comme une longue bataille d'idées entre ceux qui aiment l'image physique et ceux qui la détestent : un débat entre *iconophiles* et *iconophobes* pour reprendre des termes de Hamon (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 22). De ce cinquième roman d'Efoui, émerge donc une véritable réflexion sur l'ère contemporaine, ses pratiques et ses consommations de l'image physique que le personnage Silvano présente à ses pairs comme « la machine à souvenir, [celle qui] garde vivante l'image de votre visage » (*CA*, 171).

L'image physique, devenue ainsi sujet de fiction et lieu de questionnement du monde contemporain, participe à la construction de l'intrigue romanesque et multiplie les quêtes de sens dans la modernité envisagée par l'écrivain. Beaucoup de productions littéraires contemporaines exploitent l'image physique dans cette logique. Dans l'œuvre de l'écrivain Michel Deguy par exemple, on note une conscience qui ne se lasse pas d'interroger l'image physique et ses impacts sur l'existence humaine. Chez lui, on peut résumer ce devenir-image dans le double flux de cette interrogation extraite de *Interdictions du séjour* : « Que regardez-vous ? [...] Qu'est-ce qui nous regarde ? » (31).

Dans le champ littéraire africain, on peut signaler, par exemple, le roman, *Les Transparents* de Ndalu de Almeida, alias Ondjaki. Ce roman, comparable à *Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir* d'Efoui, réfléchit sur l'image et ses (in)capacités à figurer la guerre et à participer de l'invention de l'espoir et d'une modernité – angolaise dans le cas du roman *Les Transparents*. On y lit à ce propos un poignant dialogue entre une journaliste et un jeune adolescent à la recherche de sa mère disparue pendant la guerre :

- Vous êtes d'ici, de Luanda ?
- Non, je suis du Sud, c'est la guerre qui m'a chassé de là-bas
- C'était comment la guerre ?
- La guerre, ce n'est pas quelque chose dont on parle, madame... vous, vous avez connu la guerre ?
- D'après les photos...mon grand-père a fait la guerre pendant des années
- Des photos ? Comment ça ? On peut voir la guerre sur une photo ?
- Non... bien sûr que non... – la journaliste baissa les yeux – [...] Et où est votre mère ?
- Je ne sais pas, je suis à sa recherche, aujourd'hui même je vais à la télévision, une émission qui retrouve les personnes disparues
- Et on les retrouve vraiment ?
- Il faut commencer par y croire... (*Les Transparents*, 197)

Dans cet extrait, le romancier part de l'image physique pour interroger le contemporain dans ses relations à l'autre, à l'histoire et aux enjeux sociaux. Et pour mieux comprendre un tel texte, la critique est obligée de renouveler aussi son discours.

En effet, la critique littéraire élabore de nouveaux concepts dans son approche du genre illustré ou de l'image physique devenue thème de création romanesque. Aujourd'hui, elle place généralement ces pratiques sous le signe de *l'intermédialité*, c'est-à-dire :

toute relation systématique entre deux ou plusieurs médias distincts et leurs codes sémantiques, sans privilégier ni les médias audio-visuels et numériques (film, télévision, vidéo, internet) ni les arts classiques (littérature, théâtre, performance orale, musique, arts plastiques). (János Riesz, « Introduction », *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, 3)

L'intermédialité est donc une approche très contemporaine dont l'objectif est de penser la cohabitation des médias et des arts en termes d'influences mutuelles et de créations de

nouveaux imaginaires. On peut dire aussi que cette approche critique se (re)construit presque au quotidien dans la mesure où les relations intermédiaires qu'elle tente de théoriser sont sans cesse réinventées par les artistes. Très en vue dans le champ artistique allemand, cette approche se précise aujourd'hui avec des classifications plus ou moins reconnues par tous ses spécialistes.

Pour Jürgen Müller, il faut voir au sein de l'intermédialité quatre types d'approche :

1. l'intermédialité synthétique, c'est-à-dire la fusion de plusieurs médias dans un intermédia, avec ses connotations polémiques et révolutionnaires (l'œuvre de Dick Higgins, par exemple) ;
2. l'intermédialité formelle ou transmédiale, soit la recherche néoformaliste de procédés formels (les publications de Joachim Paech et d'Yvonne Spielmann) ;
3. l'intermédialité transformationnelle, analyse de la re-représentation de différents médias dans un média (les publications de Maureen Turim) ;
4. l'intermédialité ontologique, c'est-à-dire comme processus toujours présent dans les médias. (« L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas*, 107)

Dans la logique de cette typologie, les pratiques de l'image physique en littérature relèveraient de l'intermédialité formelle ou de celle dite transformationnelle. Les écrivains tentent d'inventer, avec les figures des nouveaux médias, des formes littéraires qui puissent rendre compte de l'esprit du siècle. Dans ce cas, ils feraient de l'intermédialité formelle. Mais les écrivains feraient plutôt de l'intermédialité transformationnelle quand l'image physique devient un thème dans leurs fictions.

Hormis Müller, la pensée de l'intermédialité est incarnée aujourd'hui par Irina Rajewsky selon Akila Ahouli. Dans un article qu'il consacre à la littérature orale et les médias au Togo, Ahouli rappelle les principales articulations de la pensée de l'intermédialité chez Rajewsky, mais invite à découvrir et à pratiquer plutôt l'approche d'un autre penseur allemand, Uwe Wirth :

Contrairement au concept d'intermédialité de Rajewsky, celui de Wirth permet, par exemple, de comprendre l'importance de la simple évocation d'un média tel que la télé ou la radio dans l'analyse intermédiatique d'un conte. En outre, il est plus récent et catégorise les

formes d'intermédialité par degré du plus concret au plus abstrait. (Ahouli, « Littérature orale et médias. Analyse de quelques formes d'intermédialité impliquant les contes populaires togolais », *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, 20)

Wirth structure, en effet, l'intermédialité en quatre degrés. Pour lui, il existe d'abord un *degré zéro de l'intermédialité*, c'est-à-dire « la réflexion sur un média faite dans un autre média ou la thématization d'un média dans un autre » (Ahouli 20-21). Ensuite, le *premier degré de l'intermédialité* qui correspondrait à une « modulation médiatique » qu'on observe « par exemple, lors du passage de l'oral à l'écrit ou du texte dramatique à la représentation théâtrale » (Ahouli 21). Le *deuxième degré d'intermédialité* serait une « hybridation médiatique [...] qui consiste en une combinaison d'au moins deux médias distincts ou de leurs systèmes sémiotiques respectifs » (Ahouli). Enfin, le *troisième degré d'intermédialité* désignerait « un transfert du concept de la configuration médiatique d'un système sémiotique sur un autre. Cette forme d'intermédialité intervient, par exemple, lorsqu'un roman imite la technique de représentation filmique » (Ahouli).

Suivant cette structure, on note que le troisième degré d'intermédialité peut correspondre, en littérature, à la pratique de l'image physique, dans la mesure où certains procédés de fabrication de cette image physique traversent ou habitent les images mentales et poétiques ; créant ainsi de nouvelles esthétiques narratives et de nouveaux modes de construction d'imaginaires. Aussi, le degré zéro de l'intermédialité pourrait-il convenir à la thématization de plus en plus courante de l'image physique dans les fictions littéraires. Dans ce cas, il va falloir redéfinir la perspective de ce degré zéro en le concevant désormais comme *la réflexion sur un média faite dans un autre média ou dans les arts*. La thématization de l'image dans l'œuvre romanesque d'Efoui serait définie alors comme le degré zéro de l'intermédialité, tandis que la rencontre de cette image avec les autres types d'image prendrait la forme du troisième degré. Plusieurs critiques ont analysé la production littéraire d'Efoui à la lumière de cette intermédialité.

Dans un compte-rendu, Garnier par exemple décrit *La Fabrique de cérémonies* comme une « prolifération de cérémonies projetées sur un écran » (« Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre Librairie*, 41) ; lequel écran, symbole intermédiaire, fonctionne, selon lui, à révéler le narrateur du roman comme un « montreur de pantins » (Garnier 41). Reprenant ce motif placé dans un cadre plus général des médias, Christophe Konkobo (« Entre-deux, entre jeux : l'intermédialité dans les théâtres contemporains », *L'Esprit Créateur*, 55-65) montre comment l'intermédialité dévoile dans le théâtre de Koffi Kwahulé et d'Efoui un système signifiant où la radio et la télévision participent au tissage de la fable et engendrent des intertextes et des métadiscours qui confèrent au verbe l'action, et au jeu la qualité du conte.

Une autre analyse, celle de Caroline Giguère (« L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui : jeux de masques et de coulisses », *Interférences littéraires, Indicible et littérature*, 131-140), rend aussi compte de la présence intermédiaire dans les deux premiers romans d'Efoui. Pour Giguère, il est question de la volonté du romancier de mettre en scène l'indicible et de dénoncer la parodie que les discours médiatiques font du témoignage historique. Les personnages d'Efoui, selon elle, sont constamment soumis aux logiques de l'audio-visuel afin de mieux déconstruire toutes les formes de récupération médiatique. C'est la raison pour laquelle l'univers romanesque d'Efoui, selon elle, porte

la figure du masque et la stratégie de trompe-l'œil [qui] reviennent sans cesse miner l'effet du réel à travers un redoublement du littéraire par différentes médiations. Théâtre, radio, cinéma, photographie, télévision viennent parodier la parole du témoin et la priver de toute prétention à la vérité historique. [...] L'œuvre d'Efoui procède ainsi à une déconstruction permanente de ses référents, qu'ils soient historiques ou romanesques ; et à une critique de la récupération médiatique du témoignage. (132)

La réflexion de Giguère révèle l'importance du traitement des médias en général dans la fiction romanesque d'Efoui. Ce qu'elle propose des motifs de l'intermédialité à l'œuvre dans l'univers romanesque d'Efoui abonde dans le même sens que la réflexion de Viola Prüschenk qui, en 2009, avait déjà vu dans *La Fabrique de cérémonies* une narration qui exploite et tourne

en dérision le procédé contemporain du « zapping » dont les auteurs – les spectateurs et auditeurs – deviennent chez Efoui des personnages, voire des narrateurs. Schüller, reprenant partiellement l'argument de Prüschenk, conclut : « L'esthétique de Kossi Efoui est fortement marquée par l'intermédialité. Dans ses textes se rencontrent les procédés théâtraux, filmiques et musicaux. Aussi le média de la télévision joue un rôle central. » (« Un Tiers Espace poétique. L'écriture intermédiatique dans les romans de Kossi Efoui », 122)

Un constat s'impose ici : les analyses de l'intermédialité dans l'œuvre d'Efoui restent un peu dans le domaine de la recension et de l'énumération qui convoquent souvent indifféremment radio, télévision, presse écrite, musique et autres composantes des mass media. Au fond, il s'agit là d'une faiblesse interne à l'approche intermédiaire elle-même. Elle convoque indifféremment toutes les formes de média et d'art dans une recherche de relations systématiques, qui oublie parfois que le nom « intermédialité » lui-même peut prêter à confusion lorsqu'il s'applique, par exemple, à l'analyse littéraire puisque, dans un sens, la littérature devient ici un média dont on veut déceler les interconnexions avec les autres. De plus, l'intermédialité, par sa manière d'embrasser toutes les formes artistiques, se révèle peut-être comme un concept totalisant qui risquerait dans les années à venir de perdre son originalité à force d'attirer toutes les formes culturelles, artistiques et médiatiques dans son champ d'application. C'est une inquiétude que János Riesz relève dans son introduction à l'ouvrage collectif, *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise* :

Deux autres questions qui me semblent s'imposer à partir de ce volume c'est la valeur heuristique du concept de *l'intermédiabilité* pour arriver à une vision globale de la production culturelle, littéraire et artistique, [...]. Quelle est la plus-value de ce concept par rapport à des concepts totalisants précédents [...] ? Et finalement, quelles seront les conséquences de la nouvelle situation pour l'avenir de notre discipline, son enseignement dans les universités et les écoles ? Faudra-t-il, en plus de l'apprentissage des techniques de l'analyse littéraire (rhétorique, stylistique et autres) se faire initier aussi dans la musicologie et l'histoire de l'art, avec toutes leurs spécialisations selon les genres et les époques ? (Riesz, « Introduction », *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, 7)



Pour éviter ce piège de l'intermédialité générale, le degré zéro et éventuellement le troisième degré seraient plus appropriés dans la saisie de la pensée de l'image chez Efovi. Ces deux niveaux d'intermédialité sont d'ailleurs en relation étroite avec la sémiologie littéraire de Barthes et Hamon.

Tout comme l'intermédialité, la sémiologie n'échappe pas à la loi de la polysémie et de la multiplication abondante de formes qui se réclament d'elle. Mais, contrairement à l'intermédialité, la sémiologie a derrière elle une longue histoire de définitions et de spécialisations dans des domaines aussi variés comme la médecine, la linguistique et les sciences de la communication, la littérature, la géographie, etc. Dans le domaine de l'image physique, la sémiologie a connu ses premiers pas avec Barthes qui la définit comme suit : « La sémiologie de l'image (parfois encore nommée iconologie : de Eikonos = image) est cette science récente qui se donne pour objectif d'étudier ce que disent les signes (s'ils disent quelque chose) et comment (selon quelles lois) ils le disent. » (*Œuvres complètes. Tome II*, 878).

La sémiologie de l'image, telle que la conçoit Barthes, permet d'analyser et de comprendre trois principaux éléments. Elle permet d'abord de voir comment l'image physique et ses différentes figures se constituent en une rhétorique bien spécifique. Ensuite, elle permet d'interroger comment cette rhétorique entame ou donne un souffle nouveau à l'image mentale et poétique dans le travail d'un écrivain. Enfin, elle permet d'envisager les enjeux socio-politiques, identitaires et historiques à l'œuvre dans les différentes tentatives des écrivains de thématiser l'image physique, voire de pratiquer le genre illustré. Dans cette logique, les réflexions que l'auteur a consacrées à la photographie retiennent l'attention. Dans *La Chambre claire*, Barthes offre, en effet, une perspective qui permet d'interroger l'image physique dans ses rapports avec les questions d'articulation de soi, de rencontre de l'autre, de deuil et de structuration d'un système social, politique ou hégémonique. À travers la figure de sa mère, l'auteur fait cette confidence : « J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle [sa mère] venait

de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris. » (*Œuvres complètes. Tome III*, 1157)

Ici, on observe que le texte de Barthes révèle le thème de l'image physique comme lieu de (re)structuration du rapport au temps et à l'altérité. Cette image physique engendre aussi le souvenir (image mentale) et le geste narratif (l'image poétique) que le lecteur découvre au fur et à mesure que l'auteur reconstitue le visage de sa mère sur les différentes photos. Entre chronique biographique et ce qu'il appelle « la sémiologie de la photographie » (Barthes, *Œuvres complètes. Tome III*, 1134), ce texte de Barthes donnerait des clés pour analyser l'image chez Efovi, c'est-à-dire pour interroger « l'intrusion foisonnante de mentions d'images et d'objets figuratifs dans les textes » (Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 8).

La démarche barthienne est complétée par celle de Hamon qui suggère de distinguer les autres types d'image de l'image physique en appelant cette dernière « image à voir » ou « l'iconique » en tant qu'un « ensemble de référents » (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 10) traversant les textes pour leur donner de nouvelles esthétiques. La sémiologie de Hamon propose une démarche qui se focalise sur l'image à voir comme motif romanesque double, c'est-à-dire :

l'iconique considéré dans tous ses aspects citatifs (comment un texte cite une image) et incitatifs (le rôle générateur de l'image pour un écrivain) ; l'image à voir doit alors être considérée dans tous ses états et dans tous ses modes de représentation en texte, mode thématique (Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 308).

C'est cette démarche qui sera appliquée aux textes d'Efovi. Elle s'accompagnera, par moments, du degré zéro et du troisième degré de l'intermédialité, qui permettent de questionner le travail de l'écrivain dans ses pratiques de l'image et dans sa volonté de montrer que l'iconique, aujourd'hui, devient de plus en plus le lieu de tous les enjeux du monde.

#### 4. Le triple jeu de l'image : un enjeu postcolonial ?

Par rapport aux pages précédentes, on sait désormais que le concept d'image se décline en trois composantes qui forment ce que Vouilloux appelle « le triple jeu de l'image » (*La Nuit et le silence des images*, 103) : le mental, le poétique et l'iconique. Ces trois composantes, quand elles constituent matières à fictions littéraires, ne peuvent être séparées de façon étanche. Elles s'imbriquent, se superposent les unes aux autres, et créent de nouvelles rhétoriques dans les narrations du monde contemporain. À la lumière de ce triple jeu, la sémiologie enseigne

une construction théorique, un modèle de lecture des textes littéraires. Ce modèle serait constitué de l'ensemble des relations qu'entretiennent réciproquement [...] en représentation et en médiation [...] image à voir, image à lire, image mentale (Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 308).

L'ensemble de ces relations construit dans les fictions littéraires un réseau symbolique des enjeux du monde, mieux une variété d'imaginaires définis par Sarr en ces termes :

L'imaginaire est une fonction centrale de la psyché humaine. Il relève de la capacité d'un groupe ou d'un individu à se représenter le monde, à l'aide d'associations d'images qui lui donnent un sens. Les cultures humaines créent des langages symboliques qui laissent le sens s'instaurer dans un réseau d'images. (*Habiter le monde*, 24)

Perçus donc comme des langages symboliques, les imaginaires qui se créent dans la rencontre et les liens des composantes de l'image figurent le sujet contemporain dans toute sa complexité. Ce sujet contemporain est au centre de la pensée postcoloniale en tant qu'elle s'intéresse, pour paraphraser Mbembe, à toutes les formes de *montée en humanité*, qui s'expriment dans le cadre de l'après conquêtes impériales (*Sortir de la grande nuit*, 69-85).

Le monde contemporain est un espace unique en partage. Et la pensée postcoloniale rappelle que cet espace est chargé de mémoires et de symboliques diverses. Celles-ci demandent à être interrogées et mises en relation avec toutes les associations d'images qui constituent les imaginaires contemporains. Il est donc important de préciser que le sujet contemporain, d'où

qu'il soit, vit dans un espace, dans un temps postcolonial<sup>10</sup> où il se réinvente quotidiennement avec des formes nouvelles de modernité. Pour Mbembe, ce sujet contemporain, un nouvel homme compris comme une figure réinventée au meilleur et au pire<sup>11</sup>, ne peut être pensé qu'à l'intérieur des dynamiques de l'image aujourd'hui : « Ce nouvel homme, sujet du marché et de la dette, [...] est typique de la civilisation de l'image et des nouveaux rapports que celle-ci établit entre les faits et les fictions. » (Mbembe, *Critique de la raison nègre*, 13-14). C'est au niveau de ces rapports que la construction du nouvel homme diffère d'un continent à un autre. En Afrique, il se situe dans une perspective de refondation d'un soi problématique et ambivalent : « L'homme africain contemporain est déchiré entre une tradition qu'il ne connaît plus vraiment et une modernité qui lui est tombée dessus comme une force de destruction et de déshumanisation. » (Sarr, *Afrotopia*, 35). Son code symbolique, dans cet espace, serait ou rêverait d'être celui de l'Afrotopia : « L'Afrotopia est une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et les féconder. » (Sarr, *Afrotopia*, 14). Dans les sociétés euraméricaines, les figures hégémoniques héritées des entreprises impériales, se heurtent à « la comparution contemporaine », c'est-à-dire « l'évènement d'être en commun » (Jean-Luc Nancy & Jean-Christophe Bailly, *La Comparution*, 8). La volonté d'ériger un monde centralisateur crispe les possibilités de circulation des individualités contemporaines qui aspirent de plus en plus à la création de seuils, et à la traduction des sens du monde (Nancy & Bailly 23-29).

Partout donc, le nouvel homme contemporain est en crise de représentation – identitaire, sociale, historique et politique. Et la pensée postcoloniale propose d'analyser dans les fictions

---

<sup>10</sup> Je suis conscient de la polémique entourant ce point de vue. Mais je reste convaincu que le rejet par certains de la notion postcoloniale est une manifestation palpable d'un refus de quitter l'imaginaire colonial, racial ou hégémonique, puisqu'au sens historique même du terme, nous vivons bien dans un *post-*, un après système de domination qui a été violent et qui continue de structurer le monde. Il existe encore d'ailleurs des pays qui possèdent aujourd'hui des colonies (dans le Moyen-Orient par exemple). Ce qui voudrait dire que la postcolonialité du monde mérite davantage d'articulations et d'échos pratiques.

<sup>11</sup> Le nouvel homme contemporain prend beaucoup de figures au bonheur et au malheur de l'humanité : c'est un homme rapide, performant, virtuel ; il se crée un alter ego plus puissant (clones et robots), et se lance déjà dans l'exploration des idées du post-humain.

littéraires ces figures de crise, les mémoires et les symboliques actuelles qui les fécondent et les structurent. La pensée postcoloniale devient ainsi un outil théorique efficace pour interpréter les formes et les signes que la sémiologie et l'intermédialité décèlent dans les productions littéraires contemporaines. Au sein de celles-ci, je pense qu'il existe trois enjeux postcoloniaux en rapport avec le triple jeu de l'image. Le premier serait l'enjeu d'une *cartographie mosaïque du monde* : en faisant passer l'iconique sous forme d'illustré ou de thème dans le poétique et le mental, les écrivains contemporains donnent forme à la géographie symbolique de la mondialisation et ses problématiques d'habitation du monde. Sarr pense qu'ils attirent notre attention sur la nécessité d'« un renouvellement de tous les imaginaires de la relation<sup>12</sup> (privée, interpersonnelle, politique, sociale, économique) » (*Habiter le monde*, 23). On lira cet enjeu dans l'œuvre d'Efoui à travers des personnages qui ne cessent d'inviter au voyage (au propre comme au figuré) et qui construisent un espace symbolique où la géographie réelle perd sa substance au profit d'un univers symbolique décloisonné.

Le second enjeu postcolonial serait une *(re)configuration temporelle* : l'imaginaire poétique est non seulement habité par le rêve et le souvenir, mais aussi traversé par l'iconique et ses formes nouvelles de production ou de consommation de sens. Cela fait se rencontrer plusieurs temporalités dont les différentes dynamiques créent les figures contemporaines de crises qui, pour la perspective postcoloniale, relèveraient à la fois d'un état *d'urgence* et *d'émergence* (Bhabha, *Les Lieux de la culture*, 87). Les fictions contemporaines, à travers l'image, rendent ainsi compte d'une organisation du temps postcolonial où la *locution* et la *location* constituent les axes importants : « Dire « je », la location et la locution de la voix poétique doivent répéter et répercuter historiquement des moments spécifiques de la difficile situation des minorités. » (*Les Lieux de la culture*, 22). Cependant, il faut souligner que la

---

<sup>12</sup> La référence à la poétique de la relation développée par le poète et philosophe martiniquais Édouard Glissant ne fait pas de doute. Il y a ici similarité de construction de nouvelles utopies contemporaines dont la figure achevée chez Glissant, serait ce qu'il a appelé *Une Nouvelle région du monde* (2006).

perspective de Bhabha semble un peu restrictive ; elle se consacre aux minorités et semble oublier que les fictions d'aujourd'hui font éclater ces minorités pour inscrire tous les sujets contemporains, quels qu'ils soient, dans un même temps. C'est d'ailleurs le reproche que formule Mbembe à l'encontre de la pensée postcoloniale. Son ouvrage, *Sortir de la grande nuit*, se veut, du moins en partie, un contrepied à ce temps axé seulement sur les minorités :

Cet ouvrage prend le contrepied de toute une tradition des études postcoloniales et avance l'hypothèse selon laquelle l'une des dimensions constitutives – mais généralement négligées – de la « condition postcoloniale » est l'inscription des dominants et leurs sujets dans une même « épistémè » » (*Sortir de la grande nuit*, 140)

Cette hypothèse de Mbembe apporte un réajustement important à la locution et la location de Bhabha. Il ne s'agit plus de voir seulement les minorités mais d'inclure toutes les formes de JE dans cette dynamique temporelle. Ce faisant, on décolonise tous les imaginaires – ceux des anciens dominés et ceux des anciens dominants. C'est à cette seule condition que le temps postcolonial deviendra un *temps contemporain global*.

Le troisième et dernier enjeu postcolonial lié au triple jeu de l'image, serait un enjeu de corps. Dans la sémiologie, Hamon a une explication pertinente à ce sujet :

On ne peut l'isoler [l'image] du corps – image et ses manifestations esthétiques et socialisées, de la pantomime, art de la mimique, [...] art de produire des « tableaux vivants » [...], de la mode, art de transformer le corps en enseigne, ou de la littérature, art de produire hypotyposes, ekphrasis, et images à lire. (*Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 15)

Il est donc clair que l'image participe d'une définition du corps que les fictions contemporaines tentent de questionner. Dans quelle mesure ce corps serait-il un enjeu postcolonial ? Dans la mesure où le rapport au corps est une préoccupation qui inscrit tous les sujets contemporains dans la même temporalité. Tous les sujets contemporains interrogent le corps et les mémoires que celui-ci charrie. Ils le problématisent, le célèbrent ou dénoncent les entorses qui lui sont faites, et formulent avec lui des utopies du monde à venir. Pour certains, il est question d'un corps colonial, donc un corps racialisé et traité comme une chair vile. Pour

ceux-là, le temps postcolonial est un temps de « la réinvention de ce qui a le plus subi de dommages : le corps. Mais c'est aussi le temps de nouvelles luttes. Dans les contextes de pauvreté extrême, de racialisation extrême et d'omniprésence de la mort, le corps est le premier touché et meurtri » (Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, 126). Pour d'autres, il est question de genre et d'orientation sexuelle où le corps ploie encore sous le faix des conventions sociales et des systèmes de légitimation intolérants.

Je récapitule : trois enjeux postcoloniaux émergent de la théorie de l'image si cette théorie est envisagée par-delà le binaire initial (image concrète contre image abstraite). L'image construit dans ce cas un nombre infini d'univers – onirique, affectif, psychologique, cognitif, iconique, symbolique, poétique, etc. – dont la jonction ou la disjonction, analysée par les outils de la sémiologie et de l'intermédialité, révèle des entre-deux, des entre-plusieurs, des espaces inattendus que je propose de mettre sous le signe du fantastique.

### Chapitre III. Autour du fantastique : bases théoriques et prémices à l'œuvre chez Kossi Efoui

Le terme « fantastique », depuis sa mue d'adjectif au substantif, a l'immense intérêt de garder ses frontières sémantiques très poreuses. Devenu formulation théorique, modèle – générique pour Todorov par exemple – de lecture de textes littéraires, le fantastique ne cesse d'intriguer, de questionner, de susciter polémiques et de pousser aux commentaires. Dans un article au titre évocateur, « Le fantastique *est* sa critique : le mot et les choses », Arnaud Huftier retrace le parcours du terme dans ses fortunes et infortunes en relevant « les différents investissements prêtés au mot » (*Études Francophones*, 44) à différentes périodes depuis la fin du dix-huitième siècle jusqu'aujourd'hui. Selon Huftier, le parcours du fantastique a fini par faire de ce concept « un mot susceptible d'être récupéré pour mettre en avant de nouvelles valeurs. Il est en quelque sorte disponible » (*Études Francophones*, 44). Cette disponibilité du mot est un signe de vitalité et une chance d'actualisation permanente, mais elle représente aussi une source de malentendus et un champ d'obscurités interprétations qui obligent aujourd'hui encore à poser la question de savoir ce qu'est le fantastique.

Il faut s'en remettre aux remarques d'un spécialiste du genre, Baronian, pour comprendre davantage le malaise :

À force d'être répétée, la question fait figure de lieu commun. Pourtant si on la pose sans cesse, c'est naturellement parce que toutes les réponses données n'ont jamais paru suffisantes. Tout se passe en effet comme si le fantastique ne pouvait engendrer que des gênes et des approximations, comme si on avait affaire là à un accident littéraire tout à fait bizarre, une espèce de phénomène incongru de la création romanesque dont l'apparition, sur le territoire des lettres, serait toujours de nature à semer la confusion et la panique. (*Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 19)

Pour qui s'intéresse au fantastique, ce constat de Baronian est d'une vérité tragique parce que les perspectives littéraires sur ce concept sont nombreuses, complexes et parfois contradictoires. Or, réfléchir sur un concept théorique revient dans une certaine mesure à faire



aussi sa lecture chronologique. Celle-ci permet d'interroger, selon la perspective de Huftier par exemple, la disponibilité du concept et les investissements de sens que cette disponibilité est à même de tolérer ou de rejeter. Cette lecture chronologique permet aussi d'évaluer l'envergure contemporaine du concept, comme le fait remarquer Baronian :

En abordant de plain-pied l'époque contemporaine, on ne peut pas s'empêcher d'être frappé par la diversité de plus en plus grande du fantastique de langue française. Au point qu'il devient souvent malaisé de tracer avec précision les multiples aspects du genre et d'en analyser les métamorphoses successives. (*Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 175)

Pour Baronian donc, il existe un risque d'imprécision dans la lecture du fantastique. Ce risque s'accroît d'époque en époque et finit par investir le mot d'une diversité capable, soit de donner un souffle neuf au discours critique, soit de rendre ce dernier davantage confus. Son champ devient celui d'une bataille de subjectivités puisque

chacun vient au fantastique comme dans une auberge espagnole : en n'y trouvant que ce qu'il apporte. Selon sa vision de la chose littéraire, selon sa propre conception de l'imaginaire et, plus encore, selon qu'il désire accueillir telle ou telle œuvre et exclure telle ou telle autre (Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 24).

Outre ces incertitudes définitionnelles, il se pose également un problème de langue et de culture. En matière de fantastique en effet, l'investissement et le transfert de sens d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, sont très problématiques. Par exemple, la langue anglaise conçoit très différemment le contenu du champ fantastique :

Les textes fantastiques ont, en France, été l'objet d'une approche critique différente de celle qui se développe dans le monde anglo-saxon. D'une part, ils ne visent pas le même périmètre. D'autre part, ils s'appuient sur une autre tradition culturelle. [...] Cette lecture différente de ce que désigne un vocable commun, est typique des difficultés rencontrées, lorsqu'il s'agit de définir les genres littéraires, et *a fortiori* l'abord critique qu'ils engendrent. (Bozzetto, « Nouveaux regards sur la théorie française standard du fantastique », *nooSFere*, 1)

Les difficultés que souligne Bozzetto dans ce passage deviennent encore plus complexes quand les différences culturelles s'opèrent dans une même langue, comme c'est le cas dans

l'aire francophone où les cultures africaines, par exemple, empruntent souvent la langue française dans la mise en mots de leurs représentations du monde. Les difficultés surgissent et se complexifient par le fait que toutes les définitions du fantastique mettraient un accent sur le rapport au réel et à l'irréel ; lequel rapport change complètement d'une culture à une autre, d'un contexte social à un autre. Dans son important livre *Fantastique et littérature africaine contemporaine*, Pierre Martial Abossolo se pose la question à ce sujet : « Les théories occidentales [du fantastique] sont-elles applicables aux textes africains ? » (13). Cette question de comparatiste peut se comprendre dans la perspective d'une demande ou d'un effort légitime d'invention de ses propres cadres mentaux et théoriques. La question est toutefois discutable. Qu'il s'agisse du fantastique ou de toute autre forme esthétique, on sait que les textes littéraires poussent la critique non pas à calquer un modèle sur un autre, mais plutôt à réinventer du nouveau à partir des enjeux de rencontres culturelles que ces textes nous donnent à lire. D'ailleurs, au terme de la longue réponse à sa propre question, Abossolo lui-même reconnaît :

Il devient alors clair que s'il faut parler de fantastique en Afrique, il faut en retravailler le concept. Son émergence ne serait pas comme en Europe une réaction au rationalisme triomphant du XVIII<sup>e</sup> siècle ; il ne présenterait pas des situations qui seraient terrifiantes et embarrassantes à cause de leur caractère inadmissible et inexplicable. Bref, ce serait un fantastique aux antipodes du phénomène décrit par les critiques occidentaux. (*Fantastique et littérature africaine contemporaine*, 36)

Dans le fantastique donc – et peut-être dans toutes les autres formes d'approche d'une fiction littéraire, le critique se doit de convoquer la culture comme un moyen et non comme une fin. Les textes contemporains, à l'instar de ceux d'Efoui, nous le rappellent sans cesse : toute culture est bigarrée, traversée par mille autres strates venues de langues et territoires variés et multiples. On a une illustration chez Efoui avec les noms qu'il donne à ses personnages. Une étude de ces noms, une onomastique pour reprendre le terme spécialisé, révélerait les romans d'Efoui comme un carrefour de maintes cultures et un foyer de références intertextuelles.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Les noms qu'Efoui donne à ses personnages jouent dans le cours de l'histoire racontée. C'est le cas de Gavroche (clin d'œil intertextuel à Victor Hugo) dans *Solo d'un revenant*, un « ancien combattant de dix-sept ans » (SR, 43),

Dans les pages qui suivent, il ne sera donc pas question d'un fantastique soumis à une assignation culturelle ou géographique, mais d'un fantastique qui se présente comme une forme esthétique où les univers du rêve et du réel restent au service d'une réinvention permanente du monde. Baronian le définit comme suit : « Le fantastique devient le lieu privilégié de l'exploration poétique, le champ où se côtoient – sinon se conjuguent et se fondent – l'univers du réel et l'univers du rêve. » (*Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 175).

Même si Baronian nous en donne une définition satisfaisante, c'est bien plus chez Bozzetto qu'on trouve la formulation théorique adéquate. Il pense le concept en termes d'effets : « Plutôt que d'enfermer les textes dans le cadre strict d'un "genre" lui-même indéfini, je parlerai de "textes à effets de fantastique". » (*Passages des fantastiques*, 6). Parler des figures du fantastique ou des effets de fantastique permet de répertorier dans l'ensemble de l'œuvre d'un auteur les formes et les manifestations de cette esthétique ainsi que les enjeux qui sous-tendent de telles formes et manifestations. Dans ce sens, la démarche du critique peut être résumée par cette perspective :

L'important, c'est de s'attacher d'abord aux textes et à leur fonctionnement. Le but est de mettre au clair quels types d'effets de fantastique (ou autres) ils produisent, ensuite de voir comment mettre ces effets en rapport avec les contextes de leur écriture, enfin d'opérer de façon valide des rapprochements éventuels, de similitude ou de différenciation avec d'autres textes réputés fantastiques à divers titres. Cela permettrait de se poser la question de savoir à quoi cette recherche d'effets fantastiques correspond, à la fois pour l'auteur, et/ou pour le contexte culturel où il est reçu. (Bozzetto, *Passages des fantastiques*, 241)

---

qui continue de jouer dans la vie comme à la guerre. C'est le cas aussi d'Edgar Fall (dans *La Fabrique de cérémonies*) narrateur à qui sa mère reproche de toujours passer à côté des vraies choses de la vie : en fait Edgar Fall respecte son nom en tant que version anglaise de tomber, de quelqu'un qui est déjà à terre. C'est le cas aussi du personnage Joyce (dans *Cantique de l'acacia*) qui tente de garder une joie de vivre malgré l'autorité patriarcale et la guerre dont elle photographie les exactions. Les cinq romans d'Efoui regorgent de toutes sortes de références culturelles à travers les noms de ses personnages : Fall (réfèrent culturel anglais ou même wolof du Sénégal), Iléo Para, La Ma Para (résonance hispanique), Jack Lagos (ici le nom reprend littéralement la capitale nigériane), Johnny-Quinquelibia (une autre graphie de kinkéliba, une plante aux vertus thérapeutiques qu'on trouve au Togo et dans d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest), etc...

Cette approche implique la nécessité de comprendre l'évolution même du concept, puisque le fantastique a derrière lui un minimum de deux siècles d'histoires et de métamorphoses. À ce titre, certains théoriciens (Bozzetto par exemple) trouvent qu'il existe un fantastique standard et un fantastique moderne, d'autres (Baronian ou Bessière par exemple) parlent plutôt d'un fantastique traditionnel ou classique et d'un fantastique contemporain. D'autres encore (notamment Claude Puzin) parle de fantastique pur – notion tout de même suspecte à cause de son sens par trop exclusif – et de fantastique contemporain.

Ainsi, pour tous les spécialistes du domaine, une chose est évidente : il existe au moins deux types de fantastique depuis que ce concept a fait son apparition dans les productions littéraires d'expression française.

## 1. Le fantastique traditionnel ou classique : réflexions sur les figures de la surnature

Deux noms<sup>2</sup> s'imposeraient quand on s'intéresse à l'histoire du fantastique d'expression française : Jean-Charles-Emmanuel Nodier et Pierre-Georges Castex. Le premier, auteur éminemment prolifique, a laissé au domaine du fantastique une abondante œuvre composée de contes, de réflexions et autres fictions littéraires. Le second, connu pour sa réflexion théorique dans le domaine, a tenté d'articuler une chronologie du genre et de situer sa date de naissance, dans son ouvrage devenu célèbre : *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Même si cette date<sup>3</sup> est remise en cause aujourd'hui, Castex reste l'un des auteurs les plus

---

<sup>2</sup> On pourrait tout aussi bien dire trois ou quatre en mentionnant le précurseur Jacques Cazotte avec son roman *Le Diable amoureux* (1772), ou l'important travail de Roger Caillois (auteur notamment de *Images images* où il est question de circonscrire le champ du fantastique) ou celui de Louis Vax, auteur de livres très remarquables dans le domaine : *L'Art et la littérature fantastiques* (1960), *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique* (1965) et *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique* (1979).

<sup>3</sup> Castex, tout en posant Jacques Cazotte, auteur du *Diable amoureux* (1772) comme précurseur, situe toutefois la naissance du genre fantastique en 1829 avec la traduction (en fait une faute de traduction, *Fantasiestücke* signifiant plutôt fantaisies) de *Fantasiestücke* de l'écrivain allemand E. T. A. Hoffmann sous le titre *Contes fantastiques*. Cette date est aujourd'hui remplacée par celle de 1771 avec la découverte d'un article de l'encyclopédiste français Jean-François Marmontel sur le fantastique en tant que genre littéraire. Voir sur ce sujet : Bozzetto, « Nouveaux regards sur la théorie française standard du fantastique », publié en 2015 et en accès libre sur internet via ce lien <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=912#25>, consulté le 15 mars 2018.

importants dans l'origine de la sociologie littéraire et de la théorisation du fantastique en France. On lui doit notamment une définition reprise par beaucoup de théoriciens. Dans l'introduction du *Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, il a, en effet, tenté de circonscrire le champ du fantastique en proposant :

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. (8)

Cette définition fait fortune dans les études du fantastique. Expliquée, commentée, parfois vidée de son sens, elle est très souvent réduite à la seconde phrase où l'auteur pose le fantastique comme *une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle*. Pourtant, on ne peut voir toute l'importance de cette définition qu'en ayant une saisie immédiate de la comparaison avec le merveilleux – *l'affabulation conventionnelle* – proposée par Castex dès la première phrase. En effet, le merveilleux est une forme esthétique qui s'apparente le plus au fantastique, et parfois semble se confondre avec lui : ils partagent ensemble la même condition de présence du mystère dans le texte. Leur différence se manifeste dans la nature de ce mystère. Avec le merveilleux, le mystère se viderait de son énigme et se transformerait en une présence surnaturelle bienveillante représentée, depuis la nuit des temps, dans les contes par des fées et autres créatures étranges et gentilles. Avec le fantastique – forme esthétique plus jeune que le merveilleux –, le mystère, comme le mentionne Castex, fait une entrée brutale dans la vie ordinaire ; ce qui le rend menaçant et inquiétant du point de vue du dysfonctionnement qu'il vient causer dans le cours normal du quotidien. Le mystère fantastique reste donc entier dans le texte, ou plutôt les écrivains tentent de le garder comme tel en empruntant des formes et des poétiques qui varient au gré de leurs inspirations. Né au dix-neuvième siècle, ce mystère fantastique est très vite interprété comme la (ré)invention d'une surnature qui vient concurrencer la nature et (ré)introduire un doute (d'aucuns diront un grain d'irrationalité) dans

la mesure, la rationalité, la raison et la science que l'Occident a héritées de ses deux siècles précédents – l'Âge classique et les Lumières :

Dans l'ancien monde, la Surnature tenait un rôle nécessaire, garant de l'ordre du monde. La rationalité économique nouvelle lui succède dans le monde naissant, sans y parvenir entièrement, d'où la création de dispositifs pour rendre compte, par l'hésitation, de ce passage trouble et intellectuellement terrifiant. (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 31)

Dès les premières œuvres dans lesquelles on a pu détecter ses manifestations, le fantastique a donc été placé sous le signe d'une poétique de la surnature qui investit le réel dans l'objectif d'interroger les passages et les formes de transition d'un état à un autre, d'une situation à une autre à l'échelle aussi bien d'une société que des individualités. Réflexions sur les figures de la surnature, questionnements des cadres sociaux ou représentations des crises de soi et d'identité, le fantastique s'exprime généralement dans les textes par les motifs de l'hésitation qui, à travers un personnage, se transmet au lecteur :

Le fantastique français classique se satisfait au XIXe siècle de la mise en place d'une hésitation que le lecteur et/ou le narrateur interprète à ses frais. Cela peut se comprendre par le fait de cette époque : ces récits illustrent à leur manière le passage d'un monde social et psychologique traditionnel à un monde issu des révolutions techniques, économiques et politiques. (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 31)

Ce principe d'hésitation constitue le cœur de l'ouvrage le plus cité aujourd'hui dans les études du fantastique, à savoir *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov. Ce dernier y développe, à partir des arguments structuralistes, une conception du fantastique basée sur la construction d'un univers double qui est à la fois source d'incertitude et lieu crucial de choix pour les personnages engagés dans une intrigue dont ils ne maîtrisent aucun contour. Todorov propose à cet effet de définir le fantastique comme suit : « La littérature fantastique [est une] littérature qui postule l'existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche. » (*Introduction à la littérature fantastique*, 181). Dans cette logique, un univers fantastique exige la présence de deux ou de plusieurs mondes dont l'un doit absolument être

surnaturel, irréel ou extraordinaire. C'est ce monde qui vient déstructurer le réel ou le battre en brèche selon l'expression même de Todorov. L'hésitation fantastique ne pourrait donc se concevoir en dehors de la confrontation de deux mondes aux fonctionnements diamétralement opposés. Dans les termes todoroviens, ce principe d'hésitation qui fonde le fantastique, constitue également l'écueil dans la circonscription de son champ en tant que genre autonome détaché du merveilleux par exemple :

Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome. Une des grandes périodes de la littérature surnaturelle, celle du roman noir (*the Gothic novel*) semble en apporter la confirmation. (*Introduction à la littérature fantastique*, 46)

Sur ce point, Todorov actualise en réalité l'alerte de confusion lancée par Castex sur cette condition de la présence d'un monde autre dans les textes ; condition que le fantastique partage avec le merveilleux des contes et autres récits de l'affabulation. Pour contourner cette confusion, Todorov propose de déceler dans les textes littéraires les lieux de l'hésitation, c'est-à-dire les moments bien précis où on voit le texte soumettre le ou les personnage(s) à une recherche d'explication et de choix entre deux réalités contradictoires. Il suggère de parler de sortie du fantastique lorsque le personnage quitte ces lieux d'hésitation. Par conséquent, le texte aussi perdrait en ce moment sa tonalité fantastique :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (*Introduction à la littérature fantastique*, 29)

Cette proposition de Todorov est fortement tributaire de la perspective structuraliste que l'auteur rappelle lui-même : « Toute œuvre possède une structure qui est la mise en relation d'éléments empruntés aux différentes catégories du discours littéraire ; et cette structure est en même temps le lieu du sens. » (*Introduction à la littérature fantastique*, 149). Si la question de

sens ne pose aucun doute, celle du fonctionnement de la structure pose de sérieux problèmes dans la théorisation du fantastique que propose l'auteur de *Qu'est-ce que le structuralisme ?*

En faisant du fantastique un moment précis dans un texte – un élément d'une architecture globale –, Todorov rend, en effet, le statut de ce concept encore plus trouble en ce sens que son fonctionnement rejoint celui du conte dont on connaît la place centrale dans les théories structuralistes : dans un roman, par exemple, on peut avoir un moment de conte tout comme un moment de fantastique, qui ne déterminerait pas l'architecture générale du texte. Cette idée n'est contestable que dans la perspective où *Introduction à la littérature fantastique* est un ouvrage par lequel Todorov postule le fantastique comme un genre. En tant que tel, il serait surprenant qu'aucune œuvre n'y réponde dans son entièreté.

Plutôt que de proposer une sortie de l'hésitation, on pourrait parler de son contraire, à savoir une hésitation permanente. Cela se dessine dans les romans d'Efoui où les narrateurs, pris dans le triple jeu de l'image, restent dans les méandres du doute et de l'incertain<sup>4</sup>, et offrent au lecteur non pas la résolution d'un dilemme, mais une problématisation continue de la réalité.

Il faut aussi souligner que la notion de genre de plus en plus contestée a favorisé la production d'une abondante critique contre la proposition de Todorov sur le fantastique. Un auteur comme Vax rejette l'idée du fantastique en tant que genre littéraire. Dans son ouvrage, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, il pense le fantastique en termes de catégorie esthétique dont l'envergure et le déploiement entre les arts et les médias peuvent être rapprochés, par exemple, à l'intermédialité que j'ai questionnée dans le chapitre précédent. Claude Puzin, reprenant la perspective de Vax, cite à juste titre ce dernier en ces termes : « La catégorie du fantastique, qui s'exprime dans des formes littéraires aussi diverses que la ballade,

---

<sup>4</sup> Pour Bessière, le fantastique est une poétique de l'incertain : *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974). Dans son ouvrage, elle propose de comprendre cette forme esthétique comme l'invention par le roman de son univers propre (intradigétique), et de trouver ses connections avec notre monde en le liant « au passé et à la qualité immédiate du réel » (*Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 130).



la nouvelle, le roman ou le drame, déborde la littérature : il y a un cinéma, une peinture, une sculpture, voire une architecture et une musique fantastiques. » (*Le Fantastique*, 4).

En réalité, il s'agit d'une infructueuse bataille de mots. Le fantastique est une catégorie esthétique qui, en littérature, constitue une forme d'expression au même titre que la poésie par exemple. Il est important donc de faire abstraction des clôtures génériques, et d'appréhender le fantastique par sa circularité et surtout par les figures qui le représentent d'un texte à un autre. C'est à travers ces figures qu'on peut saisir notamment la différence entre ce qui est convenu d'appeler le fantastique classique ou standard et le fantastique contemporain.

Est fantastique standard (comme on parlerait d'un standard de jazz), tout texte littéraire mettant en œuvre des figures surnaturelles : non pas des créatures extraordinaires et douées d'une bonté exemplaire (ce sont là des figures du merveilleux), mais plutôt des représentants d'une surnature qui fait peur aux mortels, qui dérange et menace les humains dans leurs logique et cadre de vie ordinaires. Dans le fantastique classique, comme l'écrit Puzin, « le surnaturel se fait essentiellement menaçant : les fées, les lutins cèdent la place aux vampires, fantômes, loups-garous, au Diable et à ses suppôts, succubes, incubes » (*Le Fantastique*, 10). Ces figures classiques sont certes différentes ou diversement interprétées selon le contexte culturel et le cadre social, voire historique, mais il n'en demeure pas moins qu'elles semblent toutes relever de ce que Freud appelle *L'Inquiétante étrangeté*, une sorte de désorientation d'un rapport au monde qu'on pensait jusque-là évident et immuable. Freud s'est d'ailleurs intéressé au fantastique dans ce sens. Pour lui, le fantastique serait un exercice du moi pris en étau par une somme d'angoisses et de peurs qui remontent de l'inconscient ou de l'enfance lorsque l'individu rencontre un réel organisé étrangement (par exemple, avec la répétition d'un même objet ou motif). Dans la perspective freudienne, il existe un passage de l'angoissant à l'inquiétante étrangeté. Ce passage provoqué par des facteurs tels que « la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non intentionnelle

et le complexe de castration » (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 248), relèverait du fantastique en tant que celui-ci serait l'expression même d'un chaos dans le moi ou de l'articulation des différents rapports du moi au monde.

Il existe aujourd'hui des études du fantastique qui s'emploient à analyser la représentation littéraire des figures surnaturelles selon la perspective freudienne. Le philosophe et poète libanais Jad Hatem propose de qualifier ce fantastique de *génétique*. Il en fait l'objectif de son ouvrage *La Genèse du monde fantastique en littérature* : « Formuler la théorie d'un fantastique génétique général : le monde fantastique est un rapport direct avec le moi ou, spécial : il est un acte du moi » (7). Ce fantastique génétique présente des intérêts théoriques sur les questionnements de la structuration du sujet et de ses mondes, sur l'interprétation des figures de crises de soi et d'identité. Toutefois, il faut souligner que cette perspective psychanalytique tend à saturer l'univers fantastique par des présupposés sur l'inconscient, qui transforment le texte littéraire en un laboratoire de psychologues d'où sortent maints traités à dénaturer le texte. Hatem lui-même est conscient de ce piège et reconnaît que « souvent l'interprétation psychanalytique d'œuvres littéraires se présente comme un décodage extravagant, surtout lorsqu'elle se trouve obligée de subvertir le texte » (*La Genèse du monde fantastique en littérature*, 13).

Par-delà le fait que cette perspective psychanalytique peut se transformer en *décodage extravagant*, il est loisible de noter que sa présence confirme une chose : le fantastique classique contribue à marginaliser cette forme esthétique. À travers ses figures de la surnature menaçante, le fantastique passe pour une expression artistique mineure réservée à quelques personnes aux goûts et imaginations fantaisistes, hérétiques ou pathologiques. Comme le regrette Marcel Schneider : « C'est dommage que le mot soit allié aux notions d'extravagance et de sorcellerie, car le fantastique, c'est le réel qu'il suffit de voir avec d'autres yeux et c'est aussi l'espace du dedans. » (*La Littérature fantastique en France*, 8). Pour Schneider, « le fantastique permet à

l'écrivain de décrire en termes concrets, en images sensibles, avec des histoires de tous les jours, les problèmes qui nous touchent : le temps, la destinée, l'au-delà, le visage de Dieu, le salut, l'amour » (*La Littérature fantastique en France*, 9). En investissant les figures de la surnature au début du dix-neuvième siècle, l'esthétique fantastique ne répondait qu'aux doutes et aux interrogations des sociétés en mal de repères dans les transitions, les fins et les commencements de catégories et de visions du monde totalement différentes. La mise en œuvre de tels passages exige une certaine transcendance que le fantastique offre avec sa force de peinture des entre-deux des êtres et des choses : une nuit mal éclairée, une métamorphose, une maison hantée constituaient des lieux de transition qui représentent le fantastique classique où la perte de repères produit des phénomènes qui disent leur fait au réel et ses illusives évidences.

Dans un livre qu'il consacre à une théorie générale de la lecture, Jean-Louis Dufays résume avec précision l'esthétique et les figures narratives de ce fantastique classique :

Le genre fantastique est caractérisé à la fois par une séquence narrative type (calme et normalité initiaux, émergence de signes précurseurs d'étrangeté, irruption de l'insolite, angoisse du (des) personnage(s) et bouleversement des repères rationnels) et par un ensemble de topoï plus ou moins obligés (la nuit sans lune, le brouillard, la lande déserte, le château (ou le manoir) hanté, le fantôme, le savant fou...). (*Stéréotype et lecture*, 92)

Cette narration-type et cet ensemble de topoï, c'est-à-dire « toute configuration stable de plusieurs motifs qui revient souvent » (Dufays 91), construit un schéma de lecture chaque fois attendu ou souhaité. De ce point de vue, une œuvre qui vient à manquer de ces figures ne peut se prévaloir d'être fantastique puisqu'aucun standard ne s'y manifeste, puisqu'il n'existerait aucune possibilité de « reconnaître des stéréotypies, des structures de sens abstraites et durablement inscrites dans la mémoire collective » (Dufays 350).

Toutes ces figures établies depuis Castex jusqu'à Dufays sont devenues classiques à force de répétitions d'une œuvre à une autre ou plutôt d'une interprétation à une autre. Elles participeraient toutes d'un effort de compréhension d'un Occident qui, au dix-neuvième siècle,

se confrontait à l'incertitude et à l'hésitation dues aux révolutions techniques, économiques et politiques, dont les traits principaux étaient ceux du basculement d'un monde à un autre.

Les réalités ne sont plus les mêmes aujourd'hui. C'est donc une évidence élémentaire que de s'interroger sur la validité de ces figures surnaturelles ainsi que la peur et/ou l'hésitation qu'elles provoquent dans la construction contemporaine d'un univers fantastique.

Le fantastique se réinvente avec le temps. Il représente le visage de chaque époque en investissant les lieux et les figures qui permettent une saisie globale et critique des enjeux cruciaux de l'heure. Le fantastique d'aujourd'hui ne saurait donc se satisfaire de celui d'hier :

Les textes fantastiques du XXI<sup>e</sup> siècle ne se satisfont plus d'une simple hésitation intellectuelle, et la peur induite par ce choix impensable n'est plus terrifiante, car ces textes modernes ne se situent plus dans ce cadre de références binaires connues. » (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 32)

Il sera donc utile de s'appesantir sur le fantastique contemporain, de voir les figures par lesquelles il se manifeste dans les textes, et de déterminer ses écarts, ses normes ainsi que ses valeurs socio-politiques et historiques en comparaison avec le fantastique dit classique.

## 2. Le fantastique contemporain : réflexions sur les figures de la modernité

Les figures de la surnature ont construit le champ du fantastique d'expression française. On peut aller d'ailleurs plus loin : le fantastique s'est constitué non seulement dans un traitement spécifique de figures surnaturelles, mais aussi et surtout dans une affection de figures pathologiques et morbides. C'est ce que nous renseigne, par exemple, la redécouverte récente de l'encyclopédiste Marmontel. Dans le quatrième tome de ses œuvres complètes<sup>5</sup>, il dégage quatre types de fiction dont le monstrueux et le fantastique qui serait le dernier degré du dérèglement de tous les sens. Marmontel écrit :

---

<sup>5</sup> La bibliothèque publique de New-York a mis en ligne les œuvres complètes de Marmontel : *Google books* : <https://books.google.ca/books?id=EYokAQAAJ&pg=PA476&lpg=PA476&dq=marmontel+fantastique&source=bl&ots=Hcfm60rd4&sig=HEwLHPofxy7DrjcUdID1yGrRSnY&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj9IOVjYjYAhWTw4MKHYRkDeAQ6AEIPDAE#v=onepage&q=marmontel%20fantastique&f=false>

Pour passer du monstrueux au fantastique, le dérèglement de l'imagination, ou, si l'on veut, la débauche du génie, n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier était le mélange des espèces voisines ; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions et sans nuances. [...] C'est tout ce que le délire d'un malade lui fait voir de plus bizarre. (*Œuvres complètes*, 476)

À lire Marmontel, l'incarnation parfaite de l'esprit de la rationalité que le classicisme et les lumières ont inventé, on comprend que le fantastique venait au monde au mauvais moment. Elle dérangerait le bien-pensant qui l'a vite cantonné dans une double marginalité : celle de la pathologie et d'un *assemblage de genres, sans proportions et sans nuances*.

La lecture du fantastique sous la coupole des figures surnaturelles, même si elle garde le parfum du jugement de la rationalité, constitue en réalité un début de sortie de cette double marginalité dans laquelle la raison classique a, au début, confiné les manifestations fantastiques. Car, faut-il le rappeler, Marmontel est reconnu aujourd'hui pour avoir, le premier en France, parlé du fantastique comme un genre, mais comme un genre de fiction qui ne fera pas long feu parce qu'il est l'apanage d'obscurs scribouillards et autres ratés de l'époque. L'encyclopédiste faisait naître un genre et l'enterrait en même temps. Sa conclusion était sans ambiguïté : « De ce que je viens de dire des quatre genres de *fiction* que j'avais distingués, il résulte que le fantastique n'est supportable que dans un moment de folie, et qu'un artiste qui n'aurait que ce talent n'en aurait aucun. » (Marmontel, *Œuvres complètes*, 478).

Entre la fin du dix-septième siècle et tout le long du dix-neuvième siècle, le fantastique va connaître donc ce destin contradictoire, oscillant entre rejets, marginalités et brèves reconnaissances. Si ce genre s'impose plus ou moins aujourd'hui, c'est qu'une critique nouvelle le redéfinit afin de nous montrer l'évidence, afin « qu'on finisse par reconnaître que le fantastique est une des démarches les plus riches et les plus exaltantes de la création littéraire » (Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 297). Les figures surnaturelles reconnues comme ses manifestations classiques ont atteint leur apogée avec

Todorov par exemple. Le vingtième siècle avec son lot d'évènements à l'échelle mondiale (les deux guerres mondiales, l'indépendance des pays colonisés, la globalisation, l'essor fulgurant de la science et de la technique) marque un autre moment de bouleversement et de transitions que le fantastique ne pouvait plus représenter par les figures de la surnature. Les nouvelles réalités appellent une autre problématisation :

Comment dès lors des textes à visée fantastique pourraient-ils aborder cette nouvelle période où la technologie donne une forme différente au monde ? Comment des peurs anciennes qui se situaient dans l'ombre de la Surnature peuvent-elles renaître et avoir du poids ou même du sens dans le monde de la technique reine, si ce n'est qu'il s'agit aussi du monde du sida, de la globalisation, de la marchandisation, de la richesse absolue ainsi que de la pauvreté croissante. (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 10)

C'est à la lumière de ce questionnement qu'on assiste à une réinvention du contenu fantastique qui passe de la réflexion sur la surnature à l'interrogation des figures de la modernité dont Bozzetto nous fournit une liste – bien entendu non exhaustive – dans le passage ci-dessus. On parlera donc d'un fantastique contemporain avec cette hypothèse qu'« on a inventé d'autres dispositifs dans des textes à effets de fantastique, sans la présence du surnaturel » (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 29). Cette perspective contemporaine, représentée aujourd'hui par Baronian et Bozzetto entre autres, a généré, dès la première moitié du vingtième siècle, d'importantes réflexions aussi bien dans la fiction que dans la théorie. C'est d'ailleurs dans un mélange de fiction et de théorie que Sartre nous offre un moment clé du fantastique. En 1947 en effet, il montre, en mêlant descriptions et analyses, que le fantastique est une mise en scène du monde humain avec les motifs de *l'envers* et *l'endroit* :

En entrant dans le café, j'aperçois d'abord des ustensiles. Non pas des choses, des matériaux bruts, mais des outils, des tables, des banquettes, des glaces, des verres et des soucoupes. Chacun d'eux représente un morceau de matière asservie, leur ensemble est soumis à un ordre manifeste et la signification de cette ordonnance, c'est une fin – une fin qui est moi-même ou plutôt l'homme en moi, le consommateur que je suis. Tel est le monde humain à *l'endroit*. (*Situations I*, 128)

Pour Sartre, le fantastique investit ce monde humain à l'endroit, représenté ici par un café ordinaire dont le fonctionnement rend compte de la quotidienneté des hommes. Mais en investissant ce monde, le fantastique génère une perspective qui pousse à voir un fonctionnement autre de ce café ordinaire :

Peignons à présent ce café à *l'envers*. [...] Je m'assieds, je commande un café-crème, le garçon me fait répéter trois fois la commande et la répète lui-même pour éviter tout risque d'erreur. Il s'élance, transmet mon ordre à un deuxième garçon qui le note sur un carnet et le transmet à un troisième. Enfin un quatrième revient et dit : « Voilà », en posant un encrier sur ma table. « Mais, dis-je, j'avais commandé un café-crème. – Eh bien, justement, dit-il en s'en allant. » Si le lecteur peut penser, en lisant des contes de cette espèce, qu'il s'agit d'une farce des garçons ou de quelque psychose collective, nous avons perdu la partie. Mais si nous avons su lui donner l'impression que nous lui parlons d'un monde où ces manifestations saugrenues figurent à titre de conduites normales, alors il se trouvera plongé d'un seul coup au sein du fantastique. (*Situations I*, 128-129)

En mettant cet extrait en parallèle avec le précédent, on réalise que les deux motifs – l'endroit et l'envers – représentent l'homme face à ses propres organisations sociales avec leurs méandres, leurs forces et leurs faiblesses. Ce café de Sartre est en quelque sorte une métaphore du monde. Son côté endroit n'est pas sans rappeler la banale répétition des activités humaines. Son côté envers peut faire penser, par exemple, à la complexité des structures sociales et à leur fonctionnement en termes d'(in)efficacité. Le fantastique, selon Sartre, naît donc des univers de production littéraires où apparaît une image contrastée du monde avec ce que celui-ci a de fonctionnel et de dysfonctionnel à la fois. Ces univers sont le lieu où l'homme se retrouve face à ses structures sociales ; un face-à-face qui fait émerger un discours fantastique interrogeant l'homme, son cadre de vie et son avenir. En résumé, pour Sartre, il n'existe

qu'un seul objet fantastique : l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, engagé jusqu'à mi-corps seulement dans le monde, mais l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société, celui qui salue un corbillard au passage, celui qui se rase à la fenêtre, qui se met à genoux dans les églises, qui marche en mesure derrière un drapeau. Cet être est un microcosme, il est le monde, toute la nature. (*Situations I*, 127)

Cette vision du fantastique proposée par l'auteur des *Situations* n'est pas surprenante puisqu'elle puise dans sa philosophie humaniste et surtout dans son existentialisme qui définit l'homme comme un projet perpétuel. Son fantastique, si l'on l'applique aux fictions romanesques, vient rappeler que les personnages sont construits comme de simples mortels à notre image, et qu'ils sont là pour nous octroyer des instruments de lecture de notre monde par-delà les faciles habitudes de la synthèse, surtout en ce qui concerne les questions identitaires, culturelles et socio-politiques. Même si on a pu reprocher<sup>6</sup> à Sartre une sorte d'anthropomorphisation du fantastique et une réduction de la destinée humaine en une vie dépourvue de toute transcendance, il est important de souligner que les motifs de l'envers et l'endroit qu'il propose permettent de saisir les quêtes de sens et leurs portées socio-politiques dans les fictions contemporaines.

On sait que le fantastique classique propose un univers double représenté par le monde réel où vivent des hommes qui se retrouvent face à un autre monde où règnent des figures de la surnature comme des fantômes et des monstres. Sartre propose de remplacer ce "double extérieur" par un "double intérieur", l'envers et l'endroit comme figures du fantastique qui cherche à questionner les dynamiques sociales ainsi que le sujet contemporain qu'il appelle « l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société » (*Situations I*, 127).

On sait également que l'argument classique de la surnature fige le concept du fantastique, c'est-à-dire que le fantastique n'existe plus quand dans un texte vient à manquer le vampire, le monstre, le diable, le fantôme ou la maison hantée.

Quel que soit donc le reproche formulé contre la perspective sartrienne, on peut remarquer que son fantastique humaniste donne davantage de possibilités dans l'approche des textes, et permet aussi de se libérer, peut-être complètement, des carcans de la confrontation

---

<sup>6</sup> Reproche particulièrement visible dans les travaux qui reprennent la vision de Todorov que j'ai abordée dans la section « fantastique classique ».



binaire : rationalité/irrationalité, réel/irréel. Tout texte de fiction conserve un peu de ces deux notions, et il serait trop réducteur de circonscrire le fantastique à cette seule confrontation.

Plusieurs spécialistes du genre ont actualisé la proposition de Sartre. Par exemple, en 1965, Vax, avec tout son sens de la nuance, écrit : « Le récit fantastique [...] aime nous présenter habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (*L'Art et la littérature fantastique*, 6). La définition de Vax reprend la vision de Sartre en l'actualisant avec la notion de *l'inexplicable* qui a le mérite d'être un champ moins clos que le surnaturel de Todorov. L'inexplicable peut en effet renvoyer aux figures surnaturelles traditionnelles mais aussi à d'autres figures qui porteraient, par exemple, l'indicible contemporain comme l'horreur des guerres, du terrorisme, de la violence urbaine, ou encore des fossés grandissants entre minorité riche et majorité pauvre amenées pourtant à cohabiter dans une désharmonie permanente. Ces figures contemporaines de l'inexplicable seraient les nouveaux lieux investis par la narration fantastique.

À la suite de Vax, d'autres spécialistes aujourd'hui exploitent le concept dans ce sens. C'est l'exemple de Baronian qui fait une relecture des œuvres de Franz Kafka en actualisant le concept du fantastique par des figures contemporaines de l'inexplicable. Il écrit à ce propos :

Les œuvres de Franz Kafka ont bel et bien métamorphosé le genre [fantastique]. Pour lui, plus besoin de vampires, de succubes, de péris, d'artifices mécaniques pour dire l'irrationnel, pour traduire la "déterritorialisation<sup>7</sup>" de l'existence humaine. Mais, en lieu et place, la Ville, l'Administration, la Justice, la Police... (*Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 176)

Le fantastique contemporain relèverait donc de ce double flux, à savoir qu'il réinvente ou bat en brèche les figures de la surnature et investit les réalités immédiates, voire urgentes, de la condition humaine. C'est justement ce que pense Sartre : « Le fantastique va se

---

<sup>7</sup> Concept qu'on doit à Deleuze et Guattari qui l'ont utilisé pour la première fois en 1972 dans *L'Anti-Œdipe*, pour désigner la projection d'une réalité hors de son contexte.

domestiquer comme les autres, renoncer à l'exploration des réalités transcendantes, se résigner à transcrire la condition humaine » (*Situations I*, 126).

Dans cette réflexion contemporaine sur le fantastique, une figure de proue en ce vingt et unième siècle commençant, reste sans conteste Bozzetto. Depuis 1998 où il a publié *Territoires des fantastiques*, jusqu'en 2015, date de sortie de *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, Bozzetto ne cesse d'articuler, de faire voir les figures contemporaines du fantastique. Partant régulièrement de l'hypothèse que le fantastique est en soi une idée, il propose de déceler dans les textes ses manifestations à partir de « la notion d'effets de "fantastique" [qui] gagnerait à être précisée selon les textes étudiés, la langue, la culture, l'époque et le contexte social et symbolique » (*Passages des fantastiques*, 240). Dans ses différents ouvrages, on distingue plusieurs types d'effets de fantastique dont trois semblent particulièrement dominants et riches en tant que clés d'interprétation des fictions littéraires contemporaines. Pour Bozzetto en effet, *les effets d'ambiguïté*, *les effets d'horreur* et *les effets de grotesque* (*Passages des fantastiques*, 240-241), constituent les trois lieux essentiels où se manifesteraient les réalités contemporaines que tente de figurer le fantastique. Annoncés et discutés parfois trop brièvement dans ses premiers ouvrages, ces trois effets ont, par contre, un champ très élaboré dans son livre, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*. L'auteur y procède à un développement qui permet d'associer des figures à chaque type d'effet fantastique. Par exemple, le fantastique se revêt des effets d'horreur quand il se manifeste dans le texte par un réel ordinaire affrontant « des figures de l'horreur qui renouvellent les figures anciennes, au besoin en retrouvant les traces des antiques mythologies. [...] Ce ne sont pas de simples scènes de préparation vers une acmé de l'hésitation, c'est la mise en scène de la rencontre avec l'innommable » (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 32). Cet innommable que Vax avait baptisé l'inexplicable, porte les problématiques de figuration de l'indicible de la guerre, la violence et autres génocides que connaît notre époque. Il ne s'agit donc pas pour les auteurs

contemporains d'aller creuser des souterrains hantés pour faire du fantastique ; le siècle leur offre un matériau à penser l'humanité dans ce qu'elle a de plus violent :

L'horreur ne se situe plus dans des souterrains de châteaux hantés. Elle est disséminée dans le cadre de lieux banals et de situations du quotidien. Elle peut surgir à tout instant, à visage découvert, et se manifeste en figeant le narrateur ou le personnage qui en demeure comme sidéré. (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 32)

C'est à travers ce type d'horreur que les textes contemporains révèlent leurs univers fantastiques. Ces textes ont pour ambition d'attirer toute notre attention sur ce qui se joue dans le présent : les personnages mis en scène disent toutes les formes de violence que le monde génère comme son quotidien. Le fantastique vient dénoncer cette horreur qui devient comme normale dans la vie de tous les jours. Pour Bozzetto, la mise en scène de la violence en termes d'irruption<sup>8</sup> de l'horreur dans un réel ordinaire, contribue à rendre le fantastique très subversif puisque, dans les textes où cette irruption se manifeste, on voit les personnages « se confronter réellement à la réalité chaotique du monde d'aujourd'hui, rendant au fantastique sa valeur subversive » (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 33).

Pour ce qui est du fantastique à effets d'ambiguïté et de grotesque, l'auteur des *Frontières du fantastique* pense qu'on peut les associer aux formes du gigantesque, aux figures de l'indécision et au thème du regard que les textes contemporains représentent à travers notamment les questions du corps, du double, du traitement de l'historique et de l'actualité par les nouvelles technologies de l'information et de la communication (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 52-77).

---

<sup>8</sup> Roger Caillois définissait le fantastique par la notion d'*apparition* qui est reprise et développée par Bozzetto qui trouve que « cette notion d'*apparition* comme lieu inaugural des effets de fantastique est centrale, mais elle a été assez peu prise en compte. Pourtant elle indique clairement qu'il ne s'agit plus pour le texte de produire une simple hésitation, mais de produire une mise en scène destinée à créer une émotion violente, provoquée par une apparition. Et cela implique aussi qu'il ne s'agit plus obligatoirement de viser un effet global, mais aussi des effets ponctuels, qui concourent à cet effet » (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 27).

Sur la question de l'image plus particulièrement, c'est en 2005 que l'auteur souligne ce qui suit : « C'est à la photographie que l'on doit peut-être les premiers effets visuels modernes de fantastique, grâce aux surimpressions, qui pouvaient – aux débuts de la photographie – donner l'impression de la présence de fantômes. » (*Passages des fantastiques*, 66). Cette présence fantomale serait abondamment exploitée par les écrivains contemporains en ce sens qu'elle leur sert de réinvention ou de déconstruction des figures classiques de la surnature. Le fantastique contemporain se manifeste dès lors par une mise en scène, dans les textes, de notre rapport au monde de l'image :

Depuis la fin du XIXe siècle, trois phénomènes sont apparus qui modifient le rapport à l'image : la photo et le cinéma, puis l'essor de la publicité. Leur survenue a modifié profondément les formes de l'écrit romanesque. [...] Les images exercent aussi leur pouvoir, littéralement, par la profusion de la publicité, qui modifie peu à peu les façons d'appréhender la réalité quotidienne. (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 68)

Ce monde de l'image physique qui vient concurrencer le poétique et le souvenir, crée dans les textes un effet d'ambiguïté : les personnages se retrouvent en face de trois univers qui se complètent et s'excluent en même temps. Les personnages deviennent des figures de l'indécis contemporain perpétuellement tiraillé par plusieurs modes de représentation du monde. Avec ces personnages fantastiques, le roman contemporain pose les questions de construction de soi, de projection dans le monde et de rencontre de l'autre. Toutes ces questions vont au-delà d'un simple « déchirement entre deux options » ; elles mettent le lecteur « devant le chaos, la réalité disparate » (Bozzetto, *Mondes fantastiques*, 32).

Ainsi, l'image est un motif du fantastique contemporain. Elle permet à celui-ci d'articuler plusieurs effets : celui de l'horreur par les enjeux de figuration et les jeux des témoignages sur la violence ; celui de l'ambiguïté par la présence du disparate et les questions d'identité et d'altérité dans le triple jeu de l'image ; celui du grotesque par les logiques médiatiques qui gouvernent le monde. Selon la conclusion de Bozzetto, avec la période

contemporaine, « les fantastiqueurs ont affaire à la présence d'images, parfois ils les exacerbent jusqu'à l'inimaginable. [...] Parfois, au contraire ils dénieient leur présence dans la réalité. De toute manière les images hantent les textes à effets de fantastique » (*Mondes fantastiques*, 69).

Dans la littérature africaine d'aujourd'hui, on trouve de nombreux romanciers qui s'inscrivent dans cette veine du fantastique contemporain. Pourtant, la théorie du fantastique reste encore à construire dans ce champ. La raison en est toute simple : le fantastique dans le champ littéraire africain est un malentendu de plus. Depuis que la sociologie et l'histoire littéraires ont imposé la notion de « littérature africaine », on assiste à une sorte d'assignation identitaire dans la critique. L'approche du fantastique qui ne daterait que de la toute fin du vingtième siècle, y suit cette tendance : elle cherche, dans les textes, l'africanité qui ferait du fantastique la négritude de notre époque. Le fantastique doit être de type africain et à l'échelle de tout le champ sinon il est déclaré inexistant :

Une littérature francophone fantastique africaine au sens de paradigme n'existe pas, ... ou pas encore. La manifestation du fantastique francophone africain est un phénomène épisodique cantonné soit au niveau des œuvres d'un écrivain, soit logé au sein d'un récit réaliste qui convoque le fantastique par intermittence. (Farida Boualit, « L'écriture fantastique africaine francophone », *Interfrancophonies*, 2).

Ces remarques de Boualit pourraient constituer le résumé de tous les propos du cinquième numéro de la revue *Interfrancophonies* consacrée justement au fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et de l'Afrique de l'ouest. On reconnaît l'existence du fantastique *au niveau des œuvres d'un écrivain*, mais cela est insuffisant pour parler de fantastique dans le champ littéraire africain. On y cherche plutôt un paradigme collectif, une école, ou, si l'on préfère, une communauté de traits qui désignerait spécifiquement un fantastique africain. C'est à ce niveau que s'élabore le malentendu : tous les écrivains contemporains se réclament de plusieurs cultures, pourquoi alors vouloir enfermer leurs textes dans une seule ?

À bien y regarder, ceux qui s'intéressent au fantastique dans la littérature africaine se laissent piéger par une certaine tradition française qui pousse à voir ce concept sous le signe de la géographie, de la provenance, de la nation ou du continent :

La création française du terme « fantastique » s'est en effet aisément appropriée les récits étrangers, et aux exemples bien connus d'Hoffmann, Poe ou Borges vient s'agréger l'entreprise éditoriale de Marabout, qui pouvait présenter des anthologies sous les titres de *L'Amérique fantastique* (1973), *L'Allemagne fantastique* (1973), *L'Angleterre fantastique* (1974), *La Russie fantastique* (1975), *L'Italie fantastique* (1975) [...] (Huftier, *Études Francophones*, 34)

On note une construction théorique du fantastique qui crée aussi des visages de l'Autre ; lesquels visages sont ensuite commentés et expliqués par le prisme du pays (proche ou lointain) dont la littérature – du fantastique – ne peut se comprendre que sous le signe national ou continental, et par la comparaison de ce signe national à un autre. Le discours critique sur la littérature africaine semble suivre cette logique, rendant presque inexistantes les manifestations du fantastique dans tout ce vaste champ. Par exemple, en partant de cette perspective, Abossolo se piège dans son ouvrage, *Fantastique et littérature africaine contemporaine. Entre rupture et soumission aux schémas occidentaux*. Sa préoccupation du départ était celle-ci :

Étant donné que la création littéraire africaine a longtemps été étroitement liée au contact entre le modernisme colonial et la tradition ancestrale, pourrait-on assister dans les textes africains à un heurt capable d'égaliser celui que représente l'écriture fantastique occidentale ? Quel pourrait être aujourd'hui l'enjeu réel d'une écriture africaine qui juxtapose le naturel et le surnaturel ? C'est de ce questionnement que pourrait découler une grille de lecture et d'analyse du texte littéraire "surnaturel" africain. (*Fantastique et littérature africaine contemporaine*, 10-11)

À travers son questionnement, on voit que le comparatiste se départit très difficilement<sup>9</sup> du schéma occidental et surtout français que dénonçait plus haut Huftier. En prenant le modèle

---

<sup>9</sup> Son ouvrage est d'ailleurs préfacé par Lilyan Kesteloot qui l'enferme dans les éternelles stéréotypes sociologiques et anthropologiques qui font de l'Afrique un champ où n'existe aucune différence entre le réel et l'irréel, entre le naturel et le surnaturel. Kesteloot, fort de son expertise, écrit : « Le fantastique comme apparition de phénomènes surnaturels, ou étranges, antirationnels, inexplicables des romans de Maupassant ou de Balzac (« *La Peau de chagrin* ») n'est pas perçu comme tel dans les romans africains. La raison en est que l'univers normal et naturel de ces romans [...] englobe tous ces phénomènes dans le religieux, dont la magie fait partie [...],

occidental à la lettre, Abossolo se retrouve à n'utiliser que le fantastique classique, donc les figures du surnaturel dont on a vu les limites à la fin du dix-neuvième siècle. Sa lecture, oscillant ainsi entre les figures surnaturelles, propose des analyses qui entremêlent le merveilleux et le fantastique par le truchement de la surnature qui les relie. En réalité, il s'agit moins du fantastique à proprement parler que de littérature surnaturelle, comme lui-même le mentionne dans son objectif de proposer *une grille de lecture et d'analyse du texte littéraire "surnaturel"*.

Toutefois, cet ouvrage d'Abossolo reste la seule référence conséquente aujourd'hui dans le champ littéraire africain en matière de réflexions sur le fantastique. On y trouve d'importantes perspectives pour articuler un discours critique sur l'univers fantastique. Par exemple, le traitement de l'espace en tant qu'élément du fantastique y est analysé avec une acuité singulière. Ce que l'auteur dit de la représentation de la ville dans les textes français, vaut, *mutatis mutandis*, pour l'analyse de tous les textes contemporains fantastiques :

La ville s'offre dans les textes français comme un lieu de circulation rapide et incontrôlée de l'information. Les nouvelles sur certains faits mystérieux produits ou supposés produits atteignent rapidement les foules au point que toutes les déformations et toutes les confusions deviennent possibles. Et c'est de ces informations confuses que naît l'ambiguïté. (*Fantastique et littérature africaine contemporaine*, 98)

Cette figure urbaine porteuse d'effets fantastiques de l'ambiguïté peut se décliner aussi bien en formes de rumeurs, d'images médiatiques que d'enchevêtrements de cultures différentes dans un même espace. Les personnages qui y évoluent sont confrontés à des catégories (de pensées, de modes de vie, de visions du monde) différentes, et hésitent quant au choix des synthèses à faire. L'ambiguïté fantastique vient de cette hésitation au cœur même de l'espace d'habitation. On peut l'observer dans les textes du champ littéraire français tout comme dans les textes du champ littéraire africain. Le romancier Kangni Alem, par exemple, pousse très loin cette figure urbaine du fantastique. Dans son recueil de nouvelles, *Un Rêve d'Albatros*,

---

et donc ne sont jamais dans ce contexte considérés comme étranges ou irrationnels. » (*Fantastique et littérature africaine contemporaine*, 7)

le dernier texte est une allégorie qui se mue en fantastique avec une ville (nommée Ti-Brava) qui propose elle-même son portrait où on voit la figure urbaine se transformer en lieu de tension symbolique entre le populaire, l'élitiste, le mémoriel, le politique et le militaire. Un tel imaginaire urbain n'est pas sans conduire à des déformations ou à des confusions qui instaurent un effet d'ambiguïté et une confrontation de préférences que la ville narre en ses termes :

Mes enfants préfèrent la mémoire des cimetières à celle falsifiée que leur proposent les gens d'en haut, [...] comme les horribles stations dont ils ont parsemé mes carrefours : la statue toc en bronze d'un commandeur mi-nègre mi-coréen, le square Fréau Jardin avec ses fleurs desséchées et son kiosque à musique coloniale transformé en poste de guet pour les militaires du nègre en bronze, la Colombe de la Paix, symbole erroné de nos tranquillités enterrées voici des saisons de bruit et de fureur. Leurs lieux de mémoire ? Taches grises sur l'imaginaire de mes entrailles. (Kangni Alem, *Un Rêve d'Albatros*, 22)

En lecteur togolais, on peut remarquer dans cet extrait des lieux (Fréau Jardin) ou des symboles (la Colombe de la Paix) dans lesquels la mémoire togolaise s'est électivement incarnée. Mais cette remarque, pour parler contre Abossolo, n'est pas forcément une clé pour interroger l'enchevêtrement de plusieurs univers au sein de cet espace, lequel enchevêtrement peut pousser à voir du fantastique de l'ambiguïté.

Sur cette question de fantastique de type africain, un autre chercheur, Ismaïl Abdourahman, évoquait aussi, quelques années avant Abossolo, les « spécificités socioculturelles des romans négro-africains ». Dans sa thèse de doctorat<sup>10</sup>, *Aspects du fantastique et romans négro-africains*, soutenue en 2003 à l'université de Perpignan en France, Abdourahman conclut que « les deux aspects à travers lesquels le fantastique se manifeste dans les romans anglophones et francophones de l'Afrique noire [sont] : le fantastique de l'ambivalence et le fantastique du réalisme magique » (9).

Cette conclusion a le mérite non seulement de dépasser les frontières entre deux langues, mais aussi d'articuler le fantastique en termes de *manifestations dans les romans* et non en

---

<sup>10</sup> Thèse consultée en ligne sur <http://www.theses.fr/2003PERP0473>. Date de consultation le 10/09/2017.



termes d'un paradigme général et collectif propre à un pays ou à un continent. Ici, Abdourahman rejoint plus ou moins Bozzetto ou Baronian dont les perspectives d'effets ou de figures fantastiques permettent d'interroger l'ensemble de l'œuvre d'un auteur et d'en tirer sa démarche, sa poétique et ses quêtes. Il s'agit donc de l'analyse d'une démarche personnelle d'un créateur, de son élaboration d'un projet littéraire auquel la critique prête attention en s'appuyant sur les courbes du siècle que l'auteur épouse ou rejette. On doit, à cet effet, appeler de tous les vœux une approche par l'ensemble d'une œuvre dans l'objectif de pouvoir faire ressortir plutôt la spécificité du fantastique chez tel auteur ou tel autre. Et la singularité de chaque auteur sera représentative d'un aspect universel de cette formulation théorique. C'est ce que j'entends faire avec l'œuvre romanesque d'Efoui.

### 3. Kossi Efoui et le fantastique : aperçu de quelques prémices à l'œuvre

L'œuvre d'Efoui n'a pas encore fait l'objet d'une lecture à la lumière des théories du fantastique. Il existe néanmoins quelques mentions sur le sujet. Dans un article consacré à *La Polka*, Amela constate :

*La Polka* est un ouvrage surprenant [..]. L'atmosphère surréelle et fantastique irradie le récit de part en part et nous installe dans un monde hétérogène à la fois si proche et en même temps si fantasmagorique. (« Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone », *Éthiopiennes*, 9)

*Cette atmosphère surréelle et fantastique* qui irradie le récit d'Efoui ne constitue pas en soi l'objet principal de l'étude d'Amela. Ce dernier s'était intéressé plutôt à *La Polka* comme une mise en récit symbolique d'une « confrontation du corps avec les mots » (6). Il en analyse les caractéristiques qui semblent, toutefois, relever du fantastique :

Le récit [de *La Polka*] est un enchevêtrement de scènes, de souvenirs et de personnages surgissant comme dans un rêve [...]. Tout compte fait, le roman offre à la fois le récit d'un amour blessé, enchanté, la peinture d'un univers coloré et la chronique d'événements tragiques dont on ne sait pas toujours s'ils relèvent d'un rêve ou de la réalité. (« Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone », *Éthiopiennes*, 10)

Ce que le critique observe ici, à savoir l'enchevêtrement et la création d'un lieu romanesque à mi-chemin entre rêves et réalités, correspond, à maints égards, à la figure du fantastique telle que Baronian l'enseigne, c'est-à-dire en tant que lieu privilégié où se conjuguent et se fondent l'univers du réel et l'univers du rêve. D'ailleurs, Amela conclut sur une note de fantastique : « *La Polka* est fondamentalement une œuvre fantastique ne laissant échapper que quelques rares soupçons de la réalité. » (11)

La conclusion est sans ambages : *La Polka est fondamentalement une œuvre fantastique*. Sauf que le critique laisse entendre que l'univers fantastique dans ce roman serait dénué de toute préoccupation socio-historique, qu'il ne serait qu'un pur produit de « séquences fictionnelles » (Amela 11). On a vu avec Sartre et Bozzetto entre autres que le fantastique est loin d'être une simple fantaisie de l'imagination, que tout contenu fantastique est une quête de sens dans un cadre socio-politique ou historique. *La Polka* est donc un roman fondamentalement fantastique non pas parce qu'il n'y existe aucun lien entre la fiction et la réalité, mais parce que ce roman rejoue les enjeux du monde dans un lieu poétique, un espace intermédiaire ou parcellaire – « un espace liminal » selon Bhabha (*Les Lieux de la culture*, 31) – qui appelle à interroger et à recomposer nos imaginaires contemporains. À ce sujet, est illustrative dans le roman la magnifique scène où le narrateur parle de la fondation d'une banlieue urbaine, St-Dallas qui « n'est pas ville à visiter mais à raconter » (*LP*, 19). On voit le narrateur multiplier les récits fondateurs de St-Dallas ; récits qu'il offre au lecteur sous forme de saisissants tableaux de peinture dont le sens devient autre chaque fois que les yeux renouvellent le contact. L'un de ces tableaux reste un moment très significatif du fantastique :

Deuxième tableau. X pose un téléviseur au centre du terrain vague et du même mouvement, comme dans les contes où il suffit de jeter un œuf de volaille pour voir surgir une forêt, des maisons ont surgi et aussi des flâneurs en guenilles pour qui tous les jours sont dimanche, des taxis maigres [...], des étudiants retardataires [...], des enfants droits sur pied [...], des musiciens de grande cause [...], des gens de tout voyage et gens d'ici pourtant, [...] tous parents, [...] tous faiseurs de plans comme on en fait dans le dernier film américain. (*LP*, 21)

Plusieurs éléments de fantastique sont visibles dans ce passage, notamment la question de l'apparition que Bozzetto, à la suite de Caillois, a défini comme le lieu inaugural du fantastique. Dans cet extrait, on remarque que le motif télévisuel fait surgir le monde : l'humanité contemporaine doit son existence à l'image autour de laquelle s'organise ici la vie sociale. De plus, on voit l'auteur déconstruire, voire tourner en dérision, l'imaginaire du surnaturel classique. L'œuf qui donne naissance à une forêt est remplacé par la télévision qui accouche d'une ville et des figures contemporaines de la mondialisation mises en relief par cette liste ininterrompue de profils sociaux s'agglutinant dans une seule phrase au rythme irrégulier, à l'image même de cette désharmonie qui se cherche une poésie ; une poésie qui fait une place importante à l'historique analysé par Jacques Chevrier dans les deux premiers romans d'Efoui avec cette remarque :

Dans chacun des romans envisagés, les véritables héros sont des personnages *in absentia*. La Polka et Iléo Para ne doivent leur existence qu'aux souvenirs que conserve d'eux le narrateur – anecdotes, photos, bribes de conversations – tandis que, dans *La Fabrique de cérémonies*, Johnny Quinquelibia, le photographe pressenti par Périple Magazine ne répond jamais au téléphone [...] Le monde que nous donne à voir Kossi Efoui paraît donc placé sous le signe de la dépossession. (« La Fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire*, 497)

Ce signe de la dépossession n'est pas caractéristique de la construction d'une fantasmagorie de l'Histoire, comme le soutient l'article de Chevrier. Efoui n'est pas un romancier qui exploite l'historique par le biais de quelque élément fantasmagorique<sup>11</sup>. Il pose plutôt un monde trouble généré par le fait que ses personnages-narrateurs convoquent des mémoires qui sont pour certains des mémoires personnelles de deuil, de pertes et autres

---

<sup>11</sup> Amela également fait usage de ce terme dans son analyse de *La Polka*. Il y a là un malentendu théorique. La fantasmagorie en tant qu'« art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique » (Max Miller 9), peut partager quelques aspects avec le fantastique mais s'en distingue nettement par les questions d'optique intrinsèquement liées à son avènement. Voir Miller, *La Fantasmagorie* (chapitre 1, « Optique et imagination », 9-38).

douleurs, et pour d'autres des mémoires historiques de dépossession comme l'entreprise coloniale de *tabula rasa* aussi bien épistémique que matérielle.

La dépossession devient en réalité une caractéristique du fantastique dans la mesure où l'auteur y joue avec les indices d'une absence comme pour réorienter l'atmosphère classique de la surnature où on pouvait voir un personnage s'accrocher, dans un espace hostile, à quelques indices qui lui permettront d'avoir une porte de sortie. Les personnages *in absentia*, tout comme tous les narrateurs dans les romans d'Efoui, seraient donc des personnages fantastiques qui attendent d'être questionnés, d'être révélés au lecteur comme des pistes menant à une recomposition ou à une compréhension du monde et des imaginaires contemporains.

## Chapitre IV. Entre le passé et le présent : subversion des images et création de l'effet fantastique dans *La Polka*

*La Polka* est le récit d'un homme face à la reconstruction après une catastrophe, une « chose que les journaux ont appelée les évènements » (*LP*, 10). Il s'agit d'un homme qui s'est rendu au « point de rencontre n° 15 où l'on attend l'ami, la compagne, l'enfant » (*LP*, 10) ; point de rencontre où le personnage laisse son passé revenir l'habiter ou plutôt cohabiter avec son présent, avec son quotidien dérisoire d'un rescapé découvrant subitement la désolation semée par un évènement violent et catastrophique.

Ce narrateur innommé est mis donc en situation d'une double reconstruction de soi et de l'espace. Il se confronte à ce que Ricœur appelle « une série de phénomènes mnémoniques impliquant le corps, l'espace, l'horizon du monde » (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 48). Sa construction romanesque repose donc fondamentalement sur la mobilisation du passé en tant que « référent de la mémoire » (Ricœur 7), et sur la mise en œuvre des souvenirs comme activation et évaluation de ce passé dans un espace-temps présent.

L'espace-temps présent est construit dans le récit par ce que le narrateur observe au point de rencontre où il s'est rendu :

Il est vingt-deux heures et la nuit s'alourdit. Avec un ciel étoilé, presque. Avec des haut-parleurs accrochés à quelques poteaux gaillards. C'est l'heure des messages et tout le monde écoute la liste ininterrompue des noms que la radio diffuse d'une belle voix de femme. [...] C'est la tension de l'écoute qui garde nos corps dans cette posture de vigilance bien cadrée. (*LP*, 10)

Le texte s'inscrit ici dans une atmosphère nocturne et dans une vision des choses inachevées. Il émerge d'abord une perception particulière du temps, la nature qui s'obscurcit pour laisser voir une nuit dont la lourdeur peut être rapprochée du poids de l'attente que vit le narrateur. Ensuite, on voit, dans ce paragraphe, émerger le sentiment de manque et d'imperfection restitué par le ciel qui n'est pas tout à fait étoilé, les rares poteaux qui ne servent

pas de lampadaires mais de supports de haut-parleurs et l'absence de mouvements qui maintient des « corps en posture de vigilance bien cadrée » (*LP*, 10).

En ce qui concerne l'activation des souvenirs, elle s'effectue à travers les photographies et la convocation des noms Iléo Para et Nahéma do Nascimento dite la polka, « les deux êtres au monde qui sauront faire lever » (*LP*, 11) le narrateur de ce point de rencontre numéro quinze où il les attend<sup>1</sup> pour « courir sauvagement avec eux jusqu'à l'autre ville [...], celle où il n'y a pas longtemps la vie – ceux qui croient encore disent la vraie vie – a été rythmée par des rendez-vous, [...] des appels de rumba et d'immensités de ciel » (*LP*, 13).

La narration de *La Polka* engage donc d'un côté le présent observé par le narrateur et de l'autre côté le passé en tant que référent de la mémoire activée non seulement par le sujet qui se souvient mais encore par l'image des deux amis apparaissant en même temps comme métaphore du futur, de l'attente en tant que « maintien de soi dans la promesse » (Ricœur 99).

On peut dire alors que le récit de *La Polka* s'élabore au fil du temps, plaçant à égale distance le passé et le présent, convoqués simultanément sous la forme d'un *ici et maintenant*. Le matériau textuel porte ainsi plusieurs motifs où s'entremêlent souvenirs personnels, mémoire historique, photographies, impressions et sensations du cadre immédiat. Voici comment le narrateur lui-même plante le décor :

Cela fait deux jours que mon appel est diffusé en boucle et que je suis en attente, les doigts accrochés aux sangles de mon sac. À l'intérieur, ma collection de photos numérotées de 1 à 70 [...] Je n'ose regarder aucune photo depuis deux jours, de peur que le jeu du souvenir piège dans le passé mon désir de retrouver les deux êtres au monde qui sauront me faire lever d'ici et courir sauvagement avec eux. (*LP*, 12-13)

Ce que nous renseignent ces propos du narrateur, c'est qu'un récit va se construire – sinon se construit déjà - sous nos yeux ; un récit qui amasse son matériau de toutes parts : le

---

<sup>1</sup> Ce narrateur d'Efoui n'est pas sans rappeler la pièce de théâtre, *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. En fait, on pourrait dire que *La Polka* est une fiction romanesque qui exploite la perspective beckettienne, avec cette différence que chez Beckett, deux hommes attendent un autre qui ne viendra pas. Chez Efoui, un homme attend deux autres qui ne viendront pas.

regard flâneur d'un homme qui se trouve dans une crise de l'attente ; la carte postale et toute sa collection de photos ; les souvenirs de ses deux amis, et tout ce que cela implique comme monde à habiter. Le discours narratif devient ici un champ d'observations multipliées, une terre d'incessants télescopages de plusieurs représentations du monde. Le narrateur se construit sous les yeux du lecteur par surgissements du passé et du présent dans un récit qui refuse le souvenir et qui s'écrit par le refus même de ce souvenir :

Je ne veux pas me souvenir de Tombouctou. Je ne veux pas me souvenir de nos années de collégiens où nous avons appris nos leçons d'histoire sous les lampadaires de la place Apollo-XII, où nous avons appris dans l'ordre alphabétique des noms de villes rendus célèbres par des événements historiques, nous arrêtant toujours avant le T de Tombouctou. (*LP*, 66-67)

Le syntagme négatif – Je ne veux pas me souvenir – est associé, dans cet extrait, à deux éléments dont l'un est historique et l'autre personnel. On voit bien l'allusion à la ville historique de Tombouctou ; laquelle allusion historique se superpose aux souvenirs des années de collégien du narrateur. Il n'y pas que l'histoire enseignée, donc collective, qui construit le personnage, mais aussi son propre parcours, sa mémoire personnelle qui traverse l'historique et le présent pour révéler l'esprit subversif de ce narrateur.

Ce syntagme négatif fait également écho à l'extrait précédent dans lequel le narrateur affirme « je n'ose regarder aucune photo depuis deux jours, de peur que le jeu du souvenir piège dans le passé mon désir » (*LP*, 13). Ici, activité cognitive, image mentale et image photographique construisent ensemble une mémoire tiraillée parce qu'*affectée* dans son *rapport au temps* que le narrateur distord en faisant du passé un *acquis* actif *incorporé au vécu présent* (Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 25-35), ce qui fait de *La Polka* un texte contemporain où la dynamique narrative émiette les frontières entre rêves, souvenirs et réalité quotidienne.

Dans la logique de Ricœur, on dirait alors que *La Polka* met en scène « la mémoire en tant que composante temporelle de l'identité » (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 98). Plus encore, on dirait que ce texte d'Efoui articule « une mémoire corporelle » et « une mémoire des

lieux » (Ricœur 49) dont la dis/jonction est assurée par le sujet qui se souvient, se déplace, habite un espace réel (le point de rencontre numéro quinze) ou imaginaire (la collection de photos du narrateur par exemple). L'univers qui résulte d'une telle dis/jonction serait un univers fantastique. C'est l'hypothèse que formule ce chapitre avec cette série de questions : Faire se rencontrer mémoire corporelle, mémoire des lieux et photographie n'est-il pas une recherche de voix subversive à même de déconstruire les images convenues d'un présent qu'on détache souvent d'une lecture historique ? L'effet de l'hétérogène, du disparate et de l'étrangeté issu d'une telle rencontre ne confère-t-il pas à *La Polka* son statut de récit fantastique ? Enfin, la dimension temporelle de cette dis/jonction répond-elle uniquement à la question de l'identité comme le soutient Ricœur, ou révélerait-elle d'autres enjeux, notamment socio-politiques, du monde contemporain ? L'examen attentif du personnage-narrateur de ce roman permettra de répondre à ces préoccupations.

### 1. Le passé comme lieu de construction du personnage : le mythe d'un homme immobile

La phrase qui ouvre le récit de *La Polka* est d'une netteté éclatante : « Je suis assis, avec vue sur la rue immobile. » (*LP*, 09). Le seul verbe actif dans cet incipit reste celui de l'immobilité, dont l'usage s'oppose au substantif « vue ». Le narrateur introduit d'emblée sa volonté d'immobilité en mettant en parallèle, dans cette courte phrase, le verbe « assoir » conjugué – donc actif – et le verbe « voir » dont la suggestion par le substantif « vue » rend son rôle davantage secondaire. Le personnage s'annonce comme un homme immobile, il prend place et amorce une rupture avec un monde, celui du mouvement. Dans cette phrase qui l'introduit, on voit l'adjectif apparaître à la fin, brutal, sans autre forme d'effet que d'accentuer l'immobilité de ce héros-narrateur qui invite, en même temps, le lecteur à prendre place dans cette distance générée par sa position assise et sa vue de la rue.



Cette immobilité annoncée dès les premiers mots du roman s'accroît au fil des pages et se révèle comme élément fondamental dans la définition même de ce narrateur. Ce dernier s'inscrit dans la logique des gestes proscrits. Il prend place et le fait savoir au lecteur : « Je suis assis durablement. » (*LP*, 18). C'est à partir de cette position que s'organise le récit de *La Polka*.

À l'opposé de l'activité cognitive qui tient les sens du narrateur en alerte, sa position assise est symbole d'une inactivité physique qui se veut foyer d'où partira l'expérience du monde que le récit s'apprête à livrer au lecteur. On retrouve dans cette image du narrateur assis une sorte de recyclage de la vieille métaphore des nuits de contes où le conteur invite l'auditoire à se soustraire du temps, à quitter l'urgence du quotidien et à cheminer vers l'appropriation d'un imaginaire proposé par l'acte narratif. Le narrateur nous propose une manière neuve de dire le fameux « il était une fois » avec lequel le passé revient s'étaler devant nos yeux pour qu'on en mesure la force et les stigmates sur le présent.

*La Polka* est un roman d'évaluation sociale du passé. Et cette évaluation est loin d'être une course contre la montre. Le narrateur rame donc à contre-courant des haut-parleurs du bureau de messages qui remplissent son espace avec des informations ininterrompues, à l'image même de ce que nous offrent aujourd'hui les médias en termes d'actualité :

Crépitements légers, chuintements, zézaiements continus de l'air dans la toile tendue des haut-parleurs [...] – et place à d'autres voix : voix frémissante [...], voix rocailleuse et confondue, voix asthmatique dont on devine au bout d'un moment que chaque mot est une fausse sortie, voix hésitante [...], voix méticuleusement limpide et justicière, voix sans suite, voix qui chante, voix sanglée coupée en deux mots quand tout est dit... (*LP*, 11)

Le narrateur se veut en marge de ces zézaiements continus des haut-parleurs. Il refuse que sa présence au monde soit transformée en voix médiatique qui répond à un cycle temporel soumis à la vitesse. Ce refus nous rappelle que la réflexion sur soi et sur son passé ne peut être efficace et productrice de sens qu'en dehors des impératifs médiatiques que l'auteur représente subtilement par les haut-parleurs et la répétition anaphorique du substantif « voix ».

Derrida, dans *Échographies de la télévision*, attire notre attention sur cette nécessité de se soustraire au temps des médias, de se créer un espace de réflexion qui soit hors des rythmes dont l'impératif d'orchestration est de l'ordre d'une mise en scène irréversible :

Avant de crier au silence des intellectuels, [...] pourquoi ne pas s'interroger sur cette nouvelle situation médiatique ? Et sur les effets d'une différence de rythme ? Elle peut réduire au silence certains intellectuels (ceux qui ont besoin d'un peu plus de temps pour les analyses nécessaires et n'acceptent pas de mesurer la complexité des choses aux conditions qu'on leur impose pour en parler), elle peut les faire taire ou faire recouvrir leur voix sous le bruit de certains autres – du moins dans les lieux où dominent certains rythmes et certaines formes de parole. (*Échographies de la télévision*, 15)

C'est ce rythme intolérable des médias qu'Efoui cherche à nous restituer. Dans le passage cité plus haut, il décrit plusieurs types de voix qui s'enchaînent, se bousculent dans une même phrase où les virgules viennent accentuer l'impératif de continuer, de suivre le cours d'une parole médiatique dont l'objectif est de ne pas perdre du temps, ni pour celui qui parle ni pour celui qui écoute. En mettant son narrateur dans un espace traversé par la radio, et en permettant à ce dernier de se soustraire au rythme de cette radio, l'auteur de *La Polka* tourne en dérision notre quotidien qui semble aujourd'hui réglementé par les rythmes infernaux que proposent les différentes formes de technologies de l'information et de la communication.

Contre le mythe contemporain de l'homme rapide, Efoui propose ici le mythe d'un homme immobile, d'un sujet en marge de l'ultra-vitesse du monde. Son narrateur est donc un homme qui cherche à s'asseoir activement, et qui n'a de bagages que ses souvenirs et son regard qu'il pose comme un bilan de santé alarmant :

Le regard s'arrête là, à l'amoncellement de décombres : pans de murs tombés avec portes et fenêtres et leurs armatures secrètes dénudées par le feu. Le hasard a épargné un poteau indicateur tordu dont la flèche pointe à présent vers le ciel oblique [...]. Je voudrais dire comme je suis à terre. (*LP*, 09)

De ce paragraphe, émerge un présent déstructuré qui remplit le regard du narrateur par des débris d'une vie jadis paisible. Les décombres qu'il regarde le poussent à l'analyse, à une

sorte d'archéologie de son réel immédiat. C'est de cette analyse qu'il retient deux évidences. Il se rend compte d'abord que son espace de décombres est aussi occupé par la radio dont le rythme ne permet pas une lente et mûre réflexion sur soi. D'où sa résolution de se retirer du commerce des hommes, de quitter toutes ces voix, de s'offrir une position hors du rythme médiatique pour mieux regarder son réel, pour permettre aussi à son expérience à venir d'échapper aux bruits des autres, et pour qu'enfin sa parole ne vienne pas au monde avec une allure « dont on devine au bout d'un moment que chaque mot est une fausse sortie » (*LP*, 11).

La seconde évidence, pour le narrateur, peut se lire dans sa résolution à investir son passé pour comprendre les événements qui ont pu conduire ses pas jusque dans ce bureau de messages. Le passé convoqué par le narrateur prendra la forme de motifs visuels qui viennent sans cesse interrompre le cours de la vie immédiate pour rappeler au lecteur que le réel n'est pas à concevoir de façon linéaire et simplifiée, que l'état du quotidien, quel qu'il soit, est à envisager par des courbes et des méandres dont la présence ne transparait pas souvent dans les discours convenus. Le mythe de l'homme immobile dans *La Polka* s'écrit alors dans une dis/jonction de trois foyers qui questionnent le passé et le présent dans une perspective double, à savoir : évaluer « la condition historique des humains que nous sommes » (Ricœur i) et imaginer les conditions d'émergence d'un devenir.

Le premier foyer est construit à partir du regard flâneur du narrateur : c'est la figure du présent qui restitue au lecteur le cadre de vie immédiat des personnages du roman. Le second foyer est constitué des souvenirs d'Iléo Para et Nahéma do Nascimento, les deux amis que le narrateur attend au point de rencontre. Le troisième foyer est construit avec les souvenirs d'un homme : « On lui a donné le nom d'Homme-Papier. Tout ce qu'on dit de lui c'est qu'il a fait du chemin, quatre chemins exactement dans sa vie de camelot bandit. » (*LP*, 25).

Le trio Iléo Para, Nahéma et l'Homme-Papier constituent la figure du passé sous la forme d'une « attribution de la mémoire à soi, aux proches, aux autres » (Ricœur 163). Ce trio

représente ainsi une double formulation de la question de l'image. Il est l'image mentale, affective et psychologique du narrateur, c'est-à-dire une part importante de sa mise en récit des souvenirs. Il est aussi la figure de l'iconique, c'est-à-dire la mise en récit de son rapport aux images visuelles que sont les cartes postales et les photographies.

Pour l'Homme-Papier, par exemple, personnage débrouillard et amateur de petits boulots, le narrateur consacre ce paragraphe :

Dans mes souvenirs d'adolescent il [l'Homme-Papier] est toujours arrivé avec cette démarche triomphante de ceux qui reviennent du pays des morts. Les rentrées d'école le retrouvent avec des livres et des cahiers d'écoliers tous niveaux, toutes catégories, toutes qualités. [...] Il est aussi écrivain public, au service de l'amour et des dettes, dit-il toujours en sortant un stylo bleu pour l'amour, un stylo rouge pour les dettes, proposant pour un petit supplément de faire le facteur lorsque sa route passe par l'adresse indiquée, ou le répétiteur pour rien du tout quand il arrive en période d'examens. (*LP*, 25-26)

Voyageur, marchand à la criée, écrivain public, facteur et répétiteur, l'Homme-Papier renvoie au narrateur l'image de son enfance et de son adolescence ayant trouvé la source d'où tirer à la fois de l'abnégation au travail et de la joie de rire naïvement du monde des adultes. En tant que figure du souvenir, ce personnage permet au narrateur de faire recours à une mémoire paisible – « une mémoire heureuse ou un rappel réussi » (Ricœur 34) – susceptible d'amoinrir le choc d'un présent jonché de décombres.

L'Homme-Papier révèle également la mise en récit de l'iconique. C'est par lui, en effet, que le narrateur introduit dans le récit son rapport à la photographie et aux cartes postales :

Il en sort des choses du grand sac sombre de l'Homme-Papier. Des cartes postales toujours, mais aussi de vieux journaux, des enveloppes déjà timbrées, des papiers à lettres. [...] Il en sort des photos étranges vendues dix francs pièce [...].  
De cette époque date ma collection de photographies. (*LP*, 26)

Le narrateur est devenu collectionneur de photographies insolites grâce à ce personnage dont le portrait et les activités traversent le récit comme un album photos émietté pour laisser ses différentes images se superposer aux parcours de vie que tente de dire le texte. Le narrateur

oppose à son présent catastrophique deux types d'images qui se lisent par le truchement de l'Homme-Papier. Il y a d'abord l'image affective de son adolescence : souvenirs d'un homme aux statuts si changeants qu'il devient dans l'imaginaire de l'adolescent un personnage de théâtre dont les masques (représentés par les différents petits boulots exercés par l'Homme-Papier) sont une remontée de la mémoire sereine et heureuse. Il y a ensuite l'image visuelle qui trouve sa réalisation sémiologique dans le texte à travers le sac emporté par le narrateur, lequel sac contient sa collection de photographies.

C'est avec ces deux types d'image que le narrateur accompagne son regard qui flâne dans les décombres de son environnement immédiat. Si ce dernier est désolant, les images qui se révèlent avec l'Homme-Papier, elles, répondent d'une mémoire paisible et apaisante. Par ce personnage donc, l'auteur semble attirer notre attention sur l'omniprésence des images physiques – le sac rempli de photos n'est-il pas le seul bagage physique emporté par le narrateur ? – dont un usage judicieux contribuera à la compréhension du monde. Le seul risque dans cette démarche se trouverait dans ce que nous précise ici Hamon : « C'est que l'image extérieure se met à prendre la place de l'image intérieure, se met à supplanter le souvenir du passé, le regard de la chose présente, ou le rêve lui-même. » (*Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, 206)

Le narrateur de *La Polka* échappe à ce risque. Il s'inscrit dans un juste milieu où les images extérieures et ses images affectives envisagent même le monde, et lui permettent de prendre le présent sous le signe de l'espoir. Cette ouverture optimiste est d'ailleurs annoncée par la distance que le narrateur a créée, dès l'incipit du roman, entre sa position assise et sa vue de la rue : il ne s'agit pas d'un rejet de la réalité, mais plutôt d'une volonté de rappeler au lecteur la nécessité de trouver la bonne position – faut-il dire la bonne posture ? – pour questionner le réel sans perdre de vue aucun élément du passé (les souvenirs) ni du présent (le décor de

décombres, le sac contenant des photographies, qui représentent à la fois l'état du monde et toutes les logiques de l'audio-visuel contemporain).

*La Polka* devient dès lors un récit d'espérance. La narration du chaos annoncé se mue en un chant qui charrie des bribes de souvenir, des blessures du présent et des motifs du visuel dans une sorte de cantique mémoriel où l'examen d'une réalité donne vie à un horizon subitement prometteur. L'attente des deux amis participe aussi de cette narration qui ne renonce pas à l'espoir. Si la position assise du narrateur peut être valablement interprétée comme une inertie, il faut également remarquer que la raison de cette inaction est une forme de foi en l'humanité puisque le narrateur espère l'arrivée de ses amis. Il renouvelle ainsi le rêve de la rencontre des hommes, de la connexion des humanités où la parole trouve un juste milieu entre mécanismes médiatiques et examen personnel du passé. Cet équilibre constitue, pour le narrateur, une condition indispensable pour que

le message [d'attente et d'espoir] aille le plus loin possible sans se perdre, que [ses] amis l'entendent, que les amis de [ses] amis l'entendent, qu'il y ait encore des bouches qui transmettent à d'autres oreilles jusqu'aux oreilles de ceux qu'[il] convoque, que leurs os fatigués se ressoudent, qu'ils marchent et ne se perdent pas, qu'ils marchent encore jusqu'à [lui], à ce point de rencontre n° 15, pour que le présent recommence (*LP*, 12).

Un magnifique chant d'espoir coule dans ces mots où le présent blessé est le lieu aussi du renouveau. Les « os fatigués », comme dit le narrateur, se ressoudent ; les hommes se parlent, s'écoutent, s'entendent.

Par-delà donc le manque de mouvement, le mythe de l'immobilité qu'écrit ce narrateur est un appel à une utilisation plus efficace des images aussi bien intérieures qu'extérieures dans l'examen du passé et du présent. Sa plongée mémorielle trouve dans la figure de l'Homme-Papier une double formulation de l'image qui reflète la condition du contemporain où qu'il se trouve : il a conscience que l'image extérieure (ici les soixante-dix-sept photos que traîne le narrateur) s'impose désormais dans nos lectures du monde, mais il s'interroge sur la manière

adéquate d'intégrer ses images dans la restitution de sa part d'expérience de ce monde. Face à cette image et sa capacité de présence permanente, le narrateur s'inscrit dans une attitude ambivalente où on le voit chercher un lieu d'expression de soi qui conjugue à la fois confiance et méfiance, rejet et acceptation de ces souvenirs physiques en lutte avec son présent et ses représentations mentales. Citons ici l'un des plus beaux paragraphes qui illustrent cette attitude ambivalente :

J'ai traversé la nuit jusqu'à présent les mains accrochées à mon sac, luttant méthodiquement contre cette envie de vérification inutile qui me pousserait à l'ouvrir négligemment, de sorte que la brusquerie du geste ferait se répandre par terre où je suis assis toutes les photos que j'ai pu sauver. J'aurais aimé, à la lumière de la lampe torche, refaire tous les gestes de divination que l'Homme-Papier m'a appris en mes temps d'adolescence, ces gestes qu'il a nommés protocole de contemplation en quatre étapes. (LP, 30)

On y voit le personnage tiraillé par plusieurs sentiments dont le nœud gordien est constitué par son sac rempli de photos. Ses mains, qui restent accrochées à ce sac, sont un symbole de confiance aux images et une puissante métaphore de notre rapport presque divin aux cultures du visuel. L'idée de l'image comme une divinité trouve d'ailleurs son illustration dans la figure que représente l'Homme-Papier dans cet extrait : une sorte de gourou dont la puissance lui vient justement de sa fréquentation des images ; un initiateur qui introduit dans l'imaginaire du jeune narrateur une contemplation divinisée des produits iconiques. On remarque cependant que le narrateur, devenu adulte, se détache plus ou moins de cette forme divine accordée aux images. D'où l'émergence de son ambivalence qui se lit dans cet extrait (dans la première phrase surtout) par le sentiment d'hésitation et par cette envie de lutter *methodiquement* contre tout recours systématique à ces images qu'il a emportées. De plus, l'évocation de la nuit et le souhait d'avoir une lampe torche peuvent retenir l'attention sur la quête d'un lieu intermédiaire où le narrateur, et non pas les objets qui l'entourent, détient la lumière qui devra éclairer son expérience du monde.

Je pense cette attitude exemplaire face à l'image parce que le monde contemporain semble très souvent oublier que l'image extérieure doit être au service de l'homme, et que l'inverse est une forme d'aliénation et de transformation même de l'humain en simple objet virtuel. L'écrivain construit ici son personnage comme une conscience de l'homme, comme la petite voix intérieure, cette sorte de lampe torche qui permet de garder la lucidité dans l'assemblage du matériau susceptible de (nous) dire le monde avec toute sa complexité.

À partir de ces observations, il est loisible de constater qu'Efoui nous offre un narrateur à la fois attachant et agaçant. Il est agaçant par sa position assise qu'il ne cesse de nous rappeler comme une provocation farce avec ce que l'être-assis comporte comme abandon et résignation. Son personnage est attachant par cette même image de l'homme assis, dont les occurrences traversent le texte pour lui donner la couleur d'un mythe par l'effet de l'insistance et du retour incessant d'un même motif qui travaille à déconstruire la tenace idée de l'accélération du monde. Ce narrateur est aussi attachant par le travail sur l'imaginaire que lui autorise sa position assise : sa relation des événements, en convoquant la figure de son mentor L'Homme-Papier, montre une possible voie où la lecture du monde emprunte la force de l'image physique, mais ne se soumet pas servilement à cette force-là. La présence au près du narrateur de son sac contenant des photographies relève d'une intelligence narrative qui non seulement confère à cet objet une forte valeur sémiologique, mais aussi le transforme en lieu d'interrogation du fonctionnement de ces images, leur processus de fabrication, leur part dans la construction de soi, leurs fait et défaits dans la conception de l'altérité. En invoquant son adolescence en rapport avec l'Homme-Papier et les questions d'image, le personnage tourne en dérision l'innocence de ses yeux d'adolescent qui, pris dans l'éclat et la magie du visuel, ne pouvaient pas voir l'autre versant, le versant aliénant de ces photographies. S'il ne rejette pas totalement la tendresse qu'il éprouve devant ces images, les mots qu'il utilise pour rendre compte de l'origine de sa tendresse, ces mots, eux, sont de l'ordre d'une critique subtile, comme dans cet exemple où il



remonte le temps pour situer sa rencontre avec l'Homme-Papier et préciser la manière dont ce dernier l'a rendu sensible aux images :

De ce temps date la tendresse que j'éprouve pour cette mise en scène de la tête, du tronc et des membres, du regard et de la bouche, de tout ce qui bouge quand un corps bouge. Jusqu'à cet instant où, dans le sourire ordonné par le photographe, le corps se cadre et se rassemble.  
(LP, 26)

Dans ce souvenir, on voit transparaître clairement l'admiration pour le produit visuel. Mais on voit également la distance que le narrateur prend par rapport à cette admiration. Une critique subtile du monde de l'image se lit dans le choix des mots et expressions du paragraphe : « mise en scène », « sourire ordonné », « corps qui se cadre ». Il faut, en effet, garder à l'esprit que l'image photographique est le résultat d'une mise en scène, donc d'un type de fabrication d'altérité dont la projection dans le monde dépend de l'ordre du spécialiste – le photographe – qui vide le corps de ses mouvements propres. Le motif photographique est de l'ordre d'une fixité jusqu'à dans sa présence matérielle. Qu'on songe ici aux pertinentes réflexions de Barthes à ce propos : « Par nature, la photographie [...] a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. » (*Œuvres complètes. Tome III*, 1112). Cet « entêtement du Référent à être toujours là » (Barthes, *Œuvres complètes. Tome III*, 1113) peut conduire à une figure appauvrie de répétition de soi ou de lecture de l'autre. Cela peut être source de construction de clichés, de profils stéréotypés, et d'enfermement de soi dans une image au mieux narcissique au pire fantomatique et obsolète.

Faut-il voir un rapport entre ces corps cadrés, ces figures presque obsolètes et la position assise du narrateur ? La question mérite d'être posée dans la mesure où il circule dans tout le texte l'idée des influences, voire des traumas, que le passé fait peser sur la construction de ce personnage à travers lequel, en définitive, Efovi met en récit les défis pour l'homme contemporain de « trouver le centre de gravité dans le présent immédiat » (LP, 107) où on voit un « âge nouveau qui s'amène avec une gibecière de mots empaillés » (LP, 135).

Un autre élément qui constitue ce narrateur en personnage immobile reste sa foi en le retour de ses deux amis. Cette foi lui permet de convoquer les souvenirs des deux amis sous forme de litanies qui se déposent sur le présent regardé d'un œil songeur. Là également, le motif photographique se fait le lieu d'articulation des deux figures d'amitié :

À l'intérieur [de son sac], ma collection de photos numérotées de 1 à 70 et dont la pièce maîtresse est une carte postale représentant Nahéma adolescente : tête inclinée vers l'arrière, et les cheveux tressés en fines antennes, et le buste nu en avant, et le sourire... (LP, 12)

Dans tout le récit, le paragraphe ci-dessus cité est répété plusieurs fois, comme si le narrateur tentait d'esquisser les portraits de ses deux amis, des portraits moins éphémères que son message laissé à la radio. Ce paragraphe devient une sorte d'avis de recherche qu'il pose sous forme de contrepoids aux hauts parleurs du point de rencontre, dont les messages diffusés sont des « signaux d'amour lancés comme une sommation maladroite... » (LP, 87).

Si le présent du narrateur est insupportable par ses décombres, son passé, quant à lui, devient, non pas un refuge, mais plutôt un outil à relier les bribes du souvenir avec les lueurs d'espoir d'un retour possible de ses deux amis. À ce sujet, la carte postale représentant Nahéma est une figure paradoxale d'absence et de présence. En regardant cette carte postale, le narrateur accentue le manque de la personne dont le reflet, à travers cette image, dit l'absence physique, donc la perte dans le présent immédiat de tout contact, au sens humain du terme, c'est-à-dire une forme de conversation qui maintienne l'humanité dans le partage. Mais cette carte postale est aussi une forme de présence où le corps de l'amie fait encore sens dans le présent. La représentation mentale du narrateur y trouve un élément concret pour amarrer le souffle du passé, et ouvrir la voie de l'espérance. On comprend pourquoi le corps prend toute son importance dans la photo que nous présente le narrateur. De façon très littérale, on peut dire que les souvenirs du narrateur se font chair à travers cette carte postale de la jeune fille. Les images mentales rencontrent un objet iconique qui délimite les contours d'un portrait, qui cadre un corps pour que celui-ci ne s'amenuise point avec le temps qui passe. Ici se dégage

l'importance que revêt cette carte postale que le narrateur décrit à travers un retour incessant des parties du corps de la jeune fille : tête inclinée vers l'arrière, les cheveux tressés en fines antennes, le buste nu, le sourire, etc.

En même temps qu'elle permet au narrateur d'amarrer ses souvenirs à quelque chose de concret, on constate également que cette carte postale de la jeune fille soulève deux problèmes. En tant que signe iconique, elle court le risque de la tautologie dont parlait tantôt Barthes. Elle pousse aussi à la réflexion sur l'iconographie publicitaire de notre époque où le corps féminin répond à une demande commerciale d'exhibition qui permet une mise en esthétique rentable.

Le narrateur ne critique pas seulement la vitesse contemporaine du monde en se rendant immobile. Il procède aussi à une déconstruction du fonctionnement contemporain des images commerciales qui font du corps féminin un objet à enjoliver ou à émettre pour les besoins des technologies de l'information et de la communication. Il est d'ailleurs intéressant de noter que de ses deux amis, seule la figure de la jeune fille est rattachée à une photographie. Cela renforce l'idée que ce motif de la carte postale permet à Efovi d'introduire dans son récit une critique subtile de l'exploitation du corps féminin dans les iconographies publicitaires contemporaines.

Cette critique revêt une autre forme avec la figure d'Iléo Para, le second ami du narrateur. Là, l'auteur ne dénonce pas un corps assujéti à des mécanismes iconiques, mais plutôt subvertit les habitudes contemporaines de la visibilité par images interposées. À propos d'Iléo Para, le narrateur nous apprend d'entrée de jeu : « Je n'ai aucune photo d'Iléo Para. Il n'y en a pas » (*LP*, 91). La seconde phrase – il n'y en a pas – retient ici l'attention : le narrateur confère à son ami un « trait d'invisibilité » (*LP*, 91) qui constitue une métaphore subversive des habitudes de la culture visuelle. Contre l'extrême visibilité des choses que nous proposent les diverses images physiques, le narrateur oppose une figure qui se veut invisible, se construit en marge des logiques visuelles. À travers l'évocation de son ami, le narrateur s'inscrit en faux contre toute démarche qui tend à rendre générale et incontournable la machine de production

technologique des images. Le trait d'invisibilité qu'il accorde à son ami devient ainsi une figure adjuvante de la construction de son propre mythe d'immobilité. Iléo Para devient alors une forme de relance du récit. Sans une photo de lui, le narrateur est obligé de composer uniquement avec ses souvenirs, les images affectives de son ami. Celles-ci lui permettent de renouer avec un monde intérieur et retrouver un souffle nouveau pour lancer de nouveau la fable :

Cette histoire a commencé à l'occasion d'une photo de fin d'année pour laquelle le professeur a fait poser tous les élèves de notre classe. Lorsque, une semaine plus tard, le photographe est revenu et que la photo est passée de main en main, les bouches se sont mises à trembler. Puis la nouvelle est tombée :

- Iléo Para n'apparaît pas sur la photo. (*LP*, 91)

En mêlant, dans cet extrait, souvenirs d'écolier, séance de photographie et stupéfaction du groupe devant l'écart d'un seul membre de ce groupe, le narrateur met en relief une scène riche d'enseignements : la photographie devient notre présence effective au monde. Elle répond en notre nom dans les cadres sociaux, administratifs, publics et privés. Toutes les sociétés, à l'image du groupe d'élèves mis en scène dans cet extrait, cherchent à habiter ou à devenir ces figures iconiques. Dans cette logique, un écart – ici le trait d'invisibilité d'Iléo Para – est source de marginalisation : « Ça s'appelle un trait d'invisibilité. Ça n'arrive qu'avec les morts [...]. Pas étonnant que ce garçon [Iléo Para] n'apparaisse pas sur la photo comme tout le monde. Cette peau jaune presque... ça ne retient pas la lumière » (*LP*, 92).

Iléo Para est une métaphore de la subversion de la logique d'un groupe. Il représente une manière d'exister qui ne rejette pas réactivement l'iconique, mais n'en fait pas un canal convenu pour sa projection dans le monde. S'inscrivant hors de la logique du groupe, il se doit d'affronter les figures d'invective (le personnage est assimilé à un mort) qui le rendent incompatible à la communauté des vivants. Cette scène est fortement symbolique du fonctionnement médiatique aujourd'hui où l'image visuelle, devenue figure hégémonique, travaille au mieux, à récupérer, voire à neutraliser les marges, au pire à les contraindre à une

invisibilité totale, une mort programmée, une absence dans le concert de la globalisation qui ne connaît que l'éclat des écrans et des flashes d'appareils photographiques.

En définitive, *La Polka* est un récit où le motif de l'image à la fois affective et photographique permet au narrateur de construire un mythe d'un homme immobilisé par l'attente de ses deux amis dans un point de rencontre. Ce point de rencontre a un effet centrifuge dans l'expérience du monde que nous relate la voix narrative à travers trois figures essentielles que sont : les deux figures d'amis (Nahéma et Iléo Para) et la figure de l'initiateur à l'image (L'Homme-Papier). Ces trois figures, personnages *in absentia*, confèrent au narrateur sa forme mythique dans la mesure où la force de l'évocation qui introduit ses amis et son mentor transforme ceux-ci en piliers solides sur lesquels s'amplifie une voix – celle du narrateur – omniprésente et omnisciente. En tant que telle, cette voix donne au texte l'envergure d'un mythe conçu à l'image d'un dieu immobile mais au parfum de tout, et dont la parole est livrée au lecteur comme une veillée de contes répartie en plusieurs séquences.

Dans cette perspective, il convient de préciser que *La Polka* a une structure interne facilement repérable avec ce narrateur omniprésent. Le texte a deux moments fondamentaux. Le premier, qui va de la première page du récit à la page quatre-vingt-six, correspond à trois jours d'attente que le narrateur a passés au point de rencontre numéro quinze. C'est dans cette première partie que la construction du narrateur répond au mythe de l'homme immobile. La seconde partie du roman, celle qui va de la page quatre-vingt-sept jusqu'à la dernière page du récit, introduit un autre trait du narrateur qui proclame :

Il n'y a plus à attendre à ce point de rencontre n° 15. C'est aujourd'hui que change la liste de nos messages. D'autres messages sont en passe d'être diffusés en boucle. Nous en sommes, au bout de ce troisième jour, à douter de l'efficacité de ces signaux d'amour lancés comme une sommation maladroite... *Attendu au point de rencontre...* Un mot de passe refusé. (*LP*, 87).

Ce paragraphe marque la rupture entre la volonté d'être assis et la conscience d'un appel autre : l'objet de l'attente du narrateur s'annule puisque ses deux amis ne répondent pas au

rendez-vous. L'espoir, initialement lié à ce lieu de rencontre, change de nature. Se transformant d'abord en un doute, cet espoir renaît avec une autre figure qui intervient au moment même où prend fin la crise d'attente du narrateur. En lieu et place des amis attendus, surgit une figure maternelle : « Et c'est à ce moment, où précisément les yeux semblent perdus, que j'ai vu flotter à travers l'air concentré la Ma Para. De ses petits pas la mère d'Iléo Para s'en vient, la Ma Para qui a donné son nom au fils. » (*LP*, 89). Il est important de noter ici que les motifs de l'image jusque-là générateurs du fil conducteur du récit perdent leur fonction au profit d'une figure humaine. Le sac du narrateur autour duquel gravitaient ses représentations mentales et ses souvenirs physiques cède progressivement place à des formes humaines. Deux remarques s'imposent dans ce passage de la première partie à la seconde partie du roman. D'abord, l'apparition de la Ma Para constitue la nouvelle donne d'espoir. Plus que les deux amis, la figure de la mère, symbole du renouvellement de la vie, témoigne dès le début de cette seconde partie du récit d'une réinvention durable de l'espoir. La seconde remarque qui s'impose dès la fin de l'attente, c'est que les photographies que traîne le narrateur ne constituent plus le motif d'un changement d'état. Elles sont remplacées par une figure humaine dont l'irruption rappelle au lecteur la nécessité de placer l'humain au cœur des transitions fondamentales du monde.

Si la première partie de ce roman ausculte le monde avec tout ce que ce monde a de catastrophique, de visibilité iconique et d'absence de vrais contacts humains, la seconde partie, elle, propose un autre monde où la conscience de l'image n'altère en rien une connectivité sans filtres iconiques, donc sentie comme réelle, directe entre les hommes. L'apparition de la Ma Para répond à cette logique-là, et aussi au besoin du narrateur d'avoir un regard plus profond sur son espace-temps présent ainsi que la mémoire charriée par cet espace-temps.

## 2. Espaces parcellaires : formes et fonctionnements dans *La Polka*

Le récit de *La Polka* commence par une conscience très aiguë de l'espace ainsi que de son poids dans le devenir du narrateur. Celui-ci, dès les premières pages, annonce : « Je suis assis ici dans Ville-Haute écrasée. Ce qu'il en reste : des points de rencontre disséminés à travers la ville et numérotés de 1 à 15. » (*LP*, 18). Le personnage qui se construit assis dans cette Ville-Haute, métaphore d'un espace déstructuré, engendre plusieurs autres espaces issus à la fois de ses rêves, de ses souvenirs et de ses lectures de la situation sociale immédiate dans laquelle il a pris place pour dire *son horizon du monde*. Lorsque le narrateur convoque ses souvenirs de cet espace, de cette Ville-Haute, avant les événements violents qui l'ont ravagée, le contraste est saisissant avec son présent immédiat, celui de Ville-Haute écrasée, réduite à quinze points de rencontre où il n'y a de vie que les échos des hauts parleurs. Dans ce récit, il existe donc deux moments clé de cette cité urbaine : son présent déstructuré et son passé évoqué avec ses figures d'urbanité :

Ville-Haute, elle, n'a jamais eu de nom propre, elle n'a jamais été ville de désir mais de décision, avec juste ce qu'il faut d'abstraction numérique pour la poste, les tampons et les cartons d'invitation. [...] Qu'on l'appelle comme on veut, elle n'a jamais eu de mémoire, ou alors une mémoire flottante comme les nuages que ses tours pourchassent. (*LP*, 17)

Dans les souvenirs du narrateur, Ville-Haute est l'image des villes contemporaines avec leurs lots quotidiens de virtualités (l'auteur y consacre une formule heureuse : *abstraction numérique*), de démarches administratives, de vies mesurées à la capacité de leur vitesse et empressement. Il est surprenant de voir que le narrateur, assis dans cette Ville-Haute ayant perdu toutes ses figures d'urbanité (le numérique, le port, les tours, etc.), ne semble pas regretter cet espace. En réalité, la Ville-Haute n'a qu'une urbanité d'emprunt, puisque les formes qui la définissent sont de type européen alors que le narrateur, à travers l'expérience qu'il nous relate, se situe en dehors de ce monde. Il est donc logique qu'il rejette toute appartenance à cette ville : « Cette ville où je suis assis depuis les événements n'a jamais été la mienne. Si nous l'appelons

Ville-Haute ou Capitale, c'est bien pour lui faire l'injure d'ignorer le vrai nom auquel elle aurait aimé répondre : Port-Ségur-en-Golfe-de-Guinée. » (*LP*, 15).

En mettant en parallèle l'extrait précédent et celui-ci, on peut lire des caractéristiques qui justifient le rejet de cet espace. Il s'agit en premier lieu d'une ville écrasée dont le narrateur nous a déjà présenté les décombres à travers son regard flâneur qui se dépose par intermittences sur des murs tombés ou lézardés, sur des portes et fenêtres dénudées, sur des corps à bout d'effort, sur le sable qui a pris la place de la rue, sur les hautes herbes qui ont pris la place des murs tombés et sur les incessants tourbillons de poussière (*LP*, 9). Il s'agit en second lieu d'une ville sans *nom propre* puisqu'on l'appelle « Ville-Haute pour lui faire l'injure d'ignorer le vrai nom auquel elle aurait aimé répondre ». C'est une ville qui se tient dans la vie sans souffle fondateur, donc une sorte de coquille vide ouverte aux phantasmes des autres. Elle est à l'image de plusieurs pays ayant connu les assauts impérialistes des autres. Aujourd'hui encore, nombre de ces pays ont le destin lié à diverses fioritures. La Ville-Haute que rejette ce personnage peut rappeler, à cet effet, le Cameroun de l'historien Mbembe :

Je suis né [...] dans cette contrée d'Afrique que l'on nomma, tardivement, le « Cameroun », en souvenir de l'émerveillement qui saisit les marins portugais du XV<sup>e</sup> siècle lorsque, remontant le fleuve aux environs de Douala, ils ne purent s'empêcher d'y noter la présence d'une multitude de crustacés, et baptisèrent l'endroit « Rio dos Camaroes », c'est-à-dire la « rivière des crevettes ». J'ai grandi à l'ombre de cette contrée sans nom propre, puisque, dans un sens, celui qu'elle porte n'est que le produit de l'étonnement d'un autre – une méprise, faut-il dire, lexicale ? (*Sortir de la grande nuit*, 32)

En commençant sa plongée dans le passé par le nom propre de l'espace où il se trouve, le narrateur de *La Polka* ouvre plusieurs perspectives sur la contemporanéité des pays qui ont subi les conquêtes de l'Occident impérialiste. Si la Ville-Haute répond à la mémoire que nous restituait tantôt Mbembe, il faut reconnaître aussi qu'elle renvoie à plusieurs autres espaces, surtout avec la mention du nom Port-Ségur-en-Golfe-de-Guinée. On pense ici au fort portugais installé, à l'époque où l'Occident se faisait maître et possesseur de l'univers, au sud du Togo



dont la petite localité, connue aujourd'hui sous le nom d'Agbodrafo, continue de quêter sa part de mémoire amputée par le commerce transatlantique. On pense aussi valablement à la ville de Porto Seguro dans le Bahia brésilien où s'écrit une autre réappropriation d'un espace dont le souffle originel fut de l'ordre d'une autre ambition, celle de l'exploitation occidentale des altérités jugées inférieures, malléables et corvéables à merci. Il faut cependant signaler que la Ville-Haute dans *La Polka* est une ville dévastée, une ville de débris. Elle est donc aussi une métaphore des espaces où la guerre et autres catastrophes transforment la vie en décombres.

À cet espace doublement problématique – par son passé et par son présent catastrophique – le narrateur oppose un autre espace, celui de son enfance ; en réalité une récréation utopique d'un nouvel espace qui lui permet de rêver, d'ouvrir des possibilités de se projeter dans le monde par-delà le poids du passé et la cruauté du présent. C'est dans cette logique qu'il faudrait comprendre sa confidence suivante :

Moi, je n'ai jamais habité que le périmètre sud après le port, limite de la Capitale. Durant des années ce port n'a cessé de s'étendre, repoussant toujours plus loin les habitants de cette bordure, une courbe de terre sans nom au départ, appelée quartier populaire pour rire, puis Ville-Basse pour répondre à Ville-Haute. (*LP*, 15)

Cette Ville-Basse, excroissance de la capitale, pose en fait le problème de l'urbanisation occidentale des villes non européennes. Quelle part de terre sacrifie-t-on dans la recherche d'une capitale administrative et économique ? Quelles marges crée-t-on en érigeant des tours pour faire ville ? Telles sont des questions qu'on peut se poser à travers la relation que le narrateur entretient avec les espaces qu'il évoque. Ville-Basse devient, pour lui, la figure de l'échec d'une urbanité pensée en dehors de ses composantes sociologiques : « Et Ville-Basse, dernière déjection du port, s'est mise à écrire sa destinée dans le sable, la tôle ondulée et le caillou » (*LP*, 15). Faisant écho à la prolifération aujourd'hui de ce qu'on appelle les banlieues, les bidonvilles et les bas-quartiers, cette Ville-Basse n'est qu'une cartographie de l'héritage colonial où les quartiers du colon, dotés de structures et de privilèges, repoussaient dans les

décombres et dans les marais les populations colonisées. Efoui est conscient qu'il met en scène les restes de la colonisation qui se sont intégrés aux formes contemporaines du système capitaliste. Ses espaces prennent des noms (Ville-Haute/Ville-Basse) qui actualisent à cet effet l'un des plus célèbres textes sur la cartographie urbaine des villes coloniales, à savoir *Ville cruelle* d'Eza Boto. Mais contrairement à son devancier, Efoui inscrit son texte dans un contexte plus large qu'une simple confrontation binaire de ville haute contre ville basse. Son narrateur, même s'il rejette les figures d'urbanité de la Ville-Haute, crée au sein de cet espace urbain des points de rencontre qu'on peut interpréter comme des poches à la fois de résistance à l'urbanisation sauvage, et de création d'une autre possibilité d'envisager la contemporanéité des villes ayant connu un passé lourd d'événements malheureux. Pour les cas des villes africaines, par exemple, Sarr propose de réinventer ses excroissances urbaines en détournant « les objets de leurs usages habituels. Saisir le chaos organisé et ingénieux de la ville, qui fonctionne à sa façon, en comprendre les logiques et les significations, et l'articuler de la manière la plus efficiente » (*Afrotopia*, 146).

En s'installant au cœur même de cet espace qu'il rejette, le narrateur de *La Polka* répond à la proposition de Sarr. Il recrée son habiter en générant un espace parcellaire où le présent immédiat s'imprègne d'abord de la mémoire des lieux pour ensuite devenir un moyen de construire ou tout au moins d'imaginer la construction d'une vie durable. La première chose que le narrateur entreprend dans cet espace parcellaire consiste à rendre inactive la radio du bureau des messages : « La radio s'éteint. Je suis assis durablement. » (*LP*, 18). Dans ce silence arraché à la radio et dans la durée ouverte par la position assise, le narrateur construit un univers saturé d'analepses, c'est-à-dire un saut continu dans le passé pour puiser les ressources nécessaires à la compréhension du présent et à la construction des chemins à venir. Cette suite d'analepses non seulement représente le cœur du mythe de cet homme immobile, mais aussi génère un espace parcellaire dont la vie vient contredire le chaos et la mort de la Ville-Haute.

Un autre espace parcellaire dans ce récit d'Efoui, reste la Ville-Basse. Cette figure de l'excroissance urbaine est le lieu de transformation de la marge en possibilité de réinvention de l'habiter. La cartographie de cette Ville-basse est celle de la misère et de l'indigence :

Chaque maison semble n'être là que pour soutenir au moins quatre autres, partageant un clou, prêtant un pan de mur. La pierre viendra au secours de l'argile et du sable si la terre se dérobe. On a renforcé la terre pour renforcer les murs, et les barres de fer aux fenêtres ont veillé au seuil de sommeils laborieux jusqu'au jour où – de tous ces sommeils harassés et véhéments, de tous ces rêves groupés – a surgi le vrai nom de Ville-Basse, celui par lequel elle aura dit son fait à Ville-Haute, aux couronnes, trônes et dominations. Elle l'a ramassé, ce nom, a fait mieux, l'a immédiatement volé à un brillant feuilleton de passage et s'est affiché avec, tout de go s'est nommé vaillamment St-Dallas, comme une parure. (*LP*, 15-16)

Trois éléments essentiels transparaissent de cette description de la Ville-Basse. Le lecteur découvre d'abord l'indigence du lieu à travers les matériaux de construction aussi dérisoires que fragiles. On y observe ensuite une métaphore de la solidarité à travers ces matériaux dérisoires qui se soutiennent et s'entremêlent pour donner une image d'un habiter-ensemble qui, par-delà la promiscuité engendrée, montre que l'excroissance urbaine peut être transformée en une véritable alternative de construction d'un cadre de vie susceptible de concilier l'humain et son environnement. Tels les hérauts de la Négritude qui ont converti l'insulte en un chant de fierté et d'espoir, Efoui fait d'un bas-quartier une île de possibilité, un laboratoire d'expérimentation pour les pays en quête d'un imaginaire urbain qui réponde aux réalités intrinsèques de leur propre société.

Au fil des pages consacrées à cette Ville-Basse, le lecteur peut, à juste titre, se poser une question : et si les pays dits en voie de développement se tournaient vers les bidonvilles et les bas-quartiers que l'occidentalisation de leur espace a créés, ne trouveraient-ils pas une poétique nouvelle pour l'habiter-ensemble ? Cette question demeure avec le lecteur, surtout à la suite du fonctionnement que l'auteur propose de cet espace. Le romancier fait, en effet, se rencontrer dans cet espace tous les souffles du monde, donnant ainsi au lecteur un ensemble à la fois

disparate et cohérent qui traduit la dynamique mosaïque du monde contemporain. Ville-Basse s'auréole d'un nom venu d'Amérique du Sud par l'intermédiaire d'un téléroman. Ville-Basse ne rêve pas de dupliquer New-York ou Paris, mais elle ne se prive pas du souffle occidental.

Elle se veut terre où se conjuguent *toutes les richesses du monde* :

En ce lieu où rien de dur n'a été érigé, où il n'y a rien qui ne soit bris, fragment, colmatage, les seules choses entières sont les noms calligraphiés en couleurs sur les enseignes et les affiches confectionnées avec du crayon-feutre ou de la peinture grasse et brillante : Place Vendôme, Épicerie Côte d'Azur, Blanchisserie Champs-Élysées, Fabrique de briques Maison-Blanche... [...] Des noms fétiches qui ont fait leur preuve dans les différents ailleurs d'où ils proviennent, auréolés de magnificence, de force et d'éternité ; des noms choisis par le bas quartier pour s'inoculer la richesse du monde, pour désigner une direction au sort et abasourdir Ville-Haute. (*LP*, 16)

Il se dégage de ce paragraphe une quête de lieu qui se construirait sur les bases d'une synthèse de toutes les contemporanéités du monde. Cette démarche de synthèse a le mérite, comme dit l'auteur, *d'inoculer les richesses du monde* à un espace qui se réinvente dans les rumeurs permanentes de son époque. Il faut, cependant, voir une ironie de l'auteur dans la présentation de cet espace à travers la question du nom propre dont j'ai évoqué quelques éléments dans la première partie de ce chapitre. Peut-on, en effet, se (re)créer réellement, se projeter effectivement dans le monde, en adoptant des noms d'emprunt ? Dans la volonté de « dire son fait » à Ville-Haute, d'« abasourdir » cette dernière, Ville-Basse ne tombe-t-elle pas dans une logique réactive qui n'aboutit qu'à une présence biaisée au monde ? Ici se pose la question de la parure, du masque : l'auteur y attire notre attention en nous présentant cet espace qui, pris dans « sa frénésie de nommer » (*LP*, 18), perd de vue l'évidence selon laquelle on ne peut se réinventer dans la signature de l'autre, toute présence au monde qui ne peut s'émanciper de la narration extérieure, est vouée à la fragilité et à la floriture.

Si la Ville-Basse ou encore St-Dallas se construit de façon problématique, le micro-espace qui en émerge, se révèle, par contre, plus apaisé. Ville-Basse a, en effet, un micro-espace, métaphore par excellence d'un cadre social qui a son souffle propre. Il s'agit du

Bar M, l'épicentre de St-Dallas, le lieu où la ville naît au petit matin pour s'embrasser avec le soleil, le lieu d'où partent les nouvelles du jour, babils de garçons cireurs [...]. Le lieu d'où partent les pistes ramifiées que ces nouvelles empruntent, le point nodal d'un réseau où elles se recourent pour se ramifier à nouveau. Il y a la piste de la revendeuse d'arachides [...]. Il y a la piste des braves ivrognes sans le sou [...]. Il y a enfin la piste de celles qu'on nomme les trotteuses [...] (LP, 22)

Cet espace que le narrateur plante au cœur de St-Dallas répond de sa propre signature : dans tout le récit, c'est le seul espace qui abrite tous les profils sociaux dont les voix se recourent et forment un harmonique qu'on pourrait interpréter comme un souhait de l'auteur de voir le monde se parler, se comprendre par-delà les différences sociales et les divergences de visions. Plus qu'un souhait, il s'agit là d'un idéal de société que le romancier propose dans cet espace où se regroupent des êtres différents, voire incompatibles, mais dont la présence commune, soudaine et continue, génère des possibles d'un habiter-ensemble.

De ce qui précède, deux espaces parcellaires sont donc à retenir de ce roman. Il s'agit d'abord du point de rencontre où le narrateur a passé trois jours dans l'espérance que les hauts parleurs du bureau des messages lui ramènent ses deux amis – Nahéma et Iléo Para. Il s'agit ensuite du Bar M et de St-Dallas où le narrateur nous plonge dans une cartographie qui cherche encore par quel bout de souffle entrer dans les rumeurs du monde. En associant ces espaces parcellaires avec un personnage immobile, Efovi crée un univers trouble où le chaos de l'espace global vient se heurter à la passivité du narrateur, à ses images affectives et photographiques ainsi qu'aux manifestations de vie qui émanent du Bar M ou du bureau des messages. Cet univers correspond, à mon sens, au fonctionnement du fantastique.

### 3. Narrateur immobile et espaces parcellaires : éléments de fantastique et questionnements des sens du monde

Toutes les théories du fantastique mettent fondamentalement l'accent sur deux choses : la construction du personnage romanesque et le déploiement de l'espace dans lequel ce personnage évolue. Un texte n'acquiert son statut fantastique qu'à partir du traitement réservé à ces deux éléments constitutifs du récit, à leurs différents rapports de dis/jonction. Dans le récit fantastique, selon Bessière, il est question de

personnages normaux qui vivent dans un univers chargé de menaces et de mystères, non point improbables, mais liés au passé et à la qualité immédiate du réel. Examen de la psyché individuelle et évocation de la psyché communautaire se conjuguent pour donner son poids au présent et rendre inquiétante sa familiarité qui porte en elle quelque chose qui échappe au pouvoir et à la claire conscience du sujet. (*Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 130)

Le personnage fantastique est donc un *sujet normal*. Simple mortel à notre image, il n'est ni traversé par une folie ni saisi d'une hallucination (selon la perspective de Marmontel et Bozzetto par exemple) ou d'une loi surnaturelle (selon la définition de Todorov) ; il affronte juste la réalité dans tous ses éclats. Son espace est celui du réel, celui de la construction d'un sens qu'on dirait *urbi et orbi*, c'est-à-dire un sens qui tienne compte du rapport entre l'habiter, le présent et la mémoire. Le mythe du personnage immobile et la construction des espaces parcellaires permettent d'affirmer ici que *La Polka* est une narration fantastique.

La voix du narrateur immobile est de l'ordre du fantastique sur deux points. D'abord, l'espace déstructuré qu'il nous présente rend compte du rapport intrinsèque entre le lieu et la mémoire, répondant ainsi à la vision de Bessière selon laquelle le fantastique se manifeste dans un récit par la force que le passé a à transmettre *son poids au présent et rendre inquiétante sa familiarité*. Le narrateur de *La Polka*, placé dans la Ville-Haute écrasée et inquiétante, devient la figure de l'étranger désaxé, le visage de la solitude du rescapé qui se réveille à une nouvelle réalité ayant pour qualités immédiates décombres et absence de lieux où il fait vie, « où l'on

fait vœu de bombance » (LP, 9). *La crise fantastique* (Bessière 32) survient donc automatiquement par le rejet de cet espace.

Il faut ensuite voir un autre élément de fantastique dans la construction du personnage à partir de l'examen qu'il offre de sa situation personnelle – « Je voudrais dire comme je suis à terre » (LP, 9). Ce constat de finitude, pris isolément, ne peut se révéler de l'ordre du fantastique. Mais lorsque le narrateur le confronte avec la situation collective (en termes de Bessière, sa psyché personnelle se conjugue avec la psyché communautaire), ce constat devient producteur de doutes, de questionnements fantastiques sur le devenir humain du monde :

Autour de moi les mêmes corps de femmes, d'hommes, d'animaux dans la même posture. Comme si quelque signal fermement donné à haute voix avait convié le monde à s'asseoir. Tous les traits des visages ont été redessinés par quelque chose de brutalement rentré dans le regard, qui a rendu identiques les faces immobiles. Hommes et animaux se partagent la même gueule, le même masque d'ébahissement. (LP, 9)

À travers ce paragraphe, on lit un surprenant attachement à la posture assise, une image de l'inaction qui peut symboliser la *déréalisation* de l'univers intradiégétique du roman où l'existence se manifeste sans réelle vie. *La Polka* est donc un récit fantastique par sa capacité à construire sa propre dialectique à partir d'un réel catastrophique et d'une gestion de l'humanité qui survit. *La Polka* est aussi un récit fantastique par le motif de l'homme immobile dont j'ai déjà analysé les caractéristiques et le fonctionnement. L'inaction du narrateur répond à la vision de Bessière, pour qui, le récit fantastique « présente un personnage souvent passif, parce qu'il examine la manière dont les choses arrivent dans l'univers et en tire les conséquences pour une définition du statut du sujet » (*Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 14).

« Orientée vers la vérité de l'évènement et non vers celle de l'agissement » (Bessière 14), la logique des personnages de *La Polka* est celle des gestes proscrits, celle des corps assis qui offrent au lecteur une vision spectrale d'un monde en quête d'une humanité moins éraflée :

C'est ici que j'ai observé pour la première fois cette posture identique de corps forcés au repos, cette unique manière de se tenir qui restera pendant longtemps la marque caractéristique des revenants. Ainsi se

désigneront plus tard, sur le chemin du retour, tous ceux que je vois assis là aujourd'hui, ceux dont je fais partie déjà sans le savoir, sans songer à le savoir. (*LP*, 73)

Le tableau peint par le narrateur exploite un fonds culturel et historique du fantastique classique avec la prolifération d'étranges postures fixes, identiques, démultipliées ; avec aussi l'évocation de figures fantomales que représentent, dans cet extrait, les revenants, terme dont l'habile détournement de sens dit le symbole du réfugié, du déplacé, voire de l'exilé qui deviendrait ici le visage contemporain d'une altérité effrayante, redoutée, soupçonnée et évitée. Par cette exploitation particulière du fonds classique du fantastique, le narrateur de *La Polka* déconstruit la sémantique surnaturelle de Todorov dans sa définition du genre. La surnature ne provient plus d'un ailleurs indéfinissable, elle n'est plus étrangère au réel. Les réalités contemporaines n'ont plus besoin de fantômes ou de maisons hantées pour montrer la sidération du personnage fantastique, et l'effet qu'une telle sidération produit par ricochet sur le lecteur. Les violences au quotidien, les conflits et les attentats terroristes, les camps de réfugiés où les hommes en piles de livres s'entassent, tous ces signes de notre dés/humanité contemporaine constituent largement les nouveaux champs qu'interroge le récit fantastique. Les deux espaces parcellaires que nous présente Efovi illustrent très bien cette logique nouvelle du fantastique.

En effet, les espaces dans lesquels évolue le narrateur sont englobés par un autre espace. Celui-ci, déstructuré par des événements innommés, semble projeter sur les autres une ombre de chaos, de désolation et d'inquiétude. Le contraste qui naît de cette rencontre d'espaces aux dynamiques contraires confère au texte sa tonalité fantastique. Cette dernière s'accroît quand on voit la force avec laquelle la mort vient se heurter à la vie dans la jonction de ces deux espaces. Est illustratif à cet égard le paragraphe suivant où le narrateur, du haut de sa position assise dans le bureau des messages, regarde l'espace global, c'est-à-dire

Ville-Haute aujourd'hui : sans aucun vacarme mouvant. Aucun son, aucun éclat de voix qui ne soit appel à la mort rude des pierres amoncelées, restes épouvantables de façades hirsutes, la mort oiseuse des fenêtres infiniment ouvertes sur les grands vents de la mer, la mort



piteuse des chiens éventrés et des arbres grisonnants, et puis la mort doucement, celle qui piège les pans de murs qui tentent encore d'héberger, celle qui attend que lui prenne la fantaisie de les faire tomber sans signal, la mort farouche des escaliers en l'air et des rues serrées, la mort frauduleusement. (*LP*, 29-30)

Cette description de la Ville-Haute réunit plusieurs ingrédients d'un espace hanté : absence de vies humaines, bruits funestes, fenêtres infiniment ouvertes, grands vents, chiens éventrés et arbres grisonnants. Et cet espace hanté est un élément du fantastique dans le texte, parce qu'il est associé à un micro-espace dont le fonctionnement contraire, engendre tensions et univers trouble. Cette association donne l'impression d'un univers obscur traversé par un éclat de lumière. L'espace hanté est un motif classique dans la littérature fantastique. Les auteurs lui associent souvent un grain de beauté, de folie ou de bravoure humaine. Chez Efoui, la réalité lugubre de l'espace hanté est traversée par un rêve de survie incarné par le point de rencontre où l'attente et les messages des hauts parleurs annulent partiellement l'atmosphère sombre de l'espace global.

Ce contraste entre les deux espaces crée un effet fantastique par la présence d'éléments contradictoires qui suscitent des sentiments de menace et des impressions de fragilité des méthodes de survie humaine. La présence de ce point de rencontre rend compte d'une possibilité de vie. Et cette possibilité de vie dans un espace où la mort se décline sous toutes ses formes (selon la répétition anaphorique qu'on observe dans l'extrait ci-dessus : la mort rude, la mort oiseuse, la mort piteuse, la mort doucement, la mort frauduleusement<sup>2</sup>), renforce aussi la tonalité fantastique du texte.

On peut noter également le passage d'un mode à un autre. Là où un personnage fantastique du dix-neuvième (un personnage de Nodier par exemple) ferait usage du verbe « croire », le personnage fantastique contemporain (le narrateur de *La Polka* en exemple ici) se sert du « savoir ». Du monde passif, spectral que ce narrateur décrit au lecteur, il dira : « Je fais

---

<sup>2</sup> L'alliance surprenante de mots (ici un nom et un adverbe) fait partie de l'écriture d'Efoui, un artiste toujours à la recherche perpétuelle de la nouveauté et du dépaysement par/dans le langage.

partie déjà sans le savoir, sans songer à le savoir » (*LP*, 73). À la fois dans et hors de son univers romanesque, le personnage prend ici le visage du *fantastique ambivalent*. Il est porteur d'un doute, d'un déchirement entre ses cadres mentaux et son réel immédiat. Il répond dans ce cas aussi à une part non négligeable de l'hésitation fantastique selon Todorov : « Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. » (*Introduction à la littérature fantastique*, 46)

Soulignons cependant que le personnage d'Efoui est davantage dans l'insouciance que dans l'hésitation. Figure par excellence de la passivité, il est moins attiré par l'hésitation todorovienne que par la poétique de l'incertain dont Bessière pose la perspective en termes de l'advenu et non du devenu : « La question posée n'est pas « Que suis-je devenu ? », mais « Que m'est-il arrivé ? » » (*Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 15)

Le narrateur de *La Polka* pose un monde, celui de l'après-catastrophe et de la reconstruction. Il a conscience que ce monde ne peut redevenir habitable juste par une déclaration de ce qu'un JE est ou est devenu. C'est la raison pour laquelle, il s'octroie une position assise pour mieux envisager sa situation. Pour un sujet déchiré entre ses cadres de représentation et de vie, il faut une place adéquate pour se regarder et regarder le monde ; une sorte de nid où il peut faire l'état des lieux de son imaginaire et de son espace de vie. Si le personnage ne porte pas de nom dans le récit, c'est une raison de plus de penser qu'il investit la question « que m'est-il arrivé ? », qu'il diagnostique les événements ; lequel diagnostic le mènera vers lui-même, vers son nom. En tant que figure fantastique de passivité, le narrateur de *La Polka* se retire du commerce des gestes et agitations quotidiens. Il ne garde pour allié que le temps qu'on sait là, immense et inépuisable : « Les jours passent à plusieurs. Le temps refuse de s'épuiser. » (*LP*, 77)

De plus, *La Polka* est un récit fantastique parce qu'il se situe à la lisière du présent et du passé, créant un espace-temps unique où « la mobilisation de la mémoire [est] au service de la quête, de la requête, de la revendication d'[une] identité » (Ricœur 98) subversive eu égard aux canons contemporains de la vitesse, de l'immédiateté et de l'oubli de l'historique. Plus que cela, cet espace-temps est un univers fantastique par les différents niveaux d'image qui se superposent dans le déploiement du narrateur et des espaces réels ou symboliques que celui-ci habite. L'enchevêtrement qui en résulte est une évaluation sociale de nos pratiques de l'image quelle qu'elle soit, et une tentative d'envisager le monde à venir. Un monde fragile qui secrète la narration et que la narration secrète au fur et à mesure que la voix narratrice prend plus de consistance dans sa position assise qui non seulement ouvre le livre mais surtout le clôt avec un espoir presque cynique, une mesure de l'impossible :

Tous ces gestes qui veulent dire debout, toute cette agitation dont la persistance et la régularité conspirent pour repousser autant que possible l'instant où se manifeste l'intime conviction : debout est signe qu'on tombe.

Assis donc, avec ce rien de buste, de pas plus haut que le buste. Et je prends la pose – comme une seconde nature. Je n'ai plus envie ni d'aller ni de venir. Je n'aurai plus besoin d'arriver. Le monde se retire. Et je manque dorénavant. (*LP*, 157)

Ces dernières lignes du récit, contrairement au néant apparent qu'elles semblent suggérer, sont une note d'espoir, un passage d'un monde à un autre. Le diagnostic du narrateur est bouclé. Le monde déchiré de guerres, de catastrophes, de confusions et de désolations se retire, et avec lui le sujet innommé. La fin du récit ouvre la voie au lecteur de penser au narrateur qui retrouve son nom, qui laisse le JE anonyme manquer au nouveau réel, au monde repensé.

En définitive, à travers *La Polka*, Efovi nous offre deux effets de fantastique. Le premier se lit par la capacité du texte à construire sa propre dialectique à partir de deux pôles que sont d'une part le réel catastrophique et ses décombres, de l'autre la double reconstruction de soi et de l'espace. Il est donc caractérisé non pas par la confrontation des deux pôles mis en récit, mais plutôt par la problématisation des deux réalités en un monde diégétique unique, complexe,

dans lequel la voix narratrice interroge son rapport à l'habiter, à la mémoire et au présent. Une triple interrogation qui fait du personnage le visage d'un fantastique de questionnement de soi et du monde.

Le deuxième effet de fantastique emprunte le motif de l'homme immobile. Une passivité recherchée et assumée qui, selon Bessière, est constitutive du récit fantastique dans la mesure où cette passivité rend le personnage davantage sensible à l'événement qu'à l'agissement. *La Polka* est un récit qui amplifie ce motif de passivité pour faire voir un personnage ayant trouvé son lieu de diagnostic, la distance suffisante à partir de laquelle il peut exorciser ce qui est trouble dans son imaginaire et dans son cadre de vie. C'est dans ce lieu de diagnostic que le personnage crée du fantastique en associant l'iconique, le mental, l'affectif et le poétique qui forment la figure d'un sujet contemporain en train de se construire ici et maintenant. C'est cette figure du sujet contemporain qu'Efoui interroge dans son second roman, *La Fabrique de cérémonies*.

## Chapitre V. Les lieux de la mondialisation dans *La Fabrique de cérémonies* : la télévision, la photographie et les expériences d'être du sujet contemporain

C'est dans *La Fabrique de cérémonies* qu'on trouve le personnage le plus complexe de l'univers romanesque d'Efoui : Edgar Fall, un narrateur au parler fleuri qui met en récit le monde d'aujourd'hui en train de se constituer en lieu primordial de l'image physique. Contrairement au narrateur de *La Polka*, Edgar Fall se raconte dans la mobilité et pose le monde dans son ensemble comme sa maison. Dans tout le récit, on peut reconstituer à partir de fragments épars une sorte de portrait symbolique du monde contemporain à travers la construction même du personnage.

Dans un premier mouvement du récit, on le voit revendiquer une part de l'Afrique dans sa biographie : il est né dans un pays de l'Afrique de l'ouest, espace dont il déconstruira le legs historique de frontières trop étroites pour permettre un déploiement efficace et durable des humanités et des imaginaires décloisonnés. L'Afrique de l'ouest, pour ce personnage, devient donc une représentation du vaste golfe de Guinée ou plus métaphoriquement

une tache en forme de champignon géant au chapeau pentu formée par l'ex-Haute-Volta, l'ex-Niger, l'ex-Dahomey du Nord et l'ex-Nigéria du Nord, un champignon prenant assise sur la tige branlante de l'ex-Togo, sorte de sentier débouchant sur la mer (ou plutôt toboggan où l'on glisse du Sahel jusqu'à l'Atlantique) dénommé Route au bois mort (*LFC*, 64)

L'usage du préfixe « ex », portant ici toute la signification d'une conscience contestataire des frontières coloniales, introduit une nouvelle dynamique cartographique où on voit l'auteur déconstruire la carte coloniale au profit d'un univers décloisonné. Pour qu'advienne effectivement cette nouvelle dynamique, le narrateur attire l'attention sur l'importance de reconnaître d'abord l'insignifiance du cadre colonial. Les expressions employées à ce propos sont d'une forte symbolique : « tige branlante », « sorte de sentier », « toboggan », « route au bois mort ». Mais le passage de cette insignifiance au vœu de décloisonnement et de grandeur s'opère à partir de l'adjectif « géant », du substantif « route »

et des verbes de mouvement (déboucher, glisser) utilisés dans ce passage comme signes précurseurs d'une réalité à venir, ou plutôt comme reliques, restes (le Niger, le Dahomey ne furent-ils pas de grands empires ?) à évaluer, à recycler, à utiliser pour se projeter, pour se rendre présent au monde contemporain.

Dans un second mouvement du récit, on voit le narrateur s'ouvrir à une autre terre. Il se familiarise avec un autre bout du monde ; il se l'approprie même en proclamant être « l'image de l'étudiant perdu dans le froid russe » (*LFC*, 18). Edgar Fall fit ses études de photojournalisme à Moscou au temps « de la camaraderie enchantée entre les peuples en lutte » (*LFC*, 13). À travers ce narrateur donc, Efovi se révèle comme l'un des rares écrivains du champ littéraire africain à introduire l'Union soviétique dans la fiction romanesque et dans la compréhension de la biographie symbolique des sujets (jadis) ballotés par les enjeux des altérités impérialistes.

Dans un troisième mouvement du récit, on rencontre le narrateur dans la ville parisienne. Journaliste indépendant et traducteur en photoromans de l'œuvre de Pouchkine, Edgar Fall mène une vie précaire et passe le plus clair de son temps à la fenêtre du huitième étage, « huitième grenier de son immeuble dont l'ascenseur s'arrête au septième » (*LFC*, 40). Il transforme cette fenêtre en caméra qui capte au quotidien les scènes de la capitale française. Son expérience parisienne se résume alors, dans le récit, par une série de scènes d'un narrateur à la fenêtre, donc d'un sujet placé à un seuil compris selon Jean-Christophe Bailly pour qui « le seuil ne nie pas la différence mais l'accepte et accorde le visiteur et le visité selon la force d'un lien qui les oblige. Le seuil ne nie pas qu'il y ait un dehors et un dedans, au contraire il en est même la reconnaissance, mais les ouvre l'un sur l'autre. » (*La Comparution*, 21). Edgar Fall est un « animal des seuils » (*La Comparution*, 21), pour parler comme Bailly. De sa fenêtre, il offre au lecteur des traductions et des circulations de sens et d'interrogations. La première scène parisienne qu'il relate est de l'ordre d'une interrogation subtile sur les relations humaines :

Mon regard plongeant du huitième étage où j'habitais – où j'habite encore – dans une scène de la vie parisienne modèle courant, avec

homme, femme et deux chiens se reniflant, se tournant autour et se reniflant l'anus, la femme vigoureuse tenant la laisse, souriant, le regard vers le ciel, l'homme vigoureux tenant la laisse, souriant, le regard fiché dans la terre, attendant que les chiens aient fini de se parler pour se tourner le dos avec naturel, aisance et contenance. (*LFC*, 16)

En ouvrant doublement son monde du dedans, à savoir matériellement (sa fenêtre), physiquement et psychologiquement (son corps, ses yeux, son regard), le narrateur appelle l'extérieur qu'il observe de façon objective. Dans toute la scène, son regard reste neutre, mais pousse le lecteur à s'interroger sur l'avenir de ce monde contemporain où les animaux (les deux chiens) se parlent, du moins font commerce de gestes, tandis que les hommes désertent les lieux de la parole et refusent même tout contact symbolique : la femme a son regard tourné vers le ciel, l'homme a le sien fiché dans la terre.

*La Fabrique de cérémonies* est donc un récit où le narrateur décline une figure générale du sujet et du monde contemporains à travers des espaces dont il accueille, dont il accepte les avancées et les espoirs tout en critiquant les limites et les dérives. Il dénonce par exemple le cloisonnement programmé des pays jadis colonisés par l'évocation de sa terre de naissance, l'Afrique de l'ouest. Il critique l'individualisme exacerbé et la détérioration croissante des relations humaines dans l'espace parisien où il vit. C'est la raison pour laquelle on remarquera dans un quatrième mouvement du récit que le personnage tente de réinventer les notions mêmes d'amitié et de contact. De son récit émerge alors un triangle amical constitué par lui-même, son ami d'études, Urbain Mongo, et une connaissance de sa famille, Johnny-Quinquelibas.

Les fragments du récit consacrés à ses deux amis viennent, en réalité, compléter la figure d'Edgar Fall en tant que sujet contemporain qui se confronte aux multiples expériences d'être au monde. À travers Urbain Mango par exemple, il exécute un flux double dans l'image. D'abord vers le souvenir où on voit s'entremêler des destins personnels et les basculements du monde avec la fin de l'Union soviétique : « Urbain Mango et moi en ces années-là, à Moscou...

Clap de fin. [...] Et je revois Urbain Mango tournant autour du laboratoire de l'université, repoussé par un type qui lui disait : Privé. Privé. Désormais privé. » (*LFC*, 13)

Ensuite, Urbain Mongo constitue pour le narrateur le condensé des transitions, des misères et des errements créés par la reconfiguration de la cartographie mondiale après la fin des deux blocs et la chute de l'URSS. Le portrait qu'il dresse de son ami en est l'illustration :

Urbain Mango tournant depuis lors, mis en orbite par l'énergie centrifuge de sa propre vie qui l'expulsait avec constance et application, [...] faisant plus tard le tour de l'Europe en stop, puis tournant autour de Paris, me tombant dessus une première fois en costume de garçon livreur, une deuxième fois poussant sur une plage de Normandie un charriot de vendeur de glaces, une troisième fois en costume de danseur proto-bantou entouré de Zoulous blancs en survêtement. (*LFC*, 19-20)

Dans cet extrait, on observe une critique de l'économie capitaliste créatrice de misères avec notamment la difficulté pour une majorité de vivre décemment, à l'image d'Urbain Mango condamné aux petits boulots. Mais par-delà cette critique, Urbain Mongo constitue, dans ce passage, une fenêtre par laquelle le narrateur fait entrer d'autres voix du monde dans son expérience d'être contemporain. Le motif de voyage et du mouvement perpétuel qui est lié à cet ami trouve également écho chez le troisième personnage du triangle amical, à savoir Johnny-Quinquelibba. Rencontré dans une brasserie où il exposait ses photos, Johnny-Quinquelibba constitue pour le narrateur une autre fenêtre par laquelle il envisage et les marches, et les doutes, et les espoirs de notre monde. Photographe professionnel, cet ami symbolise aux yeux du narrateur, immigré nostalgique et presque désaxé, le lien physique avec sa terre de naissance :

Johnny-Quinquelibba avait promis de venir. J'avais besoin de le voir, de l'entendre maudire une fois de plus le pays. Où il n'avait pourtant pas arrêté de retourner pendant les années de fracas<sup>1</sup>. Comme s'il ne pouvait pas continuer à parcourir le monde sans repasser par là, un point zéro à partir duquel ses pérégrinations passées et futures dessinaient une perspective, se justifiaient à ses yeux. (*LFC*, 27)

---

<sup>1</sup> « Les années de fracas » est une expression qui peut être ici une référence implicite aux années 90 au cours desquelles Efovi et plusieurs autres amis, tous alors étudiants à l'université de Lomé, avaient contesté la dictature militaire du président togolais. Une contestation qui a valu à certains d'entre eux la prison, la torture et l'exil. Dans plusieurs de ses interviews et surtout dans son théâtre, Efovi articule très souvent cette expérience douloureuse de la prison qui l'a contraint plus tard à l'exil.



Johnny-Quinquelibas symbolise ensuite l'image physique contemporaine, ses formes, ses fonctionnements et les interrogations que ceux-ci soulèvent. À travers lui, le narrateur promène le lecteur dans le monde des images : des émissions de télé, « d'info-divertissement » ; des cérémonies de remise de prix de photographie à New-York ; des expositions de photos dans des galeries et des brasseries (*LFC*, 45 ; 108-110).

Ainsi, à travers tous les moments clés de *La Fabrique de cérémonies*, Edgar Fall file la même métaphore, celle de la mondialisation. Le mot ne désigne pas forcément ici le sens que lui attribuait en 1916 l'inventeur Paul Otlet, à savoir « de socialiser le droit international, comme on a socialisé le droit privé, et de prendre à l'égard des richesses naturelles des mesures de "mondialisation" » (*Les Problèmes internationaux et la guerre, les conditions et les facteurs de la vie internationale*, 337). Mais le terme désigne davantage une figure romanesque à la fois unique et multiple symbolisant, avec beaucoup de paradoxes, l'interconnexion et la déconnexion culturelle, identitaire, humaine et numérique que le monde connaît aujourd'hui. C'est cette figure que tente de représenter Efovi à travers Edgar Fall, narrateur à la fenêtre, passionnant animal des seuils, pieds et tête arrimés aux lieux par excellence de notre contemporanéité : la télévision et la photographie.

## 1. Edgar Fall et la télévision : sujet contemporain et géographie poétique de la mondialisation

En 1975, Herbert Marshall McLuhan raconte dans son livre devenu célèbre, *Théorie de l'image*, cette expérience presque anecdotique :

L'expérience suivante a été faite en République fédérale d'Allemagne et en Grande-Bretagne : un certain montant hebdomadaire était versé aux personnes disposées à ne pas regarder la télévision pendant un an. Un très petit nombre de personnes seulement ont résisté pendant cinq mois et aucune n'a pu tenir une année. Chez les sujets soumis à cette expérience, on a constaté les mêmes effets qu'avec le sevrage de drogues ou d'alcool et certains ont subi de graves dépressions nerveuses. (*Théorie de l'image*, 17)

En considérant la date de cette expérience ainsi que la prolifération et les perfectionnements des formes télévisuelles aujourd'hui, on peut estimer jusqu'à quel degré la télévision s'est enracinée solidement dans les vies quotidiennes de presque toutes les sociétés. Pour les littéraires et autres penseurs, il se pose dès lors une problématique importante : comment se constitue le sujet contemporain ? Comment habite-t-il désormais son espace, quel rapport entretient-il avec son habiter ?

Ce n'est un secret pour personne que chaque sujet contemporain trouverait aujourd'hui une raison particulière pour expliquer le volume de temps qu'il consacre à la télévision ou aux contenus affiliés à celle-ci (e-télé, plates-formes de divertissement ou de visionnage de films comme YouTube ou Netflix, etc.). Pour saisir et comprendre l'ampleur du phénomène, il suffit d'une extrapolation ou d'une exagération comme le fait McLuhan :

Il y a des gens qui ne regardent pratiquement jamais la télévision. C'est vrai, ils ne la regardent peut-être pas chez eux, mais ils la voient incidemment dans les lieux publics et sont en contact avec des personnes qui la regardent : c'est presque pareil. [...] Nous vivons dans l'ère de la télévision. (*Théorie de l'image*, 17)

La conséquence immédiate d'un tel diagnostic est sans nul doute la transformation de la figure télévisuelle en figure divine : elle est dotée des trois pouvoirs extrahumains que constituent l'omniprésence, l'omniscience et l'omnipotence. Aujourd'hui donc, le moins qu'on puisse dire, c'est de reconnaître que la télévision est la réalité ou, pour parler avec la prudence d'un sémiologue, la télévision devient « un incontournable médiateur sémiotique de l'accès au réel » (Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, 16).

Le narrateur de *La Fabrique de cérémonies* met en scène, tout le long de son récit, ce filtrage contemporain, cette médiation télévisuelle du réel sous toutes ses formes. Entre lui et la réalité, Edgar Fall interpose toujours un écran télévisuel. Il commence d'ailleurs le récit par l'évocation de ses souvenirs de l'Union soviétique, qui ne lui reviennent que par le truchement de l'écran télévisuel alors installé dans sa chambre d'étudiant :

Urbain Mango me rejoign[it] plus tard dans ma chambre d'étudiant où, depuis des heures, Gorbatchev étreint Reagan, Reagan étreint Gorbatchev. [...] Gorbatchev étreint Reagan en direct de Reykjavik, et toutes les joues et tous les bras se tendent dans un plan d'ensemble, dans une imitation à vide du geste d'étreindre. (*LFC*, 13)

Dans ce passage métaphorique, le réel se joue à l'écran ou plutôt à travers l'écran qui revêt ici trois valeurs importantes. Il se dégage d'abord une valeur personnelle et affective : le narrateur revit dans le présent ses souvenirs d'étudiant et son amitié avec Urbain Mango. Ensuite, on voit une valeur historique mise en relief par deux figures politiques (Gorbatchev et Reagan) qui ont signé là, peut-être, la fin de la guerre froide et le basculement du monde d'un système à un autre. Enfin, on remarquerait une valeur esthétique du point de vue de la distorsion temporelle et spatiale : le récit nous fait (re)vivre dans un présent parisien (le présent du narrateur) un événement historique qui a eu lieu dans un autre espace plus de trente ans aujourd'hui. En outre, la rencontre en 1987 entre Gorbatchev et Reagan a eu lieu à Washington ; ce qui semble invalider l'historique évoqué par Edgar Fall pour qui « Gorbatchev étreint Reagan en direct de Reykjavik ». Il s'agit, en réalité, d'un jeu sur l'historique qui a pour volonté de montrer l'effacement progressif, grâce à l'écran, des frontières spatiales, et la création d'une temporalité presque uniformisée. On peut de là envisager cette explication : Edgar Fall, dans sa chambre d'étudiant à Moscou, regarde sur une chaîne de télévision basée à Reykjavik, deux politiques qui impriment à Washington, une nouvelle destinée du monde. L'écrivain pointe du doigt ici une double transformation de la cartographie du monde. Son roman dit la transformation idéologique symbolisée par l'étreinte de ces deux hommes que tout oppose en politique. Le roman montre aussi une transformation symbolique des frontières en un espace unique qu'on pourrait appeler la géographie poétique de la mondialisation, laquelle géographie ramène littéralement le monde dans nos chambres. Dans le cas d'Edgar Fall, l'Europe occidentale et l'Amérique du nord se retrouvent dans sa chambre d'étudiant à Moscou. Il y a là une métaphore topographique qui fonctionnerait comme un « rapatriement symbolique du

monde en nous-mêmes » (Augustin Berque, *Écoumène*, 132) ou dans notre espace privé. Autrement dit, le sujet contemporain élargit son intimité en articulant, dans le meilleur et dans le pire, sa part et son expérience de l'humanité par le truchement des phénomènes télévisuels.

Il n'est donc pas exagéré de penser que l'écran crée le monde, fabrique les figures qui l'habitent, et modèlent leur portrait et leurs imaginaires<sup>2</sup> en fonction des contenus et des orientations savamment orchestrés. La structuration des cadres mentaux repose aujourd'hui en grande partie sur cet écran où le réel s'observe, se récite, s'enseigne et se transmet. En s'ouvrant avec cette médiation télévisuelle qui investit même l'image mentale et affective du narrateur, *La Fabrique de cérémonies* montre le rôle de l'écran en tant qu'il devient pour ses adeptes invariablement le divin, le professeur, le prêtre ou le gourou. Irène Oore fait la même remarque en analysant la représentation de la télévision dans deux romans québécois :

Ceux qui acceptent la télévision sans mettre en question la vision du monde qu'elle propose sont ceux pour qui l'émission télévisée rappelle un culte : celui qui y parle est une espèce de prêtre. (« La représentation de la télévision dans *Un Sourire blindé* de Sergio Kokis et *La Danse juive* de Lise Tremblay », *Paroles et images*, 141)

Avec *La Fabrique de cérémonies*, Efoui s'inscrit dans cette logique de montrer ce côté totalisant de la figure télévisuelle. Tels les écrivains du Nouveau Roman français des années cinquante, obsédés par la permanence de « l'être-là des choses » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 43), Efoui ne juge pas la télévision, il épuise sa figure dans une représentation romanesque qui tente d'en aborder objectivement tous les aspects. Il présente le phénomène télévisuel dans son ensemble, et espère ainsi donner les moyens au lecteur d'en juger par lui-même. C'est la raison pour laquelle, dans tout le roman, on voit le narrateur utiliser l'écran avec des scènes d'un quotidien presque banal, tout au moins familier pour un lecteur contemporain. Cela commence par le parler même du narrateur, comme dans cet exemple :

---

<sup>2</sup> Difficile de ne pas penser au président actuel des États-Unis : figure constituée de/par la télévision, il représenterait une illustration de cette création du sujet contemporain (du moins du politique) dont les prises de position et les réactions (sur les réseaux sociaux) suivent le modèle qui l'a créé.

Urbain Mango devient un point minuscule dans mes souvenirs, se confondant avec ce point minuscule et lumineux qu'a avalé en dernier lieu l'écran de télévision au moment où il s'est éteint, presque noir déjà, au moment où toutes les images se sont rétractées docilement, obéissant à l'appel de l'ombre qui les a avalées, se résorbant toutes dans ce minuscule point resté un quart de seconde, violent, éclatant comme un scandale, le signe d'une effraction.

Urbain Mango a disparu ce jour où, pour la dernière fois, nous avons regardé l'écran jusqu'à l'absorption totale des Reagan, Gorbatchev, Larissa, des photographes, de tout le reste. (*LFC*, 18-19)

Superposant le personnel à l'historique, c'est-à-dire la séparation d'avec son ami et la dislocation des blocs issus de la guerre froide, la langue d'Edgar Fall dans ce passage est traversée par la rhétorique du télévisuel : les référents de ses comparaisons et métaphores sont de l'ordre du télévisuel ; le rythme des phrases est calqué sur le style oral des présentateurs télévisés ; la construction d'un imaginaire médiatique se lit à travers les jeux de lumières à l'écran et les transitions entre les images. « Dans *La Fabrique de cérémonies*, les impressions visuelles de la vie quotidienne sont comparées à l'apparition des personnes sur l'écran », constate Schüller (« Un Tiers Espace poétique », *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, 127). Cela suppose que le narrateur laisse la télévision imprimer son souffle à la narration. Il montre par conséquent la participation de celle-ci aux savoirs symboliques qui aboutissent à la construction de nos imaginaires.

Cette narration habitée par la rhétorique télévisuelle s'appelle, dans le langage spécialisé, le troisième degré de l'intermédiarité. Elle a pour fonction de permettre au texte de décrire les courbes de son époque et de s'en démarquer aussi par une esthétique constante de la dérision. Schüller, le premier à déceler ce troisième degré d'intermédiarité chez Efoui, remarquait à juste titre qu'« Efoui fait entrer [dans le récit] le langage stéréotypé et vide des animateurs de la radio ou de la télé » (« Un Tiers Espace poétique », *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, 128). Mais l'universitaire allemand ne souligne pas la dérision qu'Efoui applique à cet acte-là. La rhétorique et l'orchestration télévisuelles sont, en effet, tournées en dérision dans *La Fabrique de cérémonies*, notamment dans cette scène :

Edgar Fall n'avait pas avoué à Johnny-Quinquelibas que, la veille de leur rencontre, il l'avait vu à la télévision et qu'il avait reconnu ce visage en voyant l'homme descendre l'escalier blanc avec clignotis clignotant à l'énoncé de son nom, Johnny Quinquelibas qui nous vient d'un pays qui, d'un pays que, d'un pays où malheureusement. (*LFC*, 41)

Cette mise en scène du monde télévisuel montre ce qui advient au monde avec l'écran comme chemin menant au réel. Les savoirs symboliques sont court-circuités : l'arrêt brutal des phrases, l'inachèvement du syntagme ordinaire, le souci de ne rien perdre du temps ; tous ces éléments finissent par (faire) oublier la complexité du monde. Une phrase qui chancelle, une parole qui ne dit plus grand-chose, une parole qui ne dit plus rien du tout, ne peut construire un imaginaire qui transcende l'information banale et la simplification tous azimuts des êtres et des choses. Dans *Échographies de la télévision*, Derrida pointe du doigt ses procédés factices servant à fabriquer une virtualité qui entame tout, et tend à vider les langues de leurs humaines substances. Derrida déplore : « Cette virtualité [de la figure télévisuelle] s'imprime à même la structure de l'évènement produit, elle affecte le temps comme l'espace de l'image, du discours, de l'« information », bref tout ce qui nous rapporte à la dite actualité, à la réalité implacable de son présent supposé. » (*Échographies de la télévision*, 14)

Le narrateur est justement à ce stade dans son contact avec l'écran : son parler, donc sa vision et sa poétique du monde, est pris en charge par le médium iconique ; son présent immédiat est filtré par ce médium-là ; ses images mentales et affectives sont soumises à la médiation télévisuelle. Dirigé par cette dernière, Edgar Fall est le symbole du contemporain dont la psyché intérieure est perpétuellement mise à rudes épreuves par les figures totalisantes de l'image physique à tel point qu'on peut considérer sa narration comme l'écho des observations critiques de Hamon sur le fait que l'image visuelle entame dangereusement l'image intérieure « ou le rêve lui-même. Comme si l'image dévorait l'imaginaire » (*Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, 206). Bien des années avant Hamon, McLuhan regrettait

la même situation avec cette phrase : « Le signe iconique envahit de plus en plus le domaine de la représentation mentale. » (*Théorie de l'image*, 138).

En tournant donc en dérision la rhétorique télévisuelle, Efovi reformule subtilement l'alerte de McLuhan et Hamon. Il adresse celle-ci au monde dans son entièreté. L'auteur interpelle toutes les aires géographiques du monde contemporain sur ce qui pourrait advenir si on continue de diviniser l'écran : l'image physique finira par dévorer l'imaginaire, l'affectif, le poétique, le rêvé, les savoirs symboliques en un mot. Par exemple, dans la scène plus haut, le narrateur regarde la télé dans un immeuble parisien. Cet espace n'est pas anodin. Prise ici comme métaphore des pays dits développés, la capitale française est un espace-preuve, un réalisme questionnant le factice du langage télévisuel qui tient pourtant une place si centrale au cœur des sociétés post-industrielles.

Pour questionner la même réalité dans d'autres espaces, le romancier fait voyager son narrateur en Afrique de l'ouest. Edgar Fall est, en effet, recruté en tant que reporter photojournaliste par un magazine parisien, « *Périple Magazine*, le seul vrai guide du tourisme insolite, choc et hard : traduction free lance de *trash tour...* » (*LFC*, 21). Ce magazine l'envoie en Afrique trouver des sujets pour nourrir ses rubriques. Accompagné de son comparse Urbain Mango qui a resurgi dans sa vie parisienne après leur aventure commune à Moscou, Edgar Fall débarque « à l'ex-Lomé *alias* ex-Port Atlantis<sup>3</sup> » (*LFC*, 21).

Tout comme dans l'espace parisien, Edgar Fall lit la réalité à Lomé en convoquant une médiation télévisuelle. La description de sa vie à l'hôtel où il est descendu installe le premier aspect de cette lecture du monde par procuration de l'écran :

---

<sup>3</sup> Nom dont la fantaisie doublée de cette écriture fragmentaire et poétique qui caractérise *La Fabrique de cérémonies* a fait dire au critique Mongo-Mboussa qu'il n'y a eu, dans ce roman d'Efovi, aucun voyage, aucun pays. Tout se passe dans l'esprit du narrateur cloîtré dans son appartement parisien (*L'Indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, 95). Ce nom vaut, bien entendu, une autre interprétation. Il est preuve même que le romancier rattache le voyage à une géographie réelle. Le nom « ex-Port Atlantis » est une forme cryptée pour nommer Lomé. « Ex-Port » fait entendre le commerce, l'échange tandis que « Atlantis » fait voir l'Atlantique, ce qui correspond bien à la ville de Lomé reconnue dans la sous-région pour avoir le seul port de l'Afrique de l'ouest par lequel on peut atteindre plusieurs capitales en un seul jour.

Il [Edgar Fall] était resté enfermé depuis le réveil. Il avait refusé d'ouvrir à Urbain Mango. Il avait refusé de déjeuner. [...] Il était descendu au bar situé au premier sous-sol de l'hôtel, façon de tricher avec l'envie de mettre le nez dehors. Il se sentait descendre et toucher terre [...] jusqu'à l'arrivée au bar. Télé allumée. Téléspectateurs. Une dizaine de personnes, Wang Lee, le patron de l'hôtel, qui finissaient de se relâcher dans des fauteuils à l'oblique vers l'écran. À leur façon de se tenir la tête et d'agrandir les yeux, on devinait qu'ils avaient passé l'après-midi là, assis à regarder se succéder à l'écran les visages [...]. (LFC, 114-115)

Contrairement à la rhétorique niaise qui est tournée en dérision dans l'espace parisien, ici le motif télévisuel permet de mettre plutôt en récit une société ouest-africaine fascinée par l'écran, et qui le consomme les yeux grands ouverts, sans interruption et sans aucune distance critique. La télévision se substitue au réel des habitants. Elle fonctionne à effacer toute autre préoccupation, installant par voie de conséquence les habitants dans ce que le narrateur appelle plus loin « l'impensable absence » (LFC, 116). Il y a en effet absence au monde : les habitants n'y sont que passivement ; assis dans des fauteuils, ils consomment les images du monde et s'habillent, sans grand effort, des altérités dictées par l'écran. Il y a aussi absence de commerce de paroles, de parlures humaines : la ponctuation brutale et le style télégraphique des deux phrases – « Télé allumée. Téléspectateurs. » – montrent que chacun vit dans son monde que lui transmet cette télé allumée. Il y a enfin absence ou plutôt perte de la notion du temps chronologique : la succession des images à l'écran abolit le temps qui passe ; la petite population du bar ne se soucie plus de toute l'après-midi passée là.

Cette consommation de l'image est dangereuse dans la mesure où la télévision tombe ici sur une population encore en quête de son être fondamental ; une population dont l'imaginaire est tailladé à vif par les errances de l'histoire et les mépris des autres. Dans l'extrait cité plus haut, l'hôtel et son bar au sous-sol constituent une forte métaphore : Edgar Fall y retrouve d'autres personnages. Ces derniers se préoccupent très peu de leur présence dans le temps et dans l'espace réels. Ils écarquillent les yeux devant la télé. C'est une image en



raccourci de nombre de pays dits sous-développés avec leurs projections au monde gérées par l'intrusion brutale d'altérités venues de l'Europe occidentale et de l'Amérique du nord.

Dans un article intitulé à juste titre « Étranges accointances : l'impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne », Guy Tegomo explique cet effet dévastateur de l'image euraméricaine sur la population d'Afrique subsaharienne. Il montre que l'effet est encore plus grave quand cette image rencontre des couches de population peu scolarisées. Elle transforme ces dernières en *un public précaire et vulnérable* :

Nous avons affaire à des protagonistes fragiles, peu avertis et qui se présenteront comme cibles faciles et très influençables par l'univers cinématographique. Vu leur scolarité et leur statut social, il est évident qu'ils ne disposent ni d'un esprit critique ni d'un certain recul vis-à-vis des productions qui leur sont proposées. Or, il s'agit précisément d'un cinéma qui n'a rien à voir avec leur environnement immédiat et qui, de surcroît, leur montre un monde non seulement illusoire, mais souvent pervers. (Tegomo, « Étranges accointances : l'impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne », *Imaginaire africain et mondialisation*, 214)

Ces observations sont parfaitement applicables à l'espace rencontré par Edgar Fall lors de son voyage en Afrique de l'ouest. Le narrateur lui-même, avec un excellent sens de la litote, résume la situation en une phrase remarquable : « La ville entière [est] hypnotisée par la seule émission qui passe depuis des mois<sup>4</sup> » (*LFC*, 117). Dans cette phrase, la symbolique de l'hypnose, à la fois puissante et inquiétante, montre toute l'ampleur et toute la problématique de l'irruption de la figure télévisuelle (qui fonctionne ici de la même manière que la figure cinématographique dont parle Tegomo) dans cet espace. On assiste à un triomphe de la culture visuelle qui pousse à formuler cette pensée : en ce temps postcolonial, l'image physique est la

---

<sup>4</sup> On peut y lire une référence à cet autre phénomène télévisuel très à la mode en ce moment à Lomé : des séries télévisuelles venues principalement de l'Amérique du Sud ou de l'Europe, attirent foule dans des maisons, dans des bars, dans des cafés et autres lieux de plaisir et de distraction. Des modes vestimentaires, des habitudes de parler, des images mirifiques de l'Ailleurs, des visions simplificatrices, etc., sont transmis à de milliers de personnes, surtout jeunes, qui finissent par penser qu'habiter l'altérité occidentale constitue le seul chemin de réel épanouissement.

figure contemporaine de l'école coloniale. C'est elle qui repose les infigurables batailles identitaires auxquelles le sujet postcolonial se livre dans son expérience quotidienne du monde.

Dans ce sens, Efoui renouvelle complètement le champ romanesque africain par son introduction d'un motif visuel qui actualise les problématiques culturelles et identitaires jadis portées par des romans comme *L'Aventure ambiguë* de Hamidou Kane ou encore *Ô pays, mon beau peuple* de Sembene Ousmane. Il faut, à ce propos, rappeler toujours la célèbre déclaration du charismatique personnage féminin, La Grande Royale : « L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. » (*L'Aventure ambiguë*, 57). En remplaçant l'école par l'image contemporaine dans cette déclaration, on se rend compte que la voix du personnage de Kane est démultipliée par celle du personnage d'Efoui : ce dernier transmet, dans une version actualisée, le message de La Grande Royale à tous ceux qui ont encore le temps et l'espace pour construire un échange symbolique : la lecture.

Il convient toutefois de préciser que *La Fabrique de cérémonies* n'est pas un roman contre la télévision. Efoui n'est pas un écrivain réactionnaire. Ses narrations romanesques ne s'inscrivent pas dans les logiques du pour ou du contre. L'auteur travaille plutôt à montrer au lecteur toutes les facettes du thème abordé par chacun de ses romans. La représentation de la télévision dans *La Fabrique de cérémonies* participe de cette logique-là. Elle répond à cette question indispensable posée par Derrida : « Comment faire pour ne pas se priver des nouvelles ressources du direct (vidéocaméra, etc.) tout en continuant à en critiquer les mystifications ? » (*Échographies de la télévision*, 13).

D'ailleurs, dans *La Fabrique de cérémonies*, les dérives possibles de la médiation par la télévision n'excluent pas son côté créateur d'espace social, de champ d'exercice de l'humanité, où les téléspectateurs, de profils et de conditions différents, (re)jouent l'image du

monde, celle d'une cohabitation désirée, voulue, assumée, tolérante et respectueuse. C'est ce qu'illustre parfaitement cette définition qu'Edgar Fall donne de l'écran à son arrivée à Lomé :

Des télévisions domestiques [sont les] petits bijoux fétiches autour desquels se regroupent des familles nombreuses, des amis silencieux disputant un verre, des clients d'hôtel, des inconnus devant la vitrine d'un magasin, formant un attroupement débordant sur la chaussée.  
(LFC, 117)

Cette portion du texte est l'une des plus réalistes de tout le roman. Il n'est pas rare, en effet, de voir la télévision permettre à des inconnus de se rencontrer, de se familiariser en regardant une compétition sportive, un programme de divertissement ou même un journal télévisé. Outre l'aspect réaliste qu'on peut reconnaître à cette affirmation, on y lit quelque chose de plus spécifiquement ouest-africain et loméen pour nommer l'espace qui accueille Edgar Fall : c'est la mention de ces « inconnus devant la vitrine d'un magasin, formant un attroupement débordant sur la chaussée ». On note ici l'occupation de l'espace public très typique de l'Afrique de l'ouest où la sociabilité se donne le plaisir et le droit de surgir partout, de recréer ses cadres de déploiement et de redessiner le visage de l'habiter urbain. D'ailleurs, l'espace rencontré par le narrateur n'a pas encore une architecture propre. C'est un espace qui se cherche encore un corps, désarticulé qu'il est, tiraillé entre son désir presque maladif d'imiter l'Occident et son rêve presque éteint de renouer avec son souffle propre. Les infrastructures s'en trouvent affectées. Et Edgar Fall y pose un regard sévère. Pour lui, il s'agit d'un

lancis de routes que je n'aurai pas empruntées, que je n'aurai jamais réellement vues que de haut, de l'avion qui m'emmenait, quinze ans plus tôt, vers Moscou. Et ce n'étaient pas des routes, pas celles dont on puisse dire indifféremment : C'est la route. Des ornements rajoutés aux accidents du sol, ces colliers fantaisie autour des montagnes, parcours hasardeux d'un doigt d'enfant trempé dans l'encre sur carton-pierre (LFC, 78).

Une remarque attire instantanément l'attention dans cette description à la fois triste et comique : Edgar Fall, malgré sa rencontre directe avec l'espace, préfère (re)voir sa terre natale par le truchement d'un hublot qu'il superpose à son souvenir du vol vers Moscou. Il est vrai

que de haut, dans l'avion, on peut juger à sa réelle valeur la beauté et l'épanouissement d'un espace. Mais l'obsession du narrateur à intercaler entre lui et le réel un moyen technologique, un objet à fonction caméra, révèle un conditionnement créé par l'écran sur le sujet contemporain. Une scène similaire confirme cette obsession. On y voit le narrateur interposer une vitre de train entre lui et l'extérieur parisien :

Dans ce train qui me mène vers l'aéroport [...] je laisse mon regard glisser sur une dernière scène de la vie parisienne, modèle courant : de jeunes gars, de jeunes filles au corps solide, où il y a tout à tâter, jeunes mendiants dont les mutilations sont invisibles. [...] Des paumés sans signe particulier sinon leur jeunesse, qui n'ont plus que la surenchère de commentaires pour attirer l'attention, condamnés à surjouer leur propre drame. (*LFC*, 52)

Qu'il s'agisse de la scène décrivant Lomé ou celle-ci relatant une scène parisienne, le lecteur remarque que la médiation par un objet-métaphore de l'écran pose implicitement les défis à relever par le monde contemporain : son rêve de village planétaire, d'économie globalisée, de technologie sophistiquée, vient avec la création de marges (« ces paumés sans signe particulier sinon leur jeunesse ») ou la fabrication de pays retardataires avec leurs routes qui ne sont que « des ornements rajoutés aux accidents du sol ».

Il est donc évident que le retour incessant dans *La Fabrique de cérémonies* de ce besoin de médiation télévisuelle ou même technologique montre l'insistance de l'écrivain à exhorter le lecteur vers une évaluation de soi et de la société, vers une (ré)évaluation des procédés par lesquels il se projette dans le monde. Le romancier invite ainsi le lecteur à adopter vis-à-vis de l'écran une posture de rêveur conscient, c'est-à-dire celui qui sait enlever de son champ de vision le filtre télévisuel. Son attitude consisterait à être *ouvert* et non *exposé* à l'écran.

Dans *La Fabrique de cérémonies*, Efovi suggère cette attitude du rêveur conscient par la diversification de la routine quotidienne du narrateur. On voit ce dernier se soustraire à l'emprise télévisuelle pour s'occuper à de menues autres activités. Par exemple, il flâne dans

son appartement, rêve à son métier d'écrivain, se laisse emporter par un prolongement de doux songes, et articule quelques impressions sur sa vie et sa personnalité propres :

Regard d'Edgar Fall faisant le tour de la pièce : des piles de journaux, revues et magazines rangés par tas inégaux, certains attachés à l'aide d'une cordelette, ou d'un foulard, ou d'une vieille cravate, puis la table à écrire, les livres, les livres. Et, toujours posés en évidence dans le coin droit de la table, les grands cahiers d'où jaillira un jour une série d'essais fantastiques. L'autre grand cahier d'où jaillira la traduction du roman inachevé de Pouchkine que je n'aurai toujours pas commencée, trop occupé à traduire en russe des romans-photos porno pour le compte d'un éditeur français qui a percé sur le marché russe, trop occupé (se réaliser, se réaliser, disait la mère) à passer d'une chose à l'autre, d'un projet à l'autre, à ne rien couvrir. (*LFC*, 51)

Solitaire à la Meursault de Camus, Edgar Fall offre au lecteur un autre pan de sa vie, de ses rêves et de son quotidien. Les phrases qui le décrivent sont longues, rythmées par une ponctuation et une énumération irrégulières, dignes de la flânerie même du sujet parlant. Deux éléments sont très actifs dans ce passage : les images mentales et le sens de la vue. Ce dernier constitue le lieu où l'auteur articule une résistance à l'écran généralisé. Dans tout l'extrait, c'est le regard d'Edgar Fall qui se déplace d'objet en objet. Et le texte se décline au gré de ce déplacement de l'œil en contact direct avec le présent immédiat du narrateur. Dans ce cas, aucune figure télévisuelle n'assume la médiation ; la narration de soi passe par l'activité cognitive, les images mentales et la poésie générée par le sens de la vue.

Sartre souligne l'importance de ce type de perception, de cette sorte de regard qui se situe à mi-chemin entre conscience, réalité et rêve (voir le chapitre II, section 2). Barthes également<sup>5</sup> souligne le caractère fondamental de ce regard. En allant plus loin que Sartre, il suggère de faire de notre regard l'instrument de pouvoir, de contrôle sur l'image physique. Pour

---

<sup>5</sup> La ressemblance des points de vue de Sartre et Barthes sur ce sujet se justifie même par l'hommage qui ouvre *La Chambre claire* de Barthes : « En hommage à *L'Imaginaire* de Sartre ». *L'Imaginaire* constitue l'essai où la pensée sartrienne articule le plus clairement l'importance de diversifier les sources de production des images du réel. On peut également mentionner, entre autres, deux auteurs contemporains chez qui ce motif du regard se décline constamment avec les questions de l'onirique, du narré et de l'essor technologique du figuratif. Il s'agit de Georges Didi-Huberman dont les quatre tomes qui constituent *L'Œil de l'histoire*, par exemple, exhortent à une redéfinition de l'acte même de regarder. Il s'agit aussi de Gérard Wajcman dont l'œuvre – par exemple *L'Œil absolu* (2010) ou encore *Fenêtre : Chroniques du regard et de l'intime* (2004) – pose la question de notre modernité aidée ou excédée par la caméra.

lui, cette condition peut, non seulement permettre à l'image physique de participer à la santé affective, mais aussi d'articuler une médiation psychologique susceptible de faire cohabiter les images (le physique et le souvenir), voire de les mettre sur un pied d'égalité. C'est surtout dans le domaine de la photographie que Barthes attire l'attention sur le travail à faire avec le regard qui doit apprendre à désarticuler les fioritures de l'image technologique, et aller vers une vérité que peuvent révéler les détails de l'être ou l'objet photographié. Ce faisant, le regard permet à l'image de se hisser au rang du souvenir et autres images mentales ou évoquées par le poétique. Parlant par exemple du regard qu'il pose sur une photo de sa mère (légendée par l'auteur sous le titre « Photographie du Jardin d'Hiver »), il fait cette confidence :

Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, [...] cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer. [...] Elle était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*. (*La Chambre claire*, 845-847)

Le regard se révèle donc comme le champ contemporain où, avec la prolifération d'objets iconiques, nous sommes invités à retravailler nos habitudes, à déployer autrement le regard dans un « jeu drolatique de miroirs se réfléchissant l'un dans l'autre, démultipliant la même image qui bégaie à l'infini » (*LFC*, 250-251). La métaphore du bégaiement infini correspond ici à la formulation d'une résistance, une sorte de pauses, de creux effectués au cœur des enchaînements permanents des images télévisuelles. Le regard retravaillé devient ainsi pause-critique, lecture alternative qui maintient d'autres sources dans l'articulation de soi, dans l'accueil et l'expérience du monde et des autres.

Tout comme la télévision nous apporte un certain monde, le regard déplacé vers un environnement autre que l'écran, peut aider les images mentales et affectives à ouvrir d'autres horizons pour l'imagination. Ce faisant, le regard transformerait l'imagination en génératrice efficace de savoirs symboliques. Il ferait d'elle, pour parler comme Sartre, « un acte magique [...] une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de

façon à ce qu'on puisse en prendre possession » (*L'Imaginaire*, 161). L'écran ne devrait pas donc nous apparaître comme la seule image de maîtrise du monde. Les images mentales combinées avec le sens de la vue, avec le regard posé sur de petites choses, de petites scènes quotidiennes, constituent ou devraient constituer également un lieu essentiel de compréhension du monde contemporain. C'est peut-être ce qu'Efoui tente de dire au lecteur à travers le statut de son personnage en tant que narrateur à la fenêtre, refusant que les motifs de l'image physique fixent définitivement ses yeux : « mon regard allant du petit écran à la fenêtre » (*LFC*, 74), dit-il avec l'usage du gérondif qui inscrit sa perception dans une mobilité permanente.

En effet, Edgar Fall, dans tout le récit, ne se contente pas de laisser seulement le monde venir vers lui à travers la télévision, mais il va aussi vers celui-ci en adoptant une attitude qui suggère une autre possibilité d'ouverture au monde, de contact avec le réel sans aucune figure de médiation. Dans le texte, on le voit plusieurs fois à la fenêtre : cinq scènes fondamentales, disséminées dans toute l'intrigue, montrent le narrateur à la fenêtre.

Dans quatre scènes (*LFC*, 16 ; 37 ; 73-74 ; 236-239), le narrateur, du huitième étage de son immeuble, admire Paris, observe son quotidien, réfléchit sur les forces et faiblesses du modèle occidental de la vie sociale, économique. Mentionnons une de ces scènes :

Je marche [...] pour porter le poids de mes os jusqu'au huitième étage. D'où scène de la vie parisienne, modèle prometteur : Des lutins affairés sur des échelles à la devanture et sur le toit du magasin d'en face installent de grands panneaux figurant de longues jambes de femmes assises en amazone sur des frigos, des femmes aux chevilles ouvragées caressant du pied une tondeuse à gazon, une portée de chiots jouant avec une grosse boîte sur laquelle est dessinée une portée de chiots [...] Et l'enseigne lumineuse rouge clignotant PRIX CASSÉS PRIX CASSÉS PRIX CASSÉS. (*LFC*, 37)

Dans cette scène, l'espace public se transforme en écran géant, grands panneaux et enseignes lumineuses – « L'humanité tombe dans les panneaux », écrit Deguy (*Écologiques*, 103). Le narrateur ne commence l'énumération et la description des motifs de l'image qu'une fois arrivé à sa fenêtre où le regard devient « vue de l'esprit, et la vue de l'esprit est comme le

regard des yeux, comme un voir ; la perception. [...] Voir c'est voir depuis ; depuis le point où la vue est comme un regard qui voit l'immensité, la vie » (Deguy, *La Pietà Baudelaire*, 46). Ce regard engendre, par conséquent, un énoncé objectif qui regorge beaucoup de subtilités : la scène souligne que les images publicitaires ont un brillant avenir ; elles constituent un « modèle prometteur » ; elles créent des emplois et participent de la vie de la société de consommation. Mais la scène montre aussi que ces images abolissent des frontières pourtant nécessaires entre les êtres et les choses, elles fabriquent une iconographie publicitaire qui vend un frigo ou une tondeuse à gazon en se servant du corps féminin. C'est une déplorable mise en scène iconique dont les signes et signaux sont devenus courants dans l'iconographie contemporaine où la répétition du même – on remarque dans l'extrait le triptyque chiots/boîte/chiots – épuise l'imagination et appauvrit les projections au monde.

La fenêtre est donc est un important laboratoire dans ce texte d'Efoui. Elle est le site où le sujet contemporain analyse l'image matérielle dans ce qu'elle a de rassurant et d'inquiétant pour l'humanité d'ici et d'ailleurs. À cet effet, on voit dans une très longue scène (*LFC*, 101-109) le narrateur dans un autre espace, notamment à Lomé : il se tient à la fenêtre de « la chambre d'hôtel où il a atterri, l'Hôtel le Sans-Souci » (*LFC*, 109). De là, il admire sa terre natale, ses splendides plages, ses rues et places publiques toujours vivantes de jour comme de nuit ; il s'interroge aussi sur le présent de cette ville, sur son atmosphère irrespirable avec « cette poussière jaune qui ne quitte plus la ville » (*LFC*, 101). Il tire surtout la sonnette d'alarme sur la dangereuse érosion côtière que connaît actuellement la région maritime de la capitale togolaise : « Je suis de retour [...] feignant de voir du pays. La mer a poussé, la terre a cédé, la mer a poussé, la route a plongé et s'est laissé avaler. La mer a mangé sa plage. A mangé les bâtisses coloniales. A mangé l'église Notre-Dame des Sept Douleurs. » (*LFC*, 81)

Ainsi, à Paris tout comme à Lomé, le narrateur oppose très souvent l'écran de télévision à la fenêtre d'un bâtiment, comme pour nous signaler que la présence du télévisuel, du virtuel



et du technologique ne doit pas faire perdre le sens de la réalité, le contact avec l'extérieur, tout un monde – peut-on oser dire le vrai monde ? – sur lequel n'est braquée aucune caméra.

Double métaphore de l'ouverture au monde, l'œil et la fenêtre viennent amoindrir l'effet totalisant de l'écran. Leur présence dans ce texte suggère qu'Efoui pose le regard comme un enjeu crucial dans ce monde où prolifèrent toutes sortes d'images, d'écrans et d'affiches publicitaires avec leurs lots d'idéologies, d'illusions et de triturations du réel. En ce sens, on peut rapprocher ce texte d'Efoui de la réflexion du philosophe et historien de l'art Didi-Huberman qui décrit la situation contemporaine comme suit :

L'usage des images aujourd'hui est terrifiant, mensonger, superficiel, étouffant. Mais on peut dire la même chose de l'usage des mots. Alors, on ne va pas se passer des mots pour autant : on va tenter de trouver les bons mots contre les méchants, les phrases qui ouvrent le monde contre celles qui le referment. C'est pareil avec les images : l'acte de les voir n'est pas « ouvert » en soi, il est « ouvrable », si vous décidez de travailler votre propre acte de regard. (« Grand entretien avec Georges Didi-Huberman », *Magazine littéraire*, 87)

Bien évidemment, le piège des confrontations binaires est à éviter. Mais l'affirmation de l'auteur de *L'Œil de l'histoire* vaut autre interprétation : l'acte de regard qu'il faut travailler, ainsi que la volonté à maintenir la recherche des phrases qui ouvrent le monde, résumerait très bien le personnage de *La Fabrique de cérémonies* qui cherche à créer un seuil, un passage dans tous les sens entre le monde proposé à l'écran et celui qu'il regarde à la fenêtre ou qu'il cherche dans ses lectures, dans ses rêves d'écrivain et traducteur de Pouchkine ainsi que dans le monde qu'il vit au quotidien (Paris) et en voyage (Lomé). Cette problématique du regard contemporain fortement posée dans le texte par l'œil et la fenêtre s'articule également autour d'un autre motif très essentiel, à savoir la photographie.

## 2. La photographie comme motif de voyage et positionnement idéologique

Par définition, un objet photographique relève du domaine de l'immobilité. Il occupe ou est censé occuper un temps et un espace fixes. C'est ce qu'enseigne par exemple Barthes dans sa note sur la photographie, intitulée *La Chambre claire*. Mais le sémiologue ne manque pas de souligner ce paradoxe : le moment où l'on regarde une photo, même s'il est de l'ordre d'une double immobilité (celle de celui qui regarde et celle de l'objet regardé), est un moment qui correspond à un enchevêtrement de temporalités qu'il faut qualifier de déclencheur, ne serait-ce que métaphoriquement, d'une mobilité. Barthes arrive à la remarque selon laquelle la photographie est « une lumière » qui « remonte peu à peu le temps [...] cherchant la vérité » ou « la médiation » qui conduit vers une identité, une mémoire, un positionnement politique ou idéologique (*Œuvres complètes. Tome III*, 1157-1159).

*La Fabrique de cérémonies* met en scène la photographie dans ce sens. Elle y est la figure qui incite au mouvement, au voyage au propre comme au figuré. Au propre, elle constitue le motif de voyage d'Edgar Fall et de son ami Urbain Mango en Afrique de l'ouest. Photoreporters pour un magazine parisien, les deux protagonistes se mettent en route pour un périple dont l'itinéraire et l'objectif sont résumés par le narrateur dans ce paragraphe :

Le périple qui nous attend et qui devra nous mener de Paris à l'ex-Ouagadougou, puis à l'ex-Lomé alias ex-Port Atlantis n'est pas une pièce d'aventures jouée en matinée pour un public de dimanche. Nous partirons, Urbain Mango et moi pour traquer de quoi alimenter les rubriques de *Périple Magazine*, le seul vrai guide du tourisme insolite, choc et hard : traduction free lance de *trash tour...* (*LFC*, 21)

Outre ce voyage physique, la figure photographique permet aussi un double mouvement symbolique : le mouvement vers l'autre et la rencontre d'une œuvre. En effet, l'exposition de photographies dans une brasserie parisienne permet au narrateur de rencontrer l'artiste photographe Johnny-Quinquelibia, de découvrir le travail de ce dernier et de construire avec lui une amitié ou plutôt, comme le dit le narrateur lui-même, de commencer une « conversation qui n'en finit plus depuis la première rencontre » (*LFC*, 40).

Dans *La Fabrique de cérémonies* donc, le motif photographique est lié à celui du voyage tant physique que métaphorique. Sous l'angle de la mobilité physique, la photographie représente dans le texte la figure du journaliste dans l'exercice de sa fonction. Elle constitue le lieu de réflexion sur la presse en général, et particulièrement la presse à sensation dont l'essor aujourd'hui n'épargne aucune partie du monde. On constate à ce propos que le narrateur fait graviter autour de ce motif plusieurs grandes parties du monde : l'espace russe où Edgar Fall fit ses études de photojournalisme, l'espace de l'Europe occidentale représenté par Paris où le narrateur rencontre son ami photographe, l'espace africain enfin représenté, entre autres, par Lomé où Edgar Fall et son compagnon Urbain Mango débarquent pour faire leurs premiers pas de photoreporters. Ce voyage professionnel des deux personnages en Afrique de l'ouest constitue le fil d'Ariane dans la narration de deux prises de position différentes sur la réalité photographique. Le roman devient alors fragments de discussions, rencontre (paisible, passionnée ou déchirante) de visions du monde de ces deux protagonistes et les personnages secondaires qui leur sont associés. Par exemple, Urbain Mango, en défenseur farouche de la presse à sensation, se rapproche de « Wang Lee, négociant en évènements biographiques », qui transforme « l'Hôtel le Sans-Souci » en quartier général pour acheter « en vrac : Témoignages, anecdotes... » dans le compte des journaux et magazines internationaux (*LFC*, 96-98 ; 166-170). Pour sa part, Edgar Fall, plus porté vers le doute et la subversion, va tourner en dérision son propre travail de photoreporter. Il y consacre très peu de temps, préférant flâneries et aventures avec un jeune rasta ; lesquelles aventures impriment une magnifique poésie à la dernière partie du roman, à l'image de cet exemple :

Nous marchons épaule contre épaule, le bras de Jack Lagos dans mon dos, mon bras dans son dos, nos deux bras appuyés l'un contre l'autre, faisant à travers le tee-shirt mouillé comme un couloir de chaleur, petite chaleur se traversant, ininterrompue, de mon dos à son, transvasant avec elle une vague appréhension de ce voisinage imprévu<sup>6</sup>. (*LFC*, 202-203)

---

<sup>6</sup> Cette scène se laisse lire aussi comme une célébration poétique de l'homosexualité. Une orientation sexuelle qui se justifierait par l'esprit subversif aussi bien du jeune rasta que du narrateur lui-même.

Le motif photographique n'a donc pas créé seulement le voyage physique. Il a aussi conduit à la rencontre de l'autre et à la constitution, par les deux personnages, d'un réseau d'alliances et de méfiances. C'est ce réseau qui transforme ce roman en une mise en scène de positionnements idéologiques<sup>7</sup>, selon le sens que Pierre Macherey donne au mot idéologie, à savoir « une illusion déterminée » (*Pour une théorie de la production littéraire*, 87).

Au cœur de ce réseau – et aussi à partir de la feuille de route de leur employeur parisien, *Périple Magazine* –, les deux photoreporters livrent au lecteur deux regards de l'intérieur sur le fonctionnement, les moyens et les fins de la presse occidentale en ce qui concerne sa représentation des altérités non occidentales. De leur voyage en Afrique de l'ouest, émergent deux différentes lectures des enjeux idéologiques liés au traitement des images ainsi qu'à l'écho mémoriel et historique que ces images démultiplient dans notre actualité contemporaine.

Il faut rappeler à ce sujet que l'image, qu'elle soit télévisuelle ou photographique, est un territoire idéologique, un terrain de bataille des visions du monde et des aspirations hégémoniques. Ainsi, entre Edgar Fall et Urbain Mango, la photographie constitue le point d'achoppement, la pomme de discorde dans une amitié vieille d'une quinzaine d'années. L'un s'oppose à la photographie comme moyen d'exercice idéologique et comme instrument de violence épistémique. L'autre s'inscrit dans le schéma occidental proposé par *Périple Magazine* dont le désir d'altérité ne va pas sans recycler les principes d'arrogance du vieil empire colonial. Il convient donc d'examiner séparément les deux personnages et de voir plus concrètement les questions qu'ils aident à poser par rapport à la réalité photographique de notre temps.

En ce qui concerne Urbain Mango, sa figure de photoreporter est porteuse d'un discours qui conforte l'imagerie négative et l'exotisme par lesquels la presse et autres formes de photojournalisme international représentent les pays dits sous-développés. Le photojournalisme

---

<sup>7</sup> On peut voir ici la métaphore du titre du roman : *La Fabrique de cérémonies* est en effet une expression qui fait penser à une mise en scène par la résonance même des mots « fabrique » et « cérémonie ». En imaginant ensuite le contenu de cette fabrique et de ces cérémonies, on est tenté de voir un mélange ou une bataille inextricable de plusieurs visions du monde.

que ce personnage accepte de faire avec *Périple Magazine* est articulé autour de plusieurs récurrences qui disent non seulement cette imagerie négative mais aussi l'intégration des altérités non-occidentales à la fabrication de la distraction pour les sociétés post-industrielles. La première récurrence dans le texte concerne la photographie comme fabrication touristique de la distraction et du plaisir presque pervers au cœur des malheurs et/ou défis des autres : Urbain Mango photographie des « Américains rigolards qui sont allés passer une nuit dans un goulag abandonné, se rêvant [...] comme des adolescents s'offrant une nuit à thème, une nuit d'insomnie joyeuse dans une maison hantée » (*LFC*, 29-30). Il suit également « la visite des bidonvilles de Soweto par des touristes japonais qu'on imagine filmant dans un gymnase des apprentis poids lourd tapant dans le sac de sable, tapant dans le mur, tapant sans simuler dans d'authentiques panses, visant le foie » (*LFC*, 30). Il rêve aussi de photographier à Kinshasa

le joyeux Patrick Kirkpatrick, jeune cadre new-yorkais qui [...] s'est senti enfin prêt à partir pour le Zaïre avec une dizaine de supertypes gonflés et suivre un entraînement à la survie dans une banlieue de Kinshasa dont il a oublié le nom, mais non la devise collective qu'il avait courageusement appliquée une semaine durant : Que chacun se débrouille en temps de paix (*LFC*, 30-31).

Cette série de fabrication photographique de la distraction s'accompagne d'une seconde récurrence, celle de la représentation caricaturale de ces espaces comme le centre de tous les malheurs. Le lecteur retrouve par exemple Urbain Mango qui

parle et rêve d'aller plus loin, rêve d'un empire, un vaste réseau de villes damnées, où la visite de l'enfer serait le dernier chic. Il imagine une bourse aux frissons où l'on anticiperait sur les catastrophes, où, dès les premiers frémissements au Congo, on lancerait une opération promotion avec l'inévitable rapatriement gratuit de ressortissants étrangers. (*LFC*, 31).

À travers ces extraits, se dessine clairement la vision du monde portée par Urbain Mango dans sa collaboration avec *Périple Magazine* : il y a recherche effrénée de distraction ; il y a développement du tourisme comme figure capitaliste ayant les moyens et le pouvoir de jouer avec le passé des uns et la mémoire des autres ; il y a annihilation de l'autre par irruption

et saturation de son espace dont on ignore la narration, jusque même au nom comme dans l'exemple du jeune cadre new-yorkais séjournant « dans une banlieue de Kinshasa dont il a oublié le nom ». À lire ces passages consacrés au travail d'Urbain Mango en tant que photojournaliste, on peut se demander si ces réalités que l'auteur décrit à travers ce personnage et le motif photographique, ne relèvent pas davantage du domaine télévisuel. La réponse est affirmative. Bien évidemment c'est la télévision qui est vue aujourd'hui comme porteuse de ces procédés de distraction de masse, de structuration des imaginaires et d'anéantissement des altérités n'ayant pas encore réussi à formuler des images fortes d'elles.

Il est cependant nécessaire de ne pas oublier que la photographie a précédé la télévision dans ce domaine, et qu'elle continue aujourd'hui, peut-être plus sourdement d'ailleurs que la télévision, de fournir des moyens qui peuvent tomber dans le domaine idéologique, hégémonique, économique et politique. Ses formes et outils contemporains tels que les affiches publicitaires, les magazines et les logiciels de traitement de photos sont là pour en témoigner. On en voit aussi l'illustration dans *La Fabrique de cérémonies* où une troisième récurrence vient montrer la position d'Urbain Mango en faveur des images commerciales (magazines et cartes postales) qui ne se vendent qu'en recyclant les éternels préjugés sur les pays tropicaux :

Nous inventerons la parole qui vend, le style, le grand style qui fera vendre la terre crotteuse, le ciel empoussiéré, la mer déjetée, sans doux roucoulement de vagues mais des cacas cailloux, des pays entiers qui n'ont jamais été riches en fruits. Ces fruits qu'on photographie toujours à proximité de femmes au sourire enfiévré, des fruits comme de grosses perles sur la poitrine de filles à sourire qui vendent des circuits pacifiques et villageois sur le papier lustré de magazines gratuits...  
(LFC, 33)

Montrer donc la photographie comme créatrice d'une géographie hégémonique, comme figure peut-être plus totalisante que la télévision, là réside l'intérêt de la présence de ce motif dans la construction du personnage d'Urbain Mango. Sa volonté d'épouser les lignes directrices de *Périple Magazine* donne l'occasion au lecteur de réaliser que la photographie constitue une grande part du spectacle dont parle Guy Debord : « Le spectacle n'est pas un ensemble

d'images, mais un rapport entre des personnes, médiatisé par des images. » (*La Société du spectacle*, 10). La photographie forme une grande partie de ce rapport médiatisé entre les sujets contemporains. Elle a des atouts (miniaturisation, proximité plus intime avec les téléphones, présence permanente dans l'espace privé sous formes de souvenirs accrochés au mur, etc.) qui font de sa circulation un foyer de questionnements sur nos expériences d'être au monde.

François Jost, spécialiste des sciences de l'information et de la communication, rappelle cette pensée de Godard pour qui « la télévision fabrique l'oubli<sup>8</sup> » (*Introduction à l'analyse de la télévision*, 3). Cette pensée devrait nous interpeler dans la comparaison entre la photographie et la télévision. En adoptant la perspective de Godard, on devrait peut-être s'inquiéter moins de la télévision en tant qu'elle est une figure totalisante, et regarder de plus près la figure photographique qui, elle, s'est intimement collée à l'expérience du vécu à tel point qu'elle dispute au souvenir sa portion de sens dans notre vie<sup>9</sup>.

Je ne soutiens pas ici une idée selon laquelle toutes les images photographiques seraient des produits idéologiques, hégémoniques ou commerciaux. Il s'agit plutôt de l'interprétation de la position prise par un personnage, Urbain Mango, dans la confrontation avec son ami Edgar Fall. Ce dernier, contrairement à l'autre, pense que la photographie telle que *Périple Magazine* la conçoit et la pratique, trace « dans le vide les plans d'un monde hors du monde » (*LFC*, 31). À l'enthousiasme d'Urbain Mango, Edgar Fall oppose le doute, la prudence à l'égard de ce médium qui fait partie de la mise en scène contemporaine où le réel et le factice semblent toujours entretenir des frontières très poreuses. Le voyage du narrateur en Afrique est une sorte d'application concrète de sa prudence vis-à-vis du photographique. Une longue scène dans le roman en donne l'illustration : Edgar Fall, de la fenêtre de sa chambre d'hôtel, surprend une

---

<sup>8</sup> Godard comparait la télévision au cinéma. Aujourd'hui les moyens technologiques infirment en partie son jugement, puisque les émissions télévisuelles peuvent être enregistrées par le téléspectateur en même temps que celui-ci suit l'émission. L'archivage technique sauve la télévision du temps chronologique et sa création de l'oubli.

<sup>9</sup> Il faut souligner toutefois que le souvenir reste vivant alors que la photo peut rester statique sans aucune production de sens. L'objet en tant que tel peut laisser indifférent mais le souvenir en tant qu'image vivante connaît des transformations constantes.

course-poursuite entre un jeune bandit et des militaires, une traque qui se solde par une violence extrême où le bandit est brûlé, arrosé d'essence avec un pneu au cou :

Et dans le même instant je [Edgar Fall] lève l'appareil photo à hauteur de mon œil gauche et un index va pour appuyer sur le déclencheur quand, chose imprévue, mon doigt reste posé, intact, sur le bouton sans que je me décide. Appuyer, presser, et profiter sans plus tarder de cet angle de vue où l'on voit le jeune garçon de face malgré le remue-ménage des hommes-panthères qui l'ont encerclé. (*LFC*, 103)

La suspension du geste de métier est symbolique<sup>10</sup> de la prudence. Le personnage ne nie pas la présence de la violence, mais il se questionne : ce réel violent qu'il s'apprête à photographier serait-il perçu comme témoignage de ce qui a cours ou plutôt comme image bonne à alimenter les préjugés, l'industrie du tourisme à sensation et la publicité insolite ? Car, ne l'oublions pas, « la nécessité d'une information de masse, telle que nous la concevons aujourd'hui, nous pousse à chercher dans l'image l'inédit, le surprenant, l'insolite, le dramatique ou, voire, le « sensationnel » » (McLuhan, *Théorie de l'image*, 60).

Quand le personnage affirme plus tard : « Je n'ai pas photographié ce que j'ai vu » (*LFC*, 105), on peut penser à la déception d'un professionnel ayant passé à côté d'une prise importante. Mais on peut également penser qu'il s'agit précisément là d'une résistance à l'image physique et une formidable confiance à l'image mentale, au souvenir, « cette graphie laissée dans les méninges » (*LFC*, 202).

Sur un autre registre, on lit une note positive sur la photographie dans ce roman d'Efoui. Elle se donne à voir dans la relation du narrateur avec l'artiste photographe Johnny-Quinquelibia. Ici, le photographique est porteur non seulement d'amitié mais aussi de voyage dans l'œuvre d'un artiste. Edgar Fall (se) raconte en apostrophant son ami :

Tu ne te demanderas pas pourquoi Edgar Fall t'appelle pour la centième fois à cinq heures du matin. C'est devenu habituel. [...] Une conversation qui ne finit plus depuis la première rencontre. Dans cette même brasserie de la Brèche aux Lions où tu exposais tes photos. Une série de gros plans : la racine d'un cou et l'esquisse des clavicules en

---

<sup>10</sup> On peut en même temps imaginer que l'extrême violence que le narrateur voit le sidère, lui fait perdre tous ses réflexes.



saillie sous la peau des épaules. Et des lettres qui sautaient au visage sans prévenir : TRAITRE A... [...], et tant pis pour la suite de l'inscription. C'étaient des sillons tracés au couteau dans la chair vive. Aucun visage. (*LFC*, 40-41)

La présence de l'apostrophe dans ce passage a une valeur affective et donne une image de deux personnes ayant des atomes crochus. On y observe une forme de complémentarité idéologique : le présent violent dont Edgar Fall a le souvenir trouve sa réalisation sémiologique dans cette exposition de photographies de Johnny-Quinquelibia. Il est d'ailleurs suggestif de constater que c'est le narrateur qui interprète – qui se livre donc à l'ekphrasis – des images prises par Johnny-Quinquelibia. Il y a là un symbole de vases communicants, une métaphore d'une symbiose qui fait vivre simultanément l'image mentale et l'image physique.

À l'instar de Barthes face à la photo de sa mère, le récit de *La Fabrique de cérémonies* ouvre des possibilités où le sujet contemporain peut envisager une géographie poétique, un espace habitable – pour l'heure peut-être utopiquement – où l'image physique ne concurrence pas, voire ne dévore pas l'image mentale, affective et psychologique. Pour qu'advienne un tel espace, il faudra pour le contemporain diminuer sa consommation des images commerciales et publicitaires, trop irréelles, trop mensongères pour formuler un espace habitable :

Les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être habitables et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même, n'est ni onirique (je ne rêve pas d'un site extravagant) ni empirique (je ne cherche pas à acheter une maison selon les vues d'un prospectus d'agence immobilière) ; il [ce désir d'habitation] est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière. (Barthes, *Œuvres complètes. Tome III*, 1134)

Barthes parle d'un désir « fantasmatique ». Peut-être faut-il dire plutôt un désir *fantastique*, puisqu'il est à mi-chemin entre l'onirique et l'empirique, ce qui constitue une caractéristique fondamentale de l'esthétique fantastique. Dans ce sens, la création, à travers *La Fabrique de cérémonies*, d'un espace qui réconcilie les images poétique, mentale et physique confère à ce texte d'Efoui son statut de roman fantastique. Et ce fantastique fonctionne

différemment que celui mis en scène dans le premier roman, *La Polka* où les espaces parcellaires fantastiques sont générés par la gestion simultanée de l'historique, du catastrophique, de l'habiter et du devenir-image des souvenirs. Par contre, *La Fabrique de cérémonies* n'engage ni le catastrophique ni l'historique. Son univers fantastique s'élabore à partir d'une confrontation directe entre l'humain et les représentants de l'image physique ; un face-à-face entre corps et écrans que le narrateur abolit ou contourne grâce à la métaphore de la fenêtre et du regard, devenus des seuils fantastiques à pratiquer pour ouvrir des possibilités d'être qui soient moins totalisantes dans l'exercice de l'humanité contemporaine.

Le fantastique de *La Fabrique de cérémonies* enrichit donc celui de *La Polka* non seulement en filant la métaphore du regard, mais aussi et surtout en construisant un narrateur à l'opposé du premier : personnage éminemment mobile, Edgar Fall épouse les mouvements de son monde. Il intègre ses diverses pulsations pour en révéler les triomphes et les défaites. C'est ainsi qu'on le voit interroger, dans l'espace occidental par exemple, la détérioration des liens sociaux qui ont fini de migrer vers l'écran, les médias et les figures de tourisme à sensation.

Dans l'espace ouest-africain, on le voit ausculter le social, le culturel et l'identitaire dans une ville entièrement hypnotisée par la télévision. Sur ce point, Edgar Fall est un personnage qui (nous) fait signe de ne pas oublier/ignorer le danger de « la vision de la modernité [ouest-africaine] comme pure extériorité » (Sarr, *Afrotopia*, 32). Puisque, dans cet espace, l'écran vainc le corps et ses sens ; il l'hypnotise et devient l'unique signifiant de maîtrise du réel et des imaginaires. Le sujet contemporain postcolonial perd alors ses repères, confondant l'ouverture au monde et l'occidentalisation du monde. Edgar Fall le constate à ses dépens. L'Afrique de l'ouest qu'il rencontre est une région soumise à l'écran, à l'image physique étrangère. Son être au monde n'est pas un être fondamental, mais un acte qui quémande les images des autres pour espérer exister. L'extériorité iconique y est devenue condition *sine qua non* de la modernité, et

le narrateur ne peut s'en remettre qu'à l'ironie pour déplorer que même « les paysans sont partis peupler les documentaires signés National Geographic<sup>11</sup> » (*LFC*, 77).

Il faut souligner cependant que le narrateur ne se résigne pas à cette soumission généralisée. Il opte pour les expériences de terrain, le contact avec le réel, notamment à travers ses flâneries et sa découverte de la ville en compagnie de son ami Jack Lagos. Ce faisant, il déconstruit le virtuel et l'écran généralisés. Il propose de remettre au cœur du monde, l'homme, ses contacts avec son semblable et avec ses structures sociales. De ce point de vue, Edgar Fall est une figure qui répond au vœu sartrien du fantastique humaniste et engageant.

De plus, sa déconstruction de l'image physique fonctionne comme une démarche fantastique qui pousse à une quête de passages à pratiquer dans un double flux. On comprend dans ce sens le recours à la médiation télévisuelle ou technologique dont fait parfois preuve le narrateur. On peut dire qu'il s'agit d'une ruse fantastique d'appréhension du réel, d'appropriation de cet espace ouest-africain : « C'est une ruse pour l'adopter, le domestiquer, le cultiver, pour se convaincre que cette succession de crevasses et de failles est un aménagement singulier de surfaces habitables » (*LFC*, 64). Il y a dans cette affirmation du narrateur, la proposition d'un idéal pour la réinvention d'un rapport apaisé avec l'espace postcolonial : adopter – domestiquer – cultiver.

À bien y regarder, cet idéal s'applique à l'espace contemporain en général. Les motifs photographique et télévisuel charrient dans le texte plusieurs bouts du monde dont la géographie poétique vient concurrencer, voire annuler la géographie réelle. C'est le narrateur lui-même qui l'annonce : « La géographie finie » (*LFC*, 64). Le télévisuel et le photographique constituent dans ce cas des motifs contemporains qui actualisent le fantastique classique.

En effet, dans le fantastique classique, le personnage est confronté à un espace hostile qui finit très souvent par avoir raison de lui. Ce fantastique classique mettait en scène les

---

<sup>11</sup> Du nom de ce magazine américain connu depuis le dix-huitième pour ses thématiques illustrées dans le domaine de la géographie, de la culture, etc.

expériences limites entre les espaces du divin et de l'humain, de l'ordinaire et de l'extraordinaire. Le fantastique que nous propose Efovi rejoue cet héritage classique avec les paramètres de notre temps. Son narrateur, grâce à la télévision, ramène littéralement le monde dans sa chambre. Il vainc ainsi la géographie réelle et tourne en dérision toutes les frontières que les États s'époumonent à ériger partout dans le monde. C'est au nom de cette déconstruction fantastique de la géographie réelle que l'auteur associe aussi aux images photographiques la mobilité, le voyage. Et comme l'enseigne Bessière :

Le fantastique naît de l'amplification du thème de voyage ; celui-ci est à la fois trajet, observation, action, poussée vers l'avant et passage dans l'inconnu. [...] La perception sélective du voyageur qui ne retient que le nouveau introduit à l'anormal ; la linéarité de la narration, homologue de celle de la route, se trouve alors toujours rompue, en même temps qu'elle subsiste comme condition du récit et comme exigence du lecteur. (*Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 35)

*La Fabrique de cérémonies* répond de cette esthétique fantastique avec la perception sélective d'Edgar Fall, sa capacité d'amplifier le motif de voyage en faisant circuler le sens du dénoté au connoté, et son habileté à surprendre le lecteur par ses rapports si singuliers avec son activité cognitive, ses images mentales ainsi que le photographique et le télévisuel.

En un mot, Efovi fait du télévisuel et du photographique deux motifs romanesques à valeur sémiologique abondante. Il trace dans le roman une géographie poétique de la mondialisation grâce à la mobilité du narrateur qui crée des seuils fantastiques où le sujet contemporain tente de se déployer à travers des expériences complexes de connexion ou de déconnexion ; expériences d'être au monde que garde ouvertes une narration qui oscille continuellement entre fragments biographiques du narrateur, réflexions de professionnels de l'image et impressions de voyageurs convaincus que la route continue malgré les brouillards et les ramifications.

## Chapitre VI. Les images de guerre dans *Solo d'un revenant* : représentation de la violence et construction fantastique d'une humanité qui survit

Le livre collectif, *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle. Du cubisme au surréalisme*, a inspiré partiellement l'intitulé de ce chapitre, notamment sur la conception de l'expression « les images de guerre ». Dans l'introduction à cet ouvrage, Hiromi Matsui écrit en effet :

Malgré le titre du présent livre, *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle*, les œuvres et les ouvrages que nous abordons ne sont pas forcément des images qui décrivent ou documentent la guerre. Notre objectif est de considérer comment ils impliquent, préfigurent et parfois critiquent la guerre en abordant des questions universelles de l'humanité. [...] Ce livre tentera de déceler, non sur le plan « réel » de la guerre, mais sur le plan de la représentation de la guerre, les relations entre la description et l'abstraction, la subjectivité et l'objectivité, l'individualité et la collectivité, l'art et la politique. (*Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, 11)

Dans les pages qui suivent, l'expression « les images de guerre » exige donc une signification au triple sens même du mot « image ». Elle désigne d'abord les images de la guerre qu'on nous fait voir par les reportages, les documentaires, les films, les journaux télévisés, la peinture, voire les réseaux sociaux. Elle désigne ensuite l'imaginaire de la guerre et ses corollaires qu'un écrivain tente de restituer par les métaphores et autres figures stylistiques qu'il emploie ou crée à partir de sa langue de travail. Elle désigne enfin les souvenirs, les traumatismes que vit une personne touchée de près ou de loin par la guerre ou autres violences de ce type.

À ces trois niveaux de compréhension des images de la guerre, on peut associer une problématique qui, elle aussi, s'articule triplement à travers les interrogations suivantes : peut-on représenter l'expérience de la violence extrême que constitue la guerre ? Sous quelles formes et par quels procédés donne-t-on ou convient-il de donner une figure à ce réel violent marqué du sceau de l'indicible ? Comment se construisent et se déclinent les figures romanesques du témoin dans la tentative d'un écrivain de questionner la réalité qui, « intensifiée par l'expérience de la guerre, sollicite la réflexion sur la relation entre le sujet et l'objet, l'intériorité et l'extériorité du corps humain » ? (Matsui 11)

À travers ces différentes interrogations, il convient de remarquer que les images de guerre renvoient à un vaste champ d'études dont aucune réflexion (poétique, littéraire, sociologique, anthropologique, philosophique, etc.) ne peut prétendre épuiser les préoccupations. Toutefois, chaque approche essaye, dans la mesure de ses cadres théorique et pratique, d'apporter continuellement de nouvelles perspectives dans la compréhension de ce réel violent lié à l'histoire des hommes depuis la plus vieille antiquité jusqu'à demain.

Dans son troisième roman, *Solo d'un revenant*, Efovi, ou tout au moins son narrateur, propose une réflexion sur ces images de guerre, en laissant entrevoir l'esthétique du fantastique comme perspective contemporaine d'appréhension de cette violence et des formes par lesquelles les hommes tentent de la représenter. C'est l'hypothèse de ce chapitre où il sera question de rendre davantage sensible l'idée qu'une fiction romanesque, en articulant son propos à partir d'un réel violent et des images qui figurent ce réel, construit un univers où se manifeste l'effet de fantastique d'horreur, selon l'expression de Bozzetto. Ce dernier pense, en effet, que dans les romans contemporains, « l'affrontement du personnage avec le réel [violent], sans qu'il ait les moyens d'y donner sens, ni les moyens de le fuir, crée une matrice nouvelle pour les effets du fantastique d'horreur » (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 32).

L'objectif d'une telle perspective consiste à montrer que la parole romanesque sait nous rappeler, à chaque instant, que la représentation de la guerre est une interrogation permanente de l'horreur mais aussi une quête inlassable d'une humanité qui survit.

## 1. La guerre à la télé et dans les journaux : comment distinguer le présent de l'actualité ?

*Solo d'un revenant* est un roman qui narre les ravages de la guerre. La guerre

comme une ruine soudaine, la saison des fuites qui allait advenir, la ligne de démarcation, la partition de Gloria Grande, cette guerre, le pays tout en entier se recrachant par petits paquets de lambeaux, cette guerre qui passera à la télévision sous le nom de clash interrégional, pareil au nom qu'on aurait donné à ces olympiades folkloriques où des champions de village s'affrontent dans des tournois de lancer d'oignons ou de courses de barils. (SR, 79)

Le roman commence avec cet espace, Gloria Grande, présenté invariablement comme pays, ville, « mégacité » ou « excroissance subite et abondante » (SR, 73) ; un espace à la fois unique et multiple qui représente l'habiter contemporain avec ses signes d'urbanité (télévision, presse, affiches, publicité et communication de masse) auxquels n'échappent même plus les zones les plus enclavées du monde. Ce nom unique pour représenter une réalité spatiale multiple relève, dans l'extrait susmentionné, un paradoxe : l'espace qui subit la guerre conserve le même nom tandis que la guerre elle-même est enfermée dans des qualificatifs et autres expressions comme « clash interrégional » selon l'appellation télévisuelle dans l'extrait.

Le discours télévisuel est pourvoyeur donc de noms discriminants, de ces catégorisations qui transforment de façon perverse certaines guerres en ce qu'Efoui qualifie, non sans dérision, d'« olympiades folkloriques » dans le passage cité. On y remarque le rôle que le romancier assigne à la télévision dans la représentation de la guerre : c'est la figure par excellence du deux poids deux mesures, puisqu'elle est le lieu d'une certaine perversité idéologique qui sait transformer des guerres en « délicieuse ambiance *jungle* » ou en « comédie musicale vantant un groupe de rock au nom volontairement démodé : Les Rebelles » (SR, 92).

Avec *Solo d'un revenant* donc, Efoui nous convie à une remise en cause essentielle : questionner la figure télévisuelle qui cherche toujours à nommer autrement la guerre, à lui attribuer de divers noms pour imprimer dans notre affect une sorte d'hierarchisation des conflits du monde. Le romancier donne charge au lecteur de constater que ces noms tendent, en réalité,

à "localiser" la guerre et à la rendre inhérente à certaines parties du monde. C'est pour cette raison qu'à la tendance télévisuelle de nommer la guerre par divers concepts, l'auteur oppose un nom unique d'espace qui permet de voir la réalité du monde à la fois dans sa globalité et dans sa multiplicité. Ce faisant, il entend « éclairer la variété ainsi que l'universalité de la question que la réalité de la guerre pose à la représentation artistique » (Matsui 11).

Ainsi, la guerre qui ravage Gloria Grande dans *Solo d'un revenant* est une métaphore de toutes les violences extrêmes que l'humanité s'est infligée et continue de s'infliger au gré des enjeux géopolitiques et des intérêts économiques. Dans un compte-rendu de ce roman, Adele King remarquait à ce propos :

The story is partially based on the Rwandan genocide (where humans were hunted down like animals), but Efoui has made it universal. The demarcation zone between North Gloria and South Gloria is manned by a neutral international force of South Africans, Malaysians, Pakistanis, and Belgians, in charge of local soldiers who had cut bush for roads but also had cut throats. While details suggest Africa, Gloria could be any country in the world. (« *Solo d'un revenant* by Kossi Efoui », *World Literature Today*, 66)

Ce traitement universel du thème de la guerre est confirmé par l'auteur lui-même dans plusieurs interviews. Par exemple, dans le magazine *Africultures*, Taina Tervonen posait cette question à l'auteur : « Certains passages rappellent le génocide du Rwanda même si le propos du livre dépasse largement ce contexte-là. Dans quelle mesure les éléments de l'histoire du Rwanda vous ont inspiré ? » (*Africultures*, 1). Efoui y donne cette brillante réponse :

Je mentirais en disant que je n'ai pas pensé à ces éléments-là. C'est un des éclairages dans l'écriture de ce roman. J'avais été invité à une résidence au Rwanda<sup>1</sup>. Mais je n'ai pas pu y aller, dans le sens de ne pas pouvoir : j'ai eu très peur, je ne savais pas... Mais en même temps, cette histoire m'a obsédé. [...]

Si à propos du Rwanda on pose la question autrement, en disant que ce sont des chrétiens qui ont massacré des chrétiens, ça devient plus

---

<sup>1</sup> En juillet 1998, soit quatre ans après l'extrême violence qui a secoué le Rwanda, le festival de littérature « Fest'Africa » a convié un groupe d'écrivains (Koulsy Lamko, Boubacar Boris Diop, Tierno Monenembo, Véronique Tadjo entre autres) à « une résidence d'écriture portant sur la mémoire de ce génocide. L'objectif des écrivains engagés dans cette initiative intitulée « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » est à la fois de témoigner de leur solidarité morale envers le peuple rwandais et de rompre le silence des Africains » (<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/51/DJEDANOUM/55589>).



intéressant. On peut se demander ce que le Pape a dit à ces chrétiens-là pendant qu'on immolait les gens dans des églises. [...] Poser la question en termes de chrétiens qui massacrent d'autres chrétiens rend cette histoire beaucoup plus proche. La ligne de démarcation hutu-tutsi, même si elle existe concrètement, prend une autre dimension quand on lui superpose cet autre regard. (*Africultures*, 2)

Avec constance et insistance, Efoui va réitérer ces propos bien clairs jusqu'en 2010 par exemple, dans une interview accordée à Richard Raymond, journaliste de Radio-Canada. À la question de ce dernier sur la source d'inspiration de ce roman, il répète :

La matière, c'est l'histoire. Les événements du Rwanda, mais il y a aussi les événements en ex-Yougoslavie. La première fois où j'ai entendu des journalistes français utiliser le mot « ethniques » pour désigner des affrontements en Europe, c'était en ex-Yougoslavie. Quand il y a une guerre civile en Afrique, c'est une guerre ethnique ; et quand il y a des massacres fratricides en Europe, c'est une guerre civile. Les mots ne sont pas neutres.  
([ici.radio-cadana.ca/nouvelle/478974/efoui-kossi-solo](http://ici.radio-cadana.ca/nouvelle/478974/efoui-kossi-solo))

Malgré ces nuances et ces mises en garde, la critique française, férue de rhétorique et de cartographie coloniales, n'a vu dans ce roman que la peinture « ludique et cruelle » de l'apocalypse en Afrique :

Écrivain fort talentueux, le Togolais Kossi Efoui propose avec son nouveau roman *Solo d'un revenant* la vision apocalyptique d'une Afrique livrée aux « Totems » et aux « Anomalies ». [...]. L'action de ce roman sombre et poétique se déroule dans un pays qui, lui aussi, est sans nom (est-ce le Rwanda ? ou le Congo ?).  
(Tirthankar Chanda, « La narration ludique et cruelle de Kossi Efoui », [rfti.fr/culturefr/articles/105](http://rfti.fr/culturefr/articles/105))

La contradiction dans cette critique est malsaine : elle précise que l'auteur ne nomme aucun pays, mais se précipite pour circonscrire catégoriquement l'espace entre le Rwanda et le Congo, comme pour renvoyer l'auteur à l'éternelle catastrophe de ses origines africaines.

En abordant ce roman d'Efoui sous le thème de la guerre, il urge donc d'insister encore sur cette évidence que l'Afrique

ne détient ni la science infuse ni l'exclusivité de la violence. [...]. Les deux guerres mondiales, la guerre de Sécession aux États-Unis, la guerre des Cent Ans entre la France et l'Angleterre, l'Italie qui s'est formée au prix de nombreux conflits, pour ne citer que ces quelques

exemples, prouvent que la guerre est une invention humaine universelle propre à toutes les sociétés. (Jean-Francis Ekoungoun, « Postcolonialisme et guerres « ethniques » dans *Johnny chien méchant, Inyenzi ou les cafards* et *Quand on refuse, on dit non* », *La Poétique de l'histoire dans les littératures africaines*, 165)

*Solo d'un revenant* s'inscrit justement dans la logique de questionnement de cette invention humaine universelle qu'est la guerre. Il tente d'en articuler les différentes représentations contemporaines et d'en déconstruire la rhétorique journalistique et politique. Le narrateur est construit par ce double objectif. Il raconte son histoire en greffant à celle-ci un réseau de personnages secondaires dont chacun symbolise une forme particulière des images de la guerre. Il y a d'abord, le jeune Maïs dit Gavroche, personnage hugolien revisité, « ancien combattant de dix-sept ans » qui va « jouer à champ/contre-champ avec un journaliste » (SR, 42-43). Témoin direct, à la fois bourreau et victime de la guerre, Maïs constitue dans ce texte la figure exemplaire de l'image physique et ses transformations de la parole testimoniale en télé-réalité et autres émissions contemporaines d'infovariété<sup>2</sup>. Voici ce que le narrateur en dit :

Un reportage dont il m'avait montré la vidéo. On le [Maïs dit Gavroche] voit jouer à champ/contre-champ avec un journaliste qui lui demande dans la foulée de raconter la première fois.

« La première fois, Gavroche », et on pourrait croire, à lire l'excitation dans le regard de l'interviewer qu'il parlait d'une expérience sexuelle, « la première fois, comment on se sent quand on tue quelqu'un pour la première fois ? ».

La caméra montre le visage du grand reporter pendant qu'on entend Maïs répéter la question comme s'il l'avait mal retenue. (SR, 42-43).

L'expérience de la guerre ne peut s'accommoder d'un tel artifice, de cette excitation télévisuelle qui transforme la parole testimoniale en un jeu médiatique fait pour satisfaire

---

<sup>2</sup> Le théâtre d'Efoui est principalement constitué par cette problématique des télé-réalités. Dans sa forme comme dans son contenu, il examine et réexamine différents aspects de cette télé-réalité en tant que genre télévisuel dont le principe est de représenter, de façon réaliste ou supposée telle, la vie quotidienne d'anonymes ou de célébrités. Comme telle, la télé-réalité concurrence l'univers dramatique, et cela ne passe pas inaperçu pour un homme de théâtre, au sens le plus complet de l'expression, comme Efoui : dramaturge, metteur en scène et comédien. L'une des idées que j'avais défendues dans mon travail de maîtrise consistait justement à montrer que « la découverte par Efoui de la télé-réalité dans les années 90 motive la réécriture permanente de ses pièces comme pour relever le défi concurrentiel que lance ce genre télévisuel à tous les dramaturges et praticiens du domaine théâtral. La réécriture offre en même temps une possibilité d'insistance sur la récupération médiatique des misères dans ces télé-réalités » (Anas Atakora, « *De La Récupération à Récupérations* de Kossi Efoui : Analyse de la réécriture d'un texte théâtral », 70).

l'économie capitaliste de plus en plus friande de distraction poussée du phantasme à la perversité. Le personnage du jeune Maïs, représentant dans le roman la figure contemporaine du *téléprésident*, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jost, rend très accrue la problématique du « voir voir et voir jouir qui fait triompher la violence à la fois explicite et implicite » (Mary Ann Caws, « L'érotisme voilé et la violence explosante et implosante », *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle. Du cubisme au surréalisme*, 16).

Présent au monde par la télévision, le jeune Maïs est constamment cadré par la caméra et la voix du reporter. Quand il dit à ce dernier : « La voix qui te parle n'est à personne » (*SR*, 43), il exprime non seulement son trauma de la guerre, mais aussi son exaspération de voir l'objectif de la caméra toujours braquée sur lui comme une imposture définitive. Par-delà ses courts moments de révolte, Maïs reste dans ce récit la figure d'une double victime : enfant-soldat et objet télévisuel.

Son rapport à l'image physique se transforme d'ailleurs progressivement en une aliénation, en un dévouement sans précédent. En fait, le jeune personnage finit par habiter l'iconique qui le harcèle. Il s'adonne alors à des vidéos pornographiques avec un catalogue aussi varié que fantasmatique :

Anal garanti / gros seins garantis / interracial garanti / rondes garanties / femmes mûres garanties par l'appellation contrôlée MILF (*Mothers I'd Love to Fuck*) / éjac faciales garanties : morceau de bravoure garanti : « la figure de la double, triple pénétration, qui n'a rien à envier à certains exploits de bagnards ou de galériens » (*SR*, 45)

Dans la démarche artistique d'Efoui, il est très rare de tomber sur des références sexuelles d'une telle acuité, ce qui laisse suggérer que dans *Solo d'un revenant*, l'iconique induit une désorganisation symbolique de l'imaginaire de l'enfant, comparable à la violence physique et psychologique que provoque la guerre. L'une comme l'autre aboutit à « l'inadéquation du sujet au réel » (Françoise Gaudin, *La Fascination des images*, 72).

Outre ce jeune personnage portant les problématiques de l'enfant-soldat et de l'image iconique, on rencontre dans ce récit d'Efoui le personnage « Mozaya » qui représente la figure de l'ami intime et celle de *l'imaginaire* de la guerre, au sens où l'entend Burgos. Placé au cœur de la guerre, Mozaya a choisi de la relater par les mots. Du Sud Gloria, il écrit des lettres au narrateur basé au Nord Gloria :

J'ai souvent ressorti les grandes enveloppes contenant les longues lettres de Mozaya, lui qui n'écrivait jamais à personne. Et dans ces lettres, il commençait toujours par me relever du serment auquel je n'arrivais pas à être fidèle, après mon installation dans le Nord, malgré les efforts conjugués de la volonté et de l'attention, le serment que je ne manquais pas de renouveler, d'une lettre tardive à une autre lettre tardive : « La prochaine fois, promesse, je n'attendrai pas ta troisième lettre pour te répondre en bloc. » Et lui, commençant toujours ses lettres par la même formule : « J'ai plaisir à t'écrire. » (SR, 77)

À ces deux personnages, on pourrait ajouter tant d'autres qui permettent au narrateur d'articuler diverses représentations de la guerre et tous les défis que cette dernière pose au monde. Le lecteur peut s'intéresser par exemple à « Asafo Johnson », un autre ami du narrateur, « occupé à jouer la comédie avec une « vraie troupe » » (SR, 78) lors de la guerre et qui est devenu « coach en Littérature vivante » (SR, 187) après la guerre. On peut suivre également la figure féminine énigmatique, « Xhosa-Anna ou La Perla », qui se veut voyante et se promène tous les jours dans la ville « en robe de mariée » (SR, 112-115). On peut lire enfin le récit de « David Watson », « grande figure contemporaine de la charité » (SR, 135) : « David Watson. Il fait partie des artistes américains qui travaillent avec les enfants errants du Sanatorium à Riviera I. Une association d'art-thérapie sans frontières, qui avait commencé par faire ses preuves dans le Bronx. Une histoire américaine, donc. » (SR, 139)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Dans toute cette section, on remarque que les noms des personnages et des lieux sont choisis de telle sorte qu'ils "tombent dans le domaine public". Par exemple, le nom « David Watson » dans la culture anglo-saxonne, renvoie à beaucoup de figures connues – journalistes, évangélistes, acteurs de cinéma, négociants, etc. Le « Xhosa », utilisé dans la formation du nom « Xhosa-Anna », est une langue d'Afrique australe, répertoriée en Afrique du Sud comme la deuxième langue du pays après le zoulou. Le nom « Riviera » comme un quartier de Sud Gloria est un condensé de beaucoup de structures commerciales et capitalistes de notre temps (hôtels, affaires immobilières ou cosmétiques, quartiers résidentiels ou touristiques...). Les noms ne sont donc jamais innocents sous la plume d'Efoui. Ils participent, dans *Solo d'un revenant*, de la volonté de l'auteur de rendre au thème de la guerre toute sa portée universelle.

*Solo d'un revenant* est, en un mot, un roman dont l'objectif est de cerner et de problématiser les images de guerre. Cet objectif nous fait voir le texte comme un long « témoignage sur la guerre, puis comme des images de la mémoire du monde » (Françoise Nicol, « Le passé de la guerre dans le présent de la mémoire », *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, 44). Efrei transforme ainsi le texte littéraire en un laboratoire extrêmement saturé où le narrateur coordonne les démarches des autres personnages dans une quête de sens implosés par la guerre. Ces personnages, acteurs, actifs ou figurants, font alors du narrateur un homme-orchestre, une sorte de donateur de ton, « ni juge, ni juré, mais quêteur, évocateur ; ni procureur, mais en procuration ; ni témoin mais assistant des témoins, assesseur, greffier, assermenteur, prosélyte. Sa voix veut savoir. Il est l'insistance de l'insistance » (Deguy, « Une œuvre après Auschwitz », *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, 33).

En filant la métaphore sur la science, je dirais que le narrateur de *Solo d'un revenant* devient un laborantin conscient de l'hétéroclite qui caractérise le champ dans lequel il s'investit. Quand il franchit la ligne de démarcation entre Sud Gloria et Nord Gloria, en fait commence pour lui une série de rencontres, d'observations, d'investigations, de narrations et de critiques qui auraient pour objectif de redresser l'humanité, au double sens de l'humain et de l'espace social. Son premier geste, dans cette logique, consiste à faire face à la télévision, son fonctionnement, son apparition et ses figures dans un espace ravagé par une guerre qui a duré dix ans : « Dix ans mécaniquement. Aussi mécaniquement qu'on a assemblé ces briques de murs, aussi mécaniquement qu'on a tissé des cercles concentriques des hauts barbelés entre Nord Gloria et Sud Gloria. » (*SR*, 12).

Sud Gloria, théâtre de cette guerre, commence par enregistrer le retour de certaines populations déplacées qui doivent passer par la zone tampon administrée par « les Forces de l'Internationale Neutre » (*SR*, 12), expression dont l'occurrence avec variations dans l'appellation, fonctionne dans le récit comme une métaphore et un questionnement de toutes les

missions onusiennes de maintien de la paix dans le monde. Et le roman s'ouvre avec le retour de ces populations, dans une vue panoramique qui donne l'impression d'une série de travellings où la caméra capte tous azimuts hommes, objets, paysages, mouvements, expressions de visages et tout autre élément dans son champ :

On peut les voir maintenant. On peut les voir marcher à travers les trouées fléchées dans le paysage pour guider les derniers dérivants que la forêt recrache. Par petites échappées. On peut les voir arriver jusqu'à la ligne de démarcation, entrer dans la Zone neutre. Entre un panneau marqué CHECKPOINT et un autre panneau marqué CHECKPOINT, on entend le crachin des mégaphones.

- Laissez passer quelques jours / Laissez passer quelques jours / Il faut laisser passer quelques jours.

Il faut imaginer les regards mal fagotés par un affolement contenu. Une résignation aux aguets trempée depuis longtemps dans les épreuves de marche qui ont mené la plupart jusqu'ici. Pour la première fois depuis dix ans. (SR, 11)

La répétition du syntagme « on peut les voir » accentue l'impression de la présence d'une caméra. Elle donne surtout à cet extrait le style d'un reportage télévisuel où la voix du journaliste invite le spectateur à vivre ce que capte la caméra. La courtoise injonction « il faut imaginer... », qui constitue d'ailleurs un leitmotiv tout le long du récit, en donne une confirmation : l'incipit de *Solo d'un revenant* emprunte littéralement le ton et la rhétorique télévisuels. Il ouvre le récit sous la forme d'une fabrication de l'actualité dans cette logique que nous indique Derrida :

Il n'y a *actualité*, au sens de « ce qui est actuel » ou plutôt de « ce qui se diffuse sous le titre d'*actualités* sur les radios et les télévisions », que dans la mesure où un ensemble de dispositifs techniques et politiques viennent en quelque sorte choisir, dans une masse non finie d'évènements, les « faits » qui doivent constituer l'actualité. (*Échographies de la télévision*, 52)

Le roman d'Efoui semble investir ces dispositifs techniques de l'actualité : la voix, le style, la répétition de ce qui est déjà donné à voir, à entendre ou à sentir ; l'articulation de phrases courtes, parfois hachées et averbales, représentant l'urgence médiatique ainsi que l'économie temporelle qu'exige un reportage sur un terrain de conflit. Le thème de la guerre se

trouve alors abordé sous l'angle de l'actualité, c'est-à-dire un mélange d'images et de paroles auquel le romancier nous invite à prêter attention puisqu'il s'agit là d'une représentation publique non dénuée d'enjeux politiques et idéologiques :

Schématiquement, *deux traits* [...] désignent ce qui fait l'actualité en général. On pourrait se risquer à leur donner deux surnoms-valise : l'*artéfactualité* et l'*actuvirtualité*. Le premier trait, c'est que l'actualité, précisément, est *faite* : pour savoir de quoi elle est faite, il n'en faut pas moins savoir aussi qu'elle est faite. Elle n'est pas donnée mais activement produite, criblée, investie, performativement interprétée par nombre de dispositifs factices ou artificiels, hiérarchisants et sélectifs. (Derrida, *Échographies de la télévision*, 11)

Comment dire l'actualité de la guerre sans toutefois tomber pieds et poings liés dans l'artéfactualité médiatique dont parle Derrida ? La narration de *Solo d'un revenant* s'inscrit dans cette interrogation. Elle met en scène l'injonction (il faut imaginer) et l'invitation (on peut voir) télévisuelles. Elle tente de les déconstruire, de les dépasser pour répondre à un autre impératif : « S'occuper [...] du présent, c'est peut-être ne pas confondre le présent et l'actualité. » (Derrida, *Échographies de la télévision*, 17).

Dans *Solo d'un revenant*, le narrateur tente de répondre à cet impératif ; il cherche à distinguer le *présent de la guerre* et l'*actualité de la guerre*. On peut l'observer dans les doubles flux qui caractérisent le récit. La narration y est, en effet, soumise à un double régime énonciatif. Il y a d'abord une voix extérieure, hors du récit mais omnisciente. Une voix extradiégétique<sup>4</sup> dont la présence sonne comme la voix du reporter invisible à l'écran mais dont le savoir et la parole irriguent l'information qui nous parvient :

Dans l'édition du week-end du *Moment présent*, on peut lire la chronique illustrée de l'arrivée à Gloria Sud des exilés au long cours, que le journal appelle les « déplacés de longue date ». Un retour triomphalement salué par les photographes de presse au moment où l'on atteint le dernier point de passage, l'épais mur blanc sur lequel le mot CHECKPOINT a été barré et remplacé par l'inscription BIENVENUE. Où l'on est invité à agiter les mains pendant la pose, collé contre le mur blanc, les mains qui partent alors, au moment du clic et du sourire, un, deux, trois, les mains qui partent à la cueillette des lettres BIENVENUE

---

<sup>4</sup> Voir Gérard Genette, *Figures III*, pp. 250-260.

semées au-dessus des têtes, où un polisson avait rajouté AUX REVENANTS.

C'est ainsi que le peuple des quartiers appelle ceux qui franchissent la ligne pour la première fois. [...] Je suis là. Je suis là. Je suis là. Je suis là, se dit le revenant. (SR, 27-28)

Avec une construction en poupées russes, la voix extradiégétique qui fonctionne déjà comme une représentation télévisuelle, met en scène dans cet extrait le procédé technique de fabrication de l'actualité par les organes de presse dont les chroniques illustrées demandent aux photographes d'être à l'affût des figures de marge et de misère, toutes ces figures dont une seule prise photographique sert à lancer, bien entendu, une alerte humanitaire, mais aussi à faire vendre la presse en question et à apporter notoriété à qui de droit. Les revenants, symboles du retour des réfugiés, sont engagés volontairement ou involontairement dans cette logique paradoxale où ils servent d'objectif humanitaire et de stratégie de vente dictée par celui ou celle qui tient la caméra ou l'appareil photographique. En termes sociologiques, on peut dire que les revenants du roman sont des « impuissants mondiaux », c'est-à-dire « les victimes dont l'image fait le tour de la planète et provoque une mobilisation instantanée du monde entier » (Jean-Sébastien Guy, *L'Idée de mondialisation. Un portrait de la société par elle-même*, 47) mais avec ce risque permanent que cette image soit récupérée pour des finalités autres.

Le narrateur de *Solo d'un revenant* s'inscrit constamment dans cette pensée ambivalente. Il montre le dispositif télévisuel, son fonctionnement et sa noble visée. Mais en même temps, il démonte ce dispositif en révélant son versant porté par les calculs d'audimat et d'intérêts particuliers. Dans cette logique, *Solo d'un revenant* prolonge le travail entamé par l'auteur dans ses deux précédents romans. Ceux-ci ont été d'ailleurs analysés par Giguère comme des fictions qui procèdent « à une déconstruction permanente de [leurs] référents », et qui ont pour objectif d'aboutir « à une critique de la récupération médiatique du témoignage » (« L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonie* de Kossi Efoui », 132). Mais à la différence des deux premiers romans, *Solo d'un revenant* ajoute à cette critique de la



récupération médiatique une construction de plusieurs autres types de témoins qui disent autrement la guerre. Par exemple, dans le long extrait mentionné plus haut, la narration, non seulement fonctionne comme un reportage télévisuel, mais aussi fait émerger les premiers signes constitutifs d'une figure testimoniale. On y voit apparaître le personnage-narrateur sous la forme d'un témoin indirect, à travers le glissement progressif de la voix extradiégétique vers la voix intradiégétique. Les dernières phrases de l'extrait sont, en effet, un discours direct où la parole est donnée à un des revenants. C'est une technique très propre au reportage, à la télévision et au cinéma : on offre au spectateur un plan d'ensemble (représenté ici par l'ensemble des « déplacés de longue date ») avant de lui présenter des plans rapprochés et des gros plans où un individu du groupe (un revenant) est isolé pour porter et la narration de soi et la narration collective. C'est à partir de là qu'il y a émergence de la voix intérieure, celle du protagoniste qui fait partie de la population en train de franchir la ligne de démarcation en direction de Sud Gloria. Cette voix, qu'on peut qualifier d'intermédiarité formelle, fonctionne comme l'objet proprement dit du reportage mais aussi comme la figure du témoin indirect :

- Que vas-tu faire de ton retour ? [...]
- Quoi ?
- Que vas-tu faire de ton retour ? Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre.  
 Je ne sais pas combien de fois j'ai entendu cette phrase depuis que je suis là, se dit le revenant. « Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre. »  
 Un rappel à l'ordre dans le bruitage unanime des journaux qui disent Paix et Célébrations, une défiance clandestine, un aparté inquiet dans la promesse de renaissance.  
 Les nouvelles dans la rumeur disent que le prix d'une grenade reste toujours aussi convenable que le prix de l'eau. (SR, 47)

Cette voix du revenant constitue le foyer à partir duquel le romancier nous invite à voir la différence entre l'actualité de la guerre et le présent de la guerre. L'actualité de la guerre représente, pour reprendre le juste mot du narrateur lui-même, « le bruitage unanime des journaux ». Ceux-ci, dans leurs efforts louables d'appel à la paix, tendent à confondre ce qui

est urgent et ce qui est nécessaire dans la durée<sup>5</sup>. L'actualité de la guerre, comme toute autre actualité contemporaine d'ailleurs, est soumise à l'artéfactualité dont parlait Derrida, c'est-à-dire qu'elle obéit à un tri, à la loi arbitraire ou idéologique d'hierarchisation de l'information et de création des unes de journaux. Dans l'extrait ci-dessus, on voit le protagoniste principal tourner en dérision cette actualité de la guerre en lui opposant la rumeur populaire (représentative ici de la mémoire collective) qu'il qualifie d'un « rappel à l'ordre », d'une « défiance clandestine » à l'égard des *télesavoirs* (Derrida, *Échographies de la télévision*, 44) que l'actualité du moment impose. La phrase anaphorique – « Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre. » – tient lieu de contrepoids à la précipitation médiatique. Contre cette dernière, le romancier oppose un dispositif narratif basé sur la démultiplication de l'écho du passé. Ainsi une autre phrase – « on n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire » – est constamment répétée pour désarticuler le propos sélectif de la télévision.

Le retour incessant de ces phrases fonctionne à sortir la réalité de la guerre du temps étrié de l'actualité. Elles la placent dans un temps davantage complexe ou plutôt dans une « temporalité en tant qu'elle se dévoile comme le mode d'être unique et incomparable d'une ipséité, c'est-à-dire comme historicité » (Sartre, *L'Être et le Néant*, 205) :

L'« historicité », au sens moderne de ce mot, n'est pas synonyme de « succession » ou de « devenir ». Que l'homme est un être historique, cela veut dire qu'il peut reprendre les pensées et les actes de l'humanité passée, s'engager à leur égard, soit pour les rejeter, soit pour les réassumer, soit pour les continuer. (Dondeyne Albert, « L'historicité dans la philosophie contemporaine (suite et fin) », 463).

Le narrateur de *Solo d'un revenant* traite le sujet de la guerre dans cette logique de l'historicité existentialiste. Sa narration, tenue par une série de phrases anaphoriques<sup>6</sup>, tourne en dérision l'euphorie mémorielle et l'empressement télévisuel à passer à autre chose :

---

<sup>5</sup> En empruntant une perspective de Mbembe dans un autre contexte, on pourrait dire que l'excès de la précipitation médiatique aboutit à « l'optimisme de commande de ceux qui [sont] emmurés dans le temps court de la nécessité brute » (*De la postcolonie*, xxxii).

<sup>6</sup> À part les deux phrases déjà mentionnées, il y a aussi les formules, « Il faut imaginer/Il ne faut pas imaginer », « On peut voir/On ne peut pas voir », qui sont présentes presque à chaque page du roman. Leur contraste et leur

Les nouvelles disent Paix et Célébrations et l'on tente d'en finir avec la récente folie sanglante par des spectaculaires professions de foi dans le pardon. À grand renfort de cérémonies officielles de réconciliation. L'ennui se relayant d'un intervenant à l'autre, se clonant d'après le même bloc verbeux appelé discours, avant de contaminer les confessions télévisées et rediffusées jusqu'à l'usure du travelling [...], jusqu'à l'épuisement d'une grande quantité de gros plans. (SR, 101)

Dans ce paragraphe, le narrateur suggère tous les détails du fonctionnement de l'actualité et du télévisuel. D'abord, se dessine l'envie du va-vite, cette tendance à faire retomber la mémoire de la guerre dans le néant puisqu'il faut « en finir avec la récente folie sanglante ». Ensuite, on voit le pardon et la réconciliation devenir des spectacles à la télé où le discours est un « bloc verbeux », donc creux et déconnecté de la réalité. Enfin, on remarque les symboles et le temps de la télévision (« l'usure du travelling », « l'épuisement d'une grande quantité de gros plans ») dont le principe de rediffusion répète l'identique et manque de faire entendre d'autres voix dans une même histoire.

Le narrateur ne s'insurge donc pas contre les notions de pardon ou de réconciliation. Il s'indigne plutôt de leur intégration à la logique médiatique. Il expose cette dernière pour mieux la consumer en construisant une historicité, c'est-à-dire une temporalité qui n'en finit pas d'examiner la guerre puisqu'elle part du principe que même ce qu'il convient d'appeler la mémoire de la guerre ne relève pas du passé, ou plutôt ressort d'un passé « qui a été présent et contribue à nous ancrer dans le présent » (Dondeyne, « L'historicité dans la philosophie contemporaine », 6).

La création de cette historicité passe par la redéfinition dans le roman de la rumeur comme mémoire collective durable. C'est dans cette logique qu'on pourrait comprendre l'usage abondant, presque exagéré, du pronom indéfini « on » qui prend dans ce roman la forme d'une figure actantielle d'opposition à l'image physique et ses formes de déploiement. L'historicité de la guerre passe aussi par la figure « des Pleureuses. Des femmes qui avaient fait le vœu fou,

---

fréquence posent la question de l'indicible de la guerre, mais aussi viennent contrarier le temps et la rhétorique télévisuels.

depuis la fin de la guerre, de se consacrer à la récitation publique des noms de morts et de disparus » (SR, 199). Avec ces femmes, la scène finale du roman s'offre comme une longue célébration de la victoire de la mémoire collective et durable sur le temps technique et sélectif de la télévision :

Les Pleureuses, [...] ces femmes en procession qui recueillaient à la volée des noms lancés à leur passage, chacune répétant ces noms, les croisant, les mélangeant à d'autres noms qui semblaient tous se fracasser et s'échanger des syllabes dans la cohue. [...]

Un martèlement continu de syllabes sans signification, avec des cratères dans la mémoire des mots et des noms, pour dire qu'on n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire, pour dire ce qui ne passe pas, ce qui ne s'efface pas, tout ça qu'on garde en soi, blessant. (SR, 204-205)

Figures de l'après-guerre et symboles des traces indélébiles, ces femmes pleureuses<sup>7</sup> nous introduisent à la dure réalité de la guerre et son infini présent.

Le présent de la guerre est à envisager au propre comme au figuré, à l'actif comme au passif. Lorsque la guerre est en cours quelque part, ses ravages, son "actif" peuvent faire l'actualité internationale selon les intérêts des uns et les calculs géopolitiques des autres. Par contre, quand elle prend fin, son passif, son legs, son présent donc, n'intéresse plus tellement l'actualité. Ce présent est abandonné, laissé à la charge des seules victimes qui vivent dans ces espaces hostiles par les souvenirs auxquels ils renvoient, par l'indigence à laquelle ils réduisent l'humain. *Solo d'un revenant* en donne une admirable illustration avec les pleureuses comme figure inépuisable du présent de la guerre. Le roman en donne aussi l'illustration avec la figure actantielle de la rumeur qui traverse le texte de part en part : « Les nouvelles dans la rumeur disent que le prix d'une grenade reste toujours aussi convenable que le prix de l'eau » (SR, 47).

---

<sup>7</sup> Efovi s'est inspiré du phénomène social « des pleureuses » qui existe toujours aujourd'hui en tant que forme de vivre le deuil et de témoigner un soutien à la famille éplorée. Dans certaines sociétés, ce phénomène participe d'un rituel (dans les sociétés antiques), dans d'autres, il existe sous forme même d'une profession (aux USA ou en Afrique). Ce qui le rattache aux « deuils planétaires » contemporains : « La fin du XXe siècle semble avoir inventé le phénomène du « deuil planétaire » : les morts de JFK (1963), du général de Gaulle (1970), d'Elvis Presley (1977), de la princesse Diana (1997) ou de Michael Jackson (2009) eurent un retentissement mondial et générèrent des manifestations de deuil autant de la part des institutions officielles que des « anonymes. » » (<https://cethis.hypotheses.org/589>).

Ce rapprochement est d'une vérité tragique. Un instrument de violence s'offre au même prix qu'un produit de première nécessité. Ici, le romancier engendre une métaphore qui interpelle le lecteur, le pousse à distinguer l'actualité du présent selon le souhait formulé par Derrida. Cette distinction est importante dans la mesure où elle nous permet une plus grande prise de conscience de l'étendue du phénomène de la guerre qu'il faut éviter de réduire à sa stricte manifestation violente. La guerre, sous l'angle du présent, englobe le coup et l'après-coup, physiquement et psychologiquement. Comme le montre, par exemple, Tristan Tzara dans son analyse de la seconde guerre mondiale et de l'extermination des Juifs, il ne s'agit pas seulement de relater la vérité factuelle de cette violence extrême, mais aussi d'arriver à dépasser cette actualité douloureuse pour « se demander si la liberté de construire des chambres à gaz est à jamais supprimée du cœur des hommes » (*Le Surréalisme et l'après-guerre*, 29). On comprend alors pourquoi Efovi fait recours à Henri Michaux : « Une des choses à faire : l'exorcisme. Cet élan en flèche, fougueux et comme suprahumain de l'exorcisme. Tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile. » (*SR*, 37). Cette conviction répétée à la fin du récit (page 203) résume les préoccupations majeures du protagoniste principal de *Solo d'un revenant* : tenir en échec un espace hostile, défaire les illusions de certaines images, pacifier l'esprit, renouer avec un réel le plus ordinaire et apaisé, réinventer sa terre natale en remettant « le corps en état de rire » (*SR*, 70).

Par ailleurs, il convient d'ajouter que la distinction entre l'actualité et le présent de la guerre permet d'articuler autrement et plus durablement nos systèmes de solidarité qui pourront aller au-delà de la mode d'aujourd'hui, celle qui consiste à formuler de sporadiques indignations affichées sur nos écrans de télévision ou dans le fil d'actualité de nos réseaux sociaux. Distinguer le présent de l'actualité est donc un impératif contemporain, une démarche nécessaire à même de conduire le monde à éviter les démarches où « ces guerres sont souvent appréhendées par des discours politico-médiatiques, diplomatiques ou humanitaires sous le

prisme de fantasmes euphoriques » (Ekoungoun, « Postcolonialisme et guerres « ethniques » dans *Johnny chien méchant, Inyenzi ou les cafards* et *Quand on refuse, on dit non* », *La Poétique de l'histoire dans les littératures africaines*, 166).

Ainsi, la distinction entre le présent et l'actualité de la guerre se caractérise dans *Solo d'un revenant* par deux éléments fondamentaux. D'abord un flux qui fait osciller la narration entre trois pôles temporels (avant – durant – après la guerre). Ce flux qui introduit un balancement constant entre plusieurs temporalités fait ensuite éclater le temps monolithique de la télévision. Cet éclatement signe la fin de la première analyse du narrateur qui, en laborantin occupé, choisit promptement un autre objet de son champ d'observations. Deux interrogations peuvent nous introduire à ce nouvel objet : que peuvent les ressources combinées du mental et du verbal dans la représentation de la guerre ? Que peut la *poétique de l'imaginaire*, selon le bon mot de Burgos, dans l'articulation du présent infini de la violence extrême ?

## 2. L'imaginaire de la guerre : des lettres, des souvenirs et de l'indicible

La plupart des critiques de *Solo d'un revenant* pense que le narrateur a fui la guerre et n'a regagné sa terre qu'après la tragédie<sup>8</sup>. Cette lecture est loin d'être exacte. Le narrateur n'a pas fui la guerre. Il est la figure de l'émigré parti chercher un meilleur vivre ailleurs et qui se retrouve surpris par un impossible retour chez soi :

Quand je suis parti dans le Nord, on ne savait pas encore à quelle vitesse de déraison se dépêchait le jour du Grand Tourment.

Je suis parti trouver une occupation comme on dit dans la vie, comme on dit aux jeunes gens qu'on invite à sortir dans le monde de la vie vraie, où faire preuve de ses talents signifie qu'on a fini de rire.

Je me suis retrouvé dans le nord de la mégacité, Gloria Grande puisqu'il faut l'appeler par son nom d'avant la partition, centre actif et grossissant de négociations marchandes. (*SR*, 73)

---

<sup>8</sup> Dans sa thèse de doctorat consacrée à deux romans d'Efoui (*Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir*), Amevi Bocco dit : « À part les personnes tuées et blessées, le génocide a aussi fait des millions de déplacés et de fuyards à la recherche de refuge hors du pays. C'est dans ce groupe de personnes que nous trouvons le personnage principal et le narrateur de l'histoire que l'auteur nomme le revenant. » (« Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans *Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir* », 36).

La guerre n'est donc pas la raison de son départ. Elle constitue plutôt le motif de son retour. Pour être plus précis, il faut dire plutôt que la fin de la guerre pousse le narrateur à aller évaluer le réel déstructuré que celle-ci a occasionné. En ce sens, il représente la double temporalité hors de l'actualité de la guerre, c'est-à-dire l'avant et l'après-guerre. Son voyage vers Sud Gloria est un voyage à la rencontre d'un présent douloureux. C'est une forme de devoir de mémoire où le lecteur le voit décrire les traces laissées par la guerre (SR, 29-35), confronter son environnement immédiat avec une temporalité plus ancienne de l'espace qui l'accueille<sup>9</sup> :

Il faut imaginer autrefois, au bout de cette rue, les échoppes de ceux qui font profession de guérir, leurs boutiques à médicaments où étaient étalés des flacons de couleurs, de la poudre safran, des boulettes émeraude de feuilles mâchées [...] On voit à présent la rare échoppe d'une coiffeuse réduite à l'enseigne et au tabouret posé sur le trottoir. (SR, 29-30)

Le rapport que ce narrateur a avec la guerre, est un rapport de témoin *in absentia* au sens où le définit Nicoletta Dolce :

Le témoin *in absentia* correspond à un sujet qui, tout en portant un témoignage, n'a jamais participé directement ou indirectement à l'évènement qu'il évoque ou suggère : ni protagoniste ni *terstis* (tiers), il est absent de cet acte unique qui arrive dans un *ici* et un *maintenant* ponctuels. (« Plus haut que les flammes », *Nouvelle Études Francophones*, 19)

Comme tel, le narrateur de *Solo d'un revenant* met pied dans le présent de la guerre. Il habite sa désolation, en formule une représentation à partir de ses souvenirs d'avant-guerre, de ses rencontres avec les survivants et de ce qu'il ressent en regardant tout ce « décor où les palissades d'autrefois et les murs de flamboyants ont laissé place à un champ ensauvagé par des grosses carcasses métalliques sortant du sol » (SR, 111). En témoin *in absentia*, il tente de

---

<sup>9</sup> En ce sens, le narrateur d'Efoui rendrait hommage aux écrivains qui ont accepté d'aller à la rencontre du présent rwandais après le génocide dans le cadre du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». On sait qu'Efoui avait été associé à ce projet, mais il a décliné l'offre. Il disait avoir redouté cette rencontre avec le présent de la guerre. La construction de son narrateur en tant que voyageur dans un lieu déstructuré serait donc une manière de saluer ses homologues écrivains qui ont eu le courage d'affronter ce présent qui continue de secouer toute la conscience de l'humanité.

communiquer avec ceux qui ont connu la guerre. Il s'efforce d'entrer dans leur sociabilité qui ne va pas sans un « bizutage à la frontière du « harcèlement consenti » » (SR, 59) :

La croyance publique [veut] que toute personne installée dans le Nord avant la guerre [...] et n'appartenant pas à la catégorie des « déplacés, réfugiés, mutilés » [soit] donc riche, et comme telle a une dette illimitée à l'égard de ceux qui ont fièrement connu la guerre de ce côté-ci.  
(SR, 58)

Le narrateur ne déroge pas à ce bizutage où on lui fait « payer une bière, puis deux, puis trois... puis quatre » (SR, 59). C'est un jeu social qui lui permet de se frayer un chemin dans la psyché de ses interlocuteurs, et de mesurer « la pauvreté et la souffrance » qui leur restent comme « le dernier levier de l'estime de soi » (SR, 59).

Outre la rencontre des survivants, le narrateur, dans un élan de confrontation de ses souvenirs d'avant-guerre avec l'espace d'après, circule de quartier en quartier<sup>10</sup>. Il visite le quartier de son enfance, « Vieilleville [où] tout était fête dans les rues » (SR, 65). Il va dans les quartiers de ses deux amis : chez Asafo Johnson, où « la maison a survécu. Avec sa madone accrochée au portail tenant dans les bras un Jésus sanglant, à moitié nu avec deux petits trous dans les mains » (SR, 30) ; chez Mozaya, « au quartier Lamentin [où on voit] la trame serrée, tassée, de cette organisation de la peur ou de la mort annoncée » (SR, 91).

À travers cette démarche qui engendre une parole testimoniale, le narrateur de *Solo d'un revenant* représente la figure de l'image mentale et ses diverses variations psychologiques et affectives : ses images de guerre sont le résultat de la rencontre entre ses souvenirs et le présent de la guerre. Dans le vocabulaire sartrien, on peut dire que ce narrateur d'Efoui a une *conscience imageante* de la guerre : « Une conscience imageante comprend un savoir, des intentions, peut comprendre des mots et des jugements. » (Sartre, *L'Imaginaire*, 127).

---

<sup>10</sup> Il visitera plusieurs quartiers de la ville dans une démarche qui fait penser au prince Méléoudouman de *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi. Le personnage d'Adiaffi entreprend une traversée épique des lieux susceptibles de lui permettre de reconquérir son identité bafouée par l'autorité et la violence coloniales, tandis que le personnage d'Efoui, pour comprendre et exorciser une autre violence extrême (la guerre), sillonne l'espace déstructuré qu'il juge à la lumière de ses souvenirs.



Cette conscience imageante se révèle d'ailleurs dans sa plénitude avec l'intention du voyage entrepris par le narrateur. Il veut retrouver ses deux amis dont il ne s'empêche de partager les souvenirs avec le lecteur, surtout les souvenirs engrangés « AU COUVENT DES VIERGES FOLLES – BAR DANCING » (SR, 66) :

C'était là que nous nous retrouvions, Mozaya, Asafo Johnson et moi, pour [...] écrire des saynètes sur l'augmentation du prix du pain ou sur les nouvelles lois pour lutter contre la rumeur. [...] Nous avons fondé, tous les trois, le Théâtre des Pièces à conviction. Cette appellation de brigade désignait l'irruption calculée d'une douzaine d'énergumènes dans les bus, les gares routières, le parc floral, les marchés de nuit, improvisant des joutes oratoires et jouant des sketches que nous venions composer ici. (SR, 66-67)

La quête de ses deux amis constitue pour le narrateur le lieu inaugural d'appréhension de la guerre hors des cadres de l'image physique et ses diverses fabrications de l'actualité. Par exemple, Mozaya dont il apprend la mort<sup>11</sup> devient pour lui une double figure : d'abord celle de l'image affective et psychologique, ensuite celle de l'image poétique.

En tant qu'image affective et psychologique, Mozaya est la figure du deuil provoqué par la guerre. Le retour incessant de son nom au fil des pages montre la volonté du narrateur d'inventer un processus de deuil inscrit dans une durée plus humaine, donc éloignée des dispositifs éphémères de l'actualité. Maurice Blanchot dit que « dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille : elle veille » (*L'Écriture du désastre*, 86). Cette veille de la douleur trouve chez le narrateur un semblant de réconfort dans le recours aux souvenirs, à la mémoire commune : « Un flot d'images soudain libérées en vrac par je ne sais quelle poche du cerveau. » (SR, 113). Le revenant se console entre reconstruction mentale du portrait de son ami et

---

<sup>11</sup> Pleurant son ami, le narrateur dit : « Mozaya. Mozaya. À plusieurs reprises, j'ai rappelé ce nom. Comme ça m'est arrivé, il y a quelques jours, de le lâcher, membrane sonore après membrane sonore » (SR, 199). Cette façon de faire le deuil par récitation du nom du disparu, a attiré mon attention sur la sonorité de ce nom Mozaya. Je réalise que ce personnage est construit pour mourir si on prend son nom à partir de sa résonance dans la langue éwé-mina du Togo. Mozaya signifie « j'ai connu la souffrance ». L'anagramme du nom (une lecture de la droite vers la gauche) donne également dans la même langue cette traduction littérale : « la souffrance m'a marché dessus ».

évocation nostalgique des beaux moments partagés ensemble. Son récit devient, par moments, très lyrique et empreint d'envolées élégiaques :

Nos discussions étaient des épreuves de fatigue, des combats au finish, où il fallait lancer du tac au tac une citation contre une citation, faire ricocher le nom d'un Grand Auteur contre le nom d'un Grand Auteur. Jusqu'au moment où nous ne savions plus dire qui a gagné, qui a perdu, qui a eu raison, qui a eu tort dans ce combat de Titans – Shakespeare, Voltaire, Wilhelm Reich, Amadou Hampâté Bâ, le Bouddha, Aimé Césaire, Bob Dylan, saint Augustin, Mishima, Kateb Yacine –, dont nous n'aurions été, après tout, que les bras armés de citations.

Je me souviens des mains de Mozaya farfouillant dans ses vêtements, à la recherche de ses carnets où les citations étaient recopiées avec les encres de différentes couleurs, tassées en vrac dans le grillage régulier de la feuille, protégée chacune par la sentinelle rouge du liseré tracé au feutre. (SR, 67-68)

Hommage à la fois intradiégétique et extradiégétique, cet extrait donne à voir d'abord un narrateur qui pleure son ami en se consolant par une figure amicale reconstituée avec beaucoup d'enthousiasme. Ensuite, l'extrait montre l'hommage que l'auteur rend peut-être à ses écrivains et penseurs préférés dont les noms sont égrenés dans le texte comme une suite de clin d'œil intertextuels. On y remarque également la longueur des phrases et le rythme élastique que ces dernières créent. Peut-être faut-il voir dans ce rythme élastique une volonté du narrateur de faire revivre durablement l'ami dans sa pensée.

Ce besoin d'inscrire Mozaya dans la durée va d'ailleurs pousser le narrateur à recourir aux ressources de l'image physique. Ses représentations mentales ont un répondant ou un accompagnant concret : l'image photographique de ses amis. Le narrateur la traîne dans sa valise, la sort chaque fois, non seulement pour compléter ou rafraîchir sa mémoire, mais aussi et surtout pour construire chez ceux qu'il rencontre une conscience imageante de ses amis, surtout Mozaya. Par exemple, dans une scène à l'hôtel où il est descendu, le narrateur introduit ses souvenirs à une amie par le truchement d'une affiche-photo :

Je lui ai montré une vieille affichette que j'ai retirée de la valise glissée sous le lit : la photo de famille de la troupe que nous avons créée, Asafo Johnson, Mozaya et moi, en nos années d'étudiants. Au-dessus des têtes, on voit des cercles renfermant les signatures des acteurs, reliées

par des flèches aboutissant à une oreille, à un nez, à un œil, à la pommette d'une joue, aux dents carnassières débordant d'une bouche bée. La danse, au-dessus des têtes, de ces phylactères ornés de blasons, faisant penser à des personnages de bandes dessinées reliés par des fils de rêve à de lointaines auréoles. [...].

Je lui montre Mozaya et je lui raconte les nuits que nous passions à jouer les chroniqueurs de la vie quotidienne au temps où la vie était miraculeusement quotidienne. (SR, 120-121)

Dans ce passage, le narrateur met en scène une possibilité où l'image mentale et l'image iconique se complètent. Elles se rencontrent dans le creux des mots, dans la narration que le JE livre à son interlocuteur. La photographie vient donner existence à ce qui jusque-là n'a été plus ou moins qu'un jeu abstrait dans la tête du narrateur. Elle permet aux souvenirs du narrateur de se faire chair. De cette affiche-photo présentée par le narrateur, il se dégage en effet, toute la portée sacrée ou religieuse des iconographies anciennes dont le rêve du divin ou de l'immortalité était symbolisé par un faste qu'on retrouve dans l'extrait : la présence de « lointaines auréoles » ; l'ornementation abondante (« phylactères ornés de blasons ») ; la signature de la photo (« cercles renfermant les signatures des acteurs ») comme pour dire qu'elle est unique et réfractaire au duplicata ; la mention successive des parties du corps (têtes, oreilles, nez, œil, pommette, joue, dents, bouche) dans un rythme qui exhume et ressuscite l'ami fauché par la guerre. Cette photo est, en somme, un signe sémiologique à valeur résurrectionnelle : « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance) [...]. La Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection. » (Barthes, *La Chambre claire*, 855).

La forte valeur symbolique de cette photo dans la narration de *Solo d'un revenant* fait de ce récit un dépassement de l'actuelle logique de confrontation binaire entre l'iconique et le poétique. Ici, le narrateur construit une mémoire durable à son ami défunt. Il montre qu'on peut parler des victimes de guerres dans un mélange adéquat entre image physique et images mentale et poétique.

En recourant aux ressources de l'image physique dans sa narration et dans sa reconstruction de la figure amicale, la voix du narrateur devient un véritable palimpseste où la transformation et/ou l'imitation<sup>12</sup> déconstructiviste de l'actualité de la guerre crée un véritable *dispositif alternatif* dans la rencontre verbo-visuelle : « La voix venant sur l'image forme avec elle un véritable dispositif verbo-visuel : l'image n'est jamais seule, prise qu'elle est dans la rumeur du commentaire. » (Vouilloux, *La Nuit et le silence des images*, 23).

Dans cette période contemporaine dominée par toutes sortes d'images technologiques, il est important de rappeler à chaque instant que l'image physique n'est jamais seule, qu'elle ne doit surtout pas, à elle seule, constituer notre fenêtre sur le monde. Sa participation à la compréhension des enjeux et défis de l'heure passe ou devrait passer par des mécanismes comme par exemple ceux « des narrations, et donc du langage verbal ou en instance de verbalisation qui forment son arrière-plan » ou son avant-plan (Vouilloux, *La Nuit et le silence des images*, 29).

Ainsi, on pourrait opposer une autre rhétorique à celle qui court l'époque en affirmant que l'iconique a supplanté, voire a déjà enterré<sup>13</sup> le poétique, l'imagination et les images affectives et psychologiques y afférentes. Si la tâche est impossible dans ce sens, on pourrait tout au moins formuler un souhait ou un regret (selon qu'on soit optimiste ou pessimiste de l'iconique) d'égalité comme le conçoit Vouilloux : « Les images que l'on peut voir, voir de tous ses yeux, parce qu'elles sont devant nous, doivent être mises sur le même plan que les « images » que nous ne pouvons pas « voir », parce qu'elles sont en nous. » (*La Nuit et le silence des images*, 72).

Dans le long passage mentionné plus haut, la démarche d'Efoui rejoint les propos de Vouilloux. Mais elle dépasse le binaire (les images qu'on voit/les images qu'on ne voit pas) qui

---

<sup>12</sup> Genette montre que dans le palimpseste en tant que procédé littéraire, « la frontière entre l'imitation et la transformation est ici bien difficile à tracer » (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, 150).

<sup>13</sup> Notre modernité, selon Lojkine par exemple, a déjà inventé « la primauté de l'image sur le discours » (*Image et subversion*, 13).

semble caractériser la proposition de Vouilloux. Avec le narrateur de *Solo d'un revenant*, Efoi a le mérite de montrer par les détails ce que peut signifier la pensée de l'image aujourd'hui : elle s'articule plus que jamais à partir de trois foyers que le sujet contemporain doit apprendre à joindre ou disjoindre pour une meilleure compréhension des grands enjeux du monde. Le revenant se situe justement au carrefour de ces trois foyers. À travers son jeune ami « Mais », il convoque et interroge l'image physique dans son rapport avec le témoignage sur la guerre. À travers ses propres souvenirs, la photographie et l'évocation de son ami défunt, il introduit la dimension mentale, affective et psychologique de l'image. À ces deux niveaux, sa démarche actualiserait celle de Barthes qui fit le deuil de sa mère en cherchant dans une photographie de celle-ci une médiation vers les souvenirs les plus apaisants (*La Chambre claire*, 844-855). Ces deux niveaux correspondent également à ce que Sartre appelait la conscience imageante, à savoir la création, à partir d'intentions bien précises, d'un savoir symbolique sur la personne ou l'objet qu'on cherche à (se) rendre présent dans la réalité. Ce savoir, comme le montrait Sartre, peut comprendre des mots et des jugements. Là se situe justement le troisième niveau, celui de la poétique de l'imaginaire. Dans *Solo d'un revenant*, c'est toujours à travers son ami Mozaya que le narrateur crée ce troisième foyer de l'image. On y voit se déployer un imaginaire de la guerre qui relance la question de son indicibilité, de « cette peur qu'il ne faut pas appeler par son nom » (*SR*, 199).

En tant que figure du poétique, Mozaya se révèle comme un écrivain dans la guerre. Il se caractérise par trois éléments qui résumeraient les trois piliers fondamentaux de l'image poétique et tous les exercices de l'imagination qui lui sont associés : la lecture, l'écriture et la transmission. Le narrateur décrit en effet son ami comme un enseignant resté fidèle à son poste malgré la guerre, comme pour montrer que la transmission du savoir participe, symboliquement peut-être, à conjurer la violence :

C'était au début de ce mois pourri de mars qui présidera à la saison des fuites. Mozaya ne se décidait pas à partir. Je lui avais écrit pour lui proposer de les accueillir, lui et son épouse, [...]

Ils s'étaient installés dans l'école avec les derniers élèves, de grands enfants braillant « Entre le Oui et le Non, entre le Pour et le Contre, il y a d'immenses espaces souterrains où le plus menacé des hommes pourrait vivre en paix ».

Comme si l'agitation conjuratoire de quelques élèves récitant à tue-tête poésies et comptines et Marguerite Yourcenar pouvaient fomenter une opération magique capable de décourager l'ouragan annoncé, capable de le contraindre, au bluff, à suspendre son attaque. (SR, 93-94)

S'installer dans les espaces souterrains grâce au savoir dialectique, éviter les extrêmes pour conjurer toute menace et mettre en perspective un vivre en paix, ce sont là une vue théorique de la déconstruction derridienne en train d'affronter une réalité qui semble lui indiquer ses limites dans la pratique. La mort de Mozaya en serait l'argument le plus irréfutable. Cependant, le personnage a une victoire symbolique sur la guerre. Ses écrits, les lettres qu'il envoyait au narrateur, sont une preuve que le poétique a survécu. Et avec lui, le mort réintègre le quotidien des vivants ; il instaure une historicité à même d'ouvrir des voies pour penser le présent de la guerre : « C'est avec ces lettres [de Mozaya] qu'il m'arrive encore de remonter le temps, recherchant les indices qui m'auraient permis de mesurer, à leur juste dose d'effroi, ce qui allait advenir. » (SR, 79). Ici, l'image poétique de l'un rencontre les souvenirs de l'autre. Ce qui fait de ces deux personnages une même figure, celle de la représentation de la guerre par l'image psycho-poétique. La dimension psychique et onirique n'est donc pas à négliger. La guerre sème désolation, douleur et tout un autre lot de problématiques non moins épineuses : le pardon, la vengeance, la haine de l'Autre, etc. Les mots permettent d'appréhender tout cela dans la durée. Plus que l'image physique, le poétique peut assurer une reconstruction moins passionnelle du tissu social et du mental mis à rudes épreuves par la guerre. Le narrateur suggère ce pouvoir exorcisant des mots par l'édification de la figure de Mozaya en tant qu'écrivain-lecteur qui transforme les livres en ses « bras armés » et « multiples » (SR, 67), en derniers remparts de résistance à l'effondrement de l'humain devant le présent de la guerre :

Mozaya ne lisait pas les livres. Il entrait dans les livres, fouillant, repassant de coin en coin. Comme un botaniste herboriste dans la touffeur d'une forêt vierge, il lisait « dans les livres ». Comme on lit dans la fumée.

Il disait : « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire. » (SR, 68).

Au cœur de la guerre, les lettres qu'il écrit au narrateur se mêlent à sa foi en la lecture :

À l'écart de ces miscellanées de paragraphes étalés sur la page jusque dans les coins, et reliés par de traits, il me donnait [...] des nouvelles [...] au milieu de différentes appréciations sur le livre qu'il était en train de lire, et dont il me recopiait les morceaux choisis avec des encres de différentes couleurs comme à son habitude. (SR, 77-78)

Dans la grammaire de l'imaginaire instituée par Burgos, ce personnage serait *l'être de langage* le plus parfait. Un être engendré par et dans l'acte poétique ; un être qui fait face à la guerre par les forces presque dérisoires des mots et par l'imaginaire de résistance symbolique que ces mots permettent de formuler. Face à la guerre, les mots de Mozaya ne cessent d'« entreprendre une poétique de l'image » mentale et affective, une poétique qui revient « à voir comment l'image, se déroband sans cesse à toute signification et sans cesse renvoyant au-delà d'elle-même, élabore ou contribue à l'élaboration d'une réalité autre que celle que le langage était censé représenter » (Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, 12).

De ce point de vue, Mozaya est aussi l'impossible figuration de la guerre, ses horreurs et son présent. Dans les lettres qu'il écrivait au narrateur, il y a toujours cette phrase qui surgit brutalement au milieu des nouvelles données à l'ami : « La panique gagne les mots » (SR, 78). Répétée à chaque lettre envoyée au destinataire au Nord Gloria, cette formule condense toute la problématique de l'indicible dans la représentation de la guerre. On connaît la fameuse formule de Theodor Adorno – « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » (*Prismes*, 26) – qui a exacerbé l'indicible des violences extrêmes. Même si le personnage d'Efoui ne pousse pas l'indicible à ce degré fini d'impossibilité, sa phrase n'en demeure pas moins une manifestation symptomatique de la déroute du sens, la débâcle des mots devant ces violences qui savent dire leur nom, mais dont l'humain peine encore à envisager l'étendue des horreurs.

### 3. Par-delà l'horreur : du fantastique comme humanité qui survit

Trois personnages dans *Solo d'un revenant* ont été témoins de l'horreur de la guerre. Il s'agit du jeune enfant-soldat Maïs, de l'ami intime du narrateur, Mozaya et de Xhosa-Anna, la jeune femme qui se promène en robe de mariée depuis la fin de la guerre. La construction du premier répond aux principes de l'intermédialité à la fois formelle et transformationnelle, qui permettent à l'auteur de dresser un portrait de notre contemporanéité en face de l'iconique et ses procédés de représentation et/ou de récupération de la parole testimoniale. La construction du second puise dans les ressources du poétique et du mental pour créer une figure ambivalente de témoin direct et de témoin *in absentia*. Le troisième personnage est construit comme une figure féminine atemporelle représentant un passé qui ne passe pas, ce présent transformé en procession par le groupe des pleureuses qui tentent de conjurer l'horreur par un deuil collectif échappant aux contingences techniques ou officielles.

De ces trois personnages, on peut retenir les deux derniers comme figures fantastiques dans la mesure où ils sont caractérisés par une force presque inexplicable dans leur confrontation avec le réel chaotique qui les entoure. Leur force ne fait recours ni à Dieu, ni à une autre force surnaturelle, ni à une technique. C'est cela qui les définit comme figures fantastiques humanistes et engageants, selon la perspective sartrienne.

Contrairement à l'enfant-soldat qui ne vit plus que dans l'image physique, donc par procuration technologique, Mozaya et Xhosa-Anna affrontent leur réel sans médiation totalisante ou écrasante. Plus que l'engagement sartrien, ces deux personnages sont dans la subversion fantastique selon la conception de Bozzetto : « Se confronter réellement à la réalité chaotique du monde d'aujourd'hui, rend au fantastique sa valeur subversive » (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 33).

Ainsi, la voix du narrateur nous les transmet comme des figures qui, malgré l'horreur écrasante, offrent des chemins de possibles survies de l'humanité. Par exemple, le tissage



narratif qui met en scène la vie et le parcours de Mozaya construit un univers fondamentalement fantastique. Du témoin direct, chroniqueur de la guerre, cet ami du narrateur est ensuite victime, fauché par la guerre. Il devient alors dans la narration un témoin *in absentia* dont la voix nous parvient comme s'il était encore dans la communauté des vivants.

Le fantastique partage avec les allégories, les contes surnaturels et la science-fiction, cette possibilité narrative de donner la parole au mort. Alors que la science-fiction et les autres formes littéraires passent, pour ce faire, par une médiation, le fantastique, pour sa part, ne fabrique aucun filtre. Il ressuscite le personnage en question, lui donne la parole, mais le démembré pour montrer comment le personnage porte les traces de l'horreur. C'est ce que fait le narrateur avec Mozaya. Ce dernier apparaît souvent dans la narration uniquement par certaines parties de son corps, qui sont généralement en mouvement :

Il faut suivre du regard la prestation de ses doigts [de Mozaya] passant d'une poche à l'autre, remuant sa salopette à grands coups du plat de la main, à l'endroit du ventre où des poches sont collées sur d'autres poches, il glissait deux mains vers l'arrière de son pantalon, allait jusqu'à la cheville dans un fouillis d'autres poches : un enchaînement de gestes [...]

Et puis c'est le coup final de mettre le carnet dehors, un geste d'illusionniste dans une fraction de lumière. Le carnet enfin croché entre le majeur et le pouce, aussitôt brandi, scruté, pesé dans la bascule du regard. Et voilà l'enchanteur, Shiva aux bras multiples, les doigts effeuillant les carnets colorés comme des pétales émincés. (SR, 68).

Le personnage nous est introduit par des parties de son corps. La narration superpose gestes et idées du geste. Par les parties du corps, elle subvertit les gestes de belligérences qui sont ici transposées dans le cadre d'un geste utilitaire ou distractif, geste banal de Mozaya sortant son carnet pour prendre quelques notes de ses lectures. Le narrateur contourne l'abondance factuelle des violences extrêmes. Il n'en garde que le cadre de guerre qu'il emplit des gestes amicaux du personnage. Le démembré fantastique serait donc une intelligence narrative qui évite aux mots de se heurter à l'indicible de l'horreur. Il permettrait aussi de ressusciter et de ressouder symboliquement l'humanité : dans l'extrait, on remarque en effet

que les mains de Mozaya sont la partie corporelle la plus en mouvement ; ce qui est une reprise symbolique du geste social de tendre la main en guise de rencontre ou de solidarité nécessaire, surtout en temps de guerre. Cette narration qui investit les parties du corps est aussi une insistance sur la nécessité de formuler une historicité dans le contexte d'un espace déstructuré par la guerre. La comparaison que le narrateur fait entre son ami et Shiva, divinité de la mythologie hindoue, est très significative à cet égard. Shiva est un dieu, défini comme tel par une partie bien spécifique de son corps, à savoir son troisième œil frontal qui lui sert à lire et à lier les trois instances habituelles du temps<sup>14</sup>. Comparer donc les gestes de Mozaya à la figure de Shiva, c'est confirmer le démembrement fantastique comme lieu où la narration tente de formuler et d'interroger, par-delà l'horreur elle-même ainsi que son indicible, le présent infini qu'elle engendre, et dans lequel les hommes sont appelés à continuer la vie.

Dans *Solo d'un revenant*, les exemples sont légion où on peut voir la narration s'articuler uniquement à partir d'une portion du corps de Mozaya. On peut rappeler la scène où le narrateur, montrant une photo à une amie, file la métaphore corporelle sur le défunt :

Je lui ai montré une vieille affichette que j'ai retirée de la valise glissée sous le lit : la photo de famille de la troupe que nous avons créée, Asafo Johnson, Mozaya et moi, en nos années d'étudiants. Au-dessus des têtes, on voit des cercles renfermant les signatures des acteurs, reliées par des flèches aboutissant à une oreille, à un nez, à un œil, à la pommette d'une joue, aux dents carnassières débordant d'une bouche bée. La danse, au-dessus des têtes, de ces phylactères ornés de blasons, faisant penser à des personnages de bandes dessinées reliés par des fils de rêve à de lointaines auréoles. (*SR*, 120)

Empruntant provisoirement le procédé de la science-fiction qui lit l'humain à la lumière d'un produit technologique, le narrateur, grâce à l'affiche-photo, exhume partie après partie, le corps de son ami qui s'élève jusqu'au rang de corps sanctifié avec toute l'iconographie que j'ai précédemment analysée. L'iconique se met ici au service de la narration construisant une figure

---

<sup>14</sup> Les informations sur Shiva, comme sur tous les autres dieux de différentes mythologies, sont abondantes et en accès libre sur beaucoup de sites internet, par exemple sur <https://mythologica.fr/hindou/shiva.htm> (consulté le 21 décembre 2017).

fantastique qui fait revenir le mort à la vie parce que la parole de ce mort réclame son originalité et sa part intrinsèque dans l'acte de témoigner. Le nom « revenant » porté par le narrateur est peut-être une façon pour l'auteur de concéder une partie de cette vérité du défunt à l'ami sur qui veille la douleur du deuil, pour parler comme Blanchot.

Quoiqu'il en soit, le va-et-vient de la parole testimoniale entre Mozaya et le narrateur, entre le mort et le vivant, crée un enchevêtrement de temporalités où le présent est traversé par le passé traumatique, l'actualité médiatique, les lettres, les photos et autres souvenirs que la narration charrie à partir de foyers aussi divers que contradictoires. Cet enchevêtrement fait que les deux personnages deviennent une même figure qui se décline variablement comme témoin direct, témoin indirect et témoin *in absentia*. Sophia Mizouni fait les mêmes remarques sur le roman de Véronique Tadjo consacré au génocide rwandais, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*. Elle propose d'appeler cette constante alternance de voix, le « tissage poly-testimonial » (Mizouni, « Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo », *Nouvelle Études Francophones*, 76). Pour elle, cette parole partagée entre morts et vivants, permet à Tadjo d'aboutir à cette démarche littéraire :

Elle [Tadjo] incorpore à son témoignage direct et indirect ancré dans le réel une dimension mystique rendue par le témoignage *in absentia* de la colère des morts. En alimentant son récit de croyances culturelles, elle brouille la séparation entre le monde matériel et le monde spirituel et rend palpable ce réalisme africain au lecteur occidental.

(Mizouni, « Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo », *Nouvelle Études Francophones*, 77)

En réalité, il ne s'agit aucunement d'un réalisme, encore moins d'un réalisme africain<sup>15</sup>. Il s'agit du fantastique classique dans lequel l'usage des figures de la surnature permet aux écrivains de contourner les limites de l'indicible, pour pouvoir donner davantage de ressources à la narration dans son ambition d'appréhension de tel ou tel autre phénomène qui soumet

---

<sup>15</sup> Ce terme est inventé en 2002 par Claire Dehon, comme le titre même de son ouvrage publié chez L'Harmattan : *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*. Dans la théorie tout comme dans la pratique, ce terme ne renvoie strictement à rien. Le réalisme se déploie dans une œuvre et peut tirer ses sources de plusieurs contextes socio-culturels, mais il ne se définit pas à l'échelle d'une géographie ou d'un continent.

l'entendement humain à un rude exercice. C'est ce que fait Tadjou avec le tissage poly-testimonial qui caractérise son roman. C'est ce que fait également Efoui avec *Solo d'un revenant* où la figure de l'ami défunt se confond à celle de l'ami narrateur vivant et inversement jusqu'au point d'obtenir une « triple mémoire », celle de la « proximité », celle de « la distance minimale » et celle de « l'éloignement, de l'intervalle, du reculé » :

C'est comme si, en perdant le focus originare au profit d'un plan panoramique, le champ d'observation de la mémoire s'élargit. Ce processus impliquerait tant une amplification des effets découlant de l'évènement originare qu'une répercussion de ces effets sur les consciences contemporaines. (Dolce, « Plus haut que les flammes », *Nouvelle Études Francophones*, 24-25)

Dans *Solo d'un revenant*, cette triple mémoire peut se lire à travers le soin particulier que le narrateur met à décrire les gestes de son ami. Le lecteur a l'impression que les gestes du défunt deviennent une présence que le narrateur habite ou démultiplie en associant le geste à l'idée du geste. Sur ce dernier point, l'illustration est donnée par la remarque que le narrateur fait dire à Mozaya : « Il [Mozaya] disait : « Un livre, c'est comme le maître qui indique la lune. Le vulgaire médite sur le beau doigt du maître. Le bon disciple médite sur le bel astre que le beau doigt indique. Moi, Mozaya, le disciple mécréant, je médite sur ce que ça veut dire, "indiquer". » » (SR, 69)

En effet, dans la construction fantastique de ce personnage, l'abondance du lexique et de l'imaginaire du mouvement va de pair avec la description de ses manières de faire gestes. Ce ne sont donc pas les gestes en eux-mêmes qui sont l'essence du mouvement, ce sont ses procédés que ce personnage cherche à exprimer comme une liberté de faire contre la prison de l'horreur. Ses gestes se veulent ainsi à la mesure de « la pagaille saisonnière des oiseaux de voyage » ou de celle des « regards attirés vers la profondeur du ciel, non pour implorer des Dieux, honorer des Anges, des Totems ou des Apparitions, mais pour lire dans les envollements d'oiseaux quelque chose du destin humain » (SR, 207). Dans ce parallèle qui clôt le roman, Mozaya récuse l'intervention du divin ou de la surnature. Il affronte et dépasse le réel chaotique

pour léguer au lecteur un chant d'espoir par-delà les nouvelles de la guerre qui assombrissent souvent les lettres envoyées à son ami narrateur. Ce faisant, il actualise le fantastique, lui donne un nouveau visage, visage purement humain, pour ne pas dire simplement réel selon le bon mot d'André Breton : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel. » (*Manifestes du surréalisme*, 25). En se référant à l'univers de Breton, le réel fantastique se situe bien entendu à mi-chemin entre rêve et réalité. C'est cela qui correspond à la démarche du personnage de Mozaya dans la mesure où il tente de créer, en plein espace hostile, un monde alternatif fait de rêves, de bribes de lecture et d'écriture ainsi que de souvenirs qui viennent tous subvertir les échos de l'horreur.

Sur un autre registre, l'univers fantastique peut se lire dans ce roman d'Efoui à travers la figure de Xhosa-Anna. Elle partage avec la figure de l'enfant-soldat la condition de survivants sidérés, désaxés par l'horreur. Mais la gestion de cette condition distingue les deux personnages. Ils s'opposent même dans les chemins empruntés. Le jeune Maïs est tiré vers le bas par les forces libidinales où sa vie se déroule en séries de procurations et de dédoublements frustrés du manque et de l'inadéquation au réel. Sa figure représente dans le texte la peinture réaliste des retombées négatives de la guerre et le gouffre dans lequel elle peut entraîner l'humanité. Avec ce personnage, Efoui n'offre aucune forme durable de survie après la guerre, puisque le jeune est récupéré par les médias qui lui dénie aussi tout agencement personnel.

Par contre, le personnage de Xhosa-Anna est une figure attirée vers le haut, par l'articulation de savoirs ésotériques et le côtoiement du divin. Et le narrateur de la présenter :

Je revois la robe de mariée traîner et flotter à travers les groupes assis sur des tabourets ou des troncs d'arbres. J'entends la voix appuyée d'un vibrato de la glotte.

- Qui cherche quelqu'un parmi les morts ? Qui veut parler à ses morts ? Cent francs la communication. Et je vous lis l'avenir en bonus. Je m'appelle Xhosa-Anna ou La Perla. [...] Je vous lis l'avenir en bonus. J'ai répondu que je n'en avais pas fini avec le présent. Ou plutôt :
- Pas de place pour l'avenir.  
[...]

- Tu es un revenant.
- Je ne suis pas mort.
- menteur.
- Je ne suis pas mort.
- Le revenant, il ne se souvient plus de sa mort.
- menteuse.
- Le revenant, il croit qu'il est dans la mort. Mais quand il ouvre le livre des morts, sa page est blanche. (SR, 114-115)

Personnage atemporel, irréductible dans le faire et dans le dire, Xhosa-Anna représenterait en quelque sorte la transcendance très chère à Todorov dans la définition du fantastique. Sa présence et sa parole viennent désarticuler l'euphorie médiatique avec ses « nouvelles » qui « disent Paix et Célébrations » (SR, 101) sans examen profond de l'horreur et son présent. Elle constitue donc une figure fantastique de subversion. Elle affronte l'extrême par l'extrême : l'indicible de la guerre a désorganisé sa psyché, elle apprend à créer une harmonie à partir de cette désorganisation. Folie, voyance, paroles ésotériques se mêlent au présent, aux activités sociales, à la rencontre de l'Autre, pour construire un univers du « fantastique d'horreur [où] nous ne sommes plus dans le déchirement entre deux options, mais devant le chaos, la réalité disparate. » (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 32). Cette réalité disparate est illustrée par ce dialogue haché entre Xhosa-Anna et le narrateur. Dans cet échange, il y a effacement des frontières temporelles, il y a porosité entre monde matériel, monde surnaturel et croyances mystiques : « un effacement des limites » (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 121) propre à l'univers fantastique qui permet à la narration d'aller au-delà de l'actualité, de contourner l'indicible et de figurer les dégâts – concrets et abstraits – de cette guerre qui a dévasté « Gloria Grande pendant dix ans. Dix ans mécaniquement » (SR, 12).

La figure de Xhosa-Anna rejoint ainsi celle du chœur des Pleureuses. Avec elles et Xhosa-Anna, se dessinent dans ce texte des figures maternelles comme « actrices primordiales de la transmission testimoniale », (Irena Trujic, « Faire parler les ombres », *Nouvelle Études*

*Francophones*, 61), comme garantes du présent inédit de la guerre et comme providence des quêtes réelles d'un apaisement sans précipitation, sans passion, sans vengeance ni pardon<sup>16</sup>.

En définitive, *Solo d'un revenant* est un roman qui pousse à reposer cette question fondamentale : « Existe-t-il ce qu'on peut appeler un « réalisme » dans la représentation de la guerre ? » (Matsui, *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, 17). À travers les images de guerre telles que traitées par Efoui dans ce récit, on peut risquer une réponse négative à cette interrogation : il n'existe pas de réalisme dans la représentation de la guerre, il existe à la limite une surréalité à la Breton, sinon un fantastique mêlant l'horreur de la guerre à la beauté de la survie, pour « figurer des idées de questionnements touchant aux valeurs sociales ou humaines, à l'aspect sociétal neuf qui en résulte » (Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 13).

Par-delà donc l'univers de l'horreur que restituent les champs lexicaux de la catastrophe, de la souffrance, du deuil, etc., le narrateur de *Solo d'un revenant* reconstruit un monde qu'on peut qualifier de *fantastique de la survie*. Il se transforme en laborantin, voire en médecin au chevet d'un espace déstructuré auquel il applique ses outils si fragiles et poétiques que sont l'observation, l'analyse, la remembrance et l'invention d'une nouvelle sociabilité, dont l'objectif est de redresser l'humanité, dans son double sens de l'humain et de l'espace social. Ce fantastique de la survie prolonge son écho dans le quatrième roman d'Efoui, *L'Ombre des choses à venir*, où il se pose en termes de reconstruction de soi dans un autre régime de violence.

---

<sup>16</sup> Blanchot enseigne : « Ne pardonne pas. Le pardon accuse avant de pardonner ; accusant, affirmant la faute, il la rend irrémédiable, il porte le coup jusqu'à la culpabilité ; ainsi, tout devient irréparable, don et pardon cessant d'être possibles.

Ne pardonne qu'à l'innocence.

Pardonne-moi de te pardonner. » (*L'Écriture du désastre*, 89). La problématique du pardon apparaîtrait ainsi dans *Solo d'un revenant*. Le narrateur a en effet introduit un trio amical constitué par lui-même, Mozaya et Asafo Johnson. Ce dernier qui a participé aux exactions durant la guerre, représente la figure du bourreau et celle de la trahison du lien fraternel, au sens global de la commune humanité. La narration le laisse pourtant en creux dans tout le texte alors que l'un des objectifs du narrateur-revenant était de le retrouver et de le tuer. Cette démarche vengeresse est abolie dans une scène finale où le narrateur suspend le geste du pistolet en train de mettre en joue Asafo Johnson. Cette suspension du geste vengeur ainsi que le choix de donner peu d'informations sur ce personnage montreraient la recherche d'une voie propice menant au pardon qui n'accuse pas. C'est à ce seul prix qu'on pourrait peut-être rendre un bourreau rémissible.

## Chapitre VII. Devant l'image, trois figures en postcolonie : problématiques de reconstruction de soi dans *L'Ombre des choses à venir*

*L'Ombre des choses à venir* est une relecture de l'histoire de l'esclavage et de la colonisation. L'auteur y met en scène l'« époque appelée les temps d'Annexion », le « lieu qu'on connaîtra plus tard sous le nom de La Plantation » (*LCV*, 15) ainsi que le destin des sujets et pays ayant subi ces faits historiques. En ce sens, c'est un roman qui déploie l'univers de ce que Mbembe appelle la postcolonie :

Quant à la notion de *postcolonie*, elle renvoie, simplement, à l'identité propre d'une trajectoire historique donnée : celle des sociétés récemment sorties de l'expérience que fut la colonisation [...]. Mais plus que cela, la postcolonie est une pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la démesure, de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités. [...] Elle consiste également en une série de corps, d'institutions et d'appareils de capture qui font d'elle un régime de violence bien distinct. (Mbembe, *De la postcolonie*, 139-140)

Dans *L'Ombre des choses à venir*, Efovi décline cette postcolonie à travers quatre sinueux parcours racontés par le narrateur sur un mode de dévoilement<sup>1</sup>, à la manière d'une scène de théâtre dont les jeux de lumière éclairent par intermittences chacun des acteurs.

On y suit d'abord le personnage-narrateur, un jeune homme innommé de vingt et un ans, qui tente de fuir un pouvoir militaire. Personnage en transit, cloîtré dans une chambre, il porte, dans son attente anxieuse de ce qui va advenir, toute la symbolique du titre de ce roman. De sa cachette d'où jaillissent ses « paquets de mots mêlés » (*LCV*, 13), il imagine, dans un récit-prolepse – un récit qui fait un saut dans l'avenir –, les possibles directions de son devenir de fugitif. Le pire pour lui, c'est la possible irruption de « l'agent » (*LCV*, 13), figure du système

---

<sup>1</sup> Bocco a fait de cette question du dévoilement l'objectif de sa thèse doctorale : « L'objectif de notre thèse sera de présenter la nature de l'engagement de l'écrivain togolais à travers *Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir* ; un engagement qui ne se donne pas seulement le devoir de « présenter » au lecteur les situations dont parle l'écrivain, et de « l'inviter à les voir », mais qui lui sert aussi de « thérapie » ou « d'exorcisme ». Nous étudierons la manière dont Efovi procède à travers le pouvoir dévoilant des mots pour emprunter le terme à Sartre pour présenter, faire voir et exorciser. » (« Kossi Efovi ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans *Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir* », 3-4).



militaire répressif, qui le traitera de « déserteur en temps de paix » (*LCV*, 83). Le meilleur, c'est le retour espéré de la comparse, de l'hôtesse chargée de l'amener vers un nouvel espoir. Ce narrateur, non seulement imagine son avenir, mais aussi livre au lecteur, « sur le mode du chuchotement », son passé, « la vie qui [l]'a mené jusqu'à » sa cachette (*LCV*, 13). Héritier malgré lui d'un passé écrit par les douleurs de l'esclavage et de la colonisation, il écrit sa vie et ses souvenirs en tant que figure postcoloniale, à savoir qu'il est profondément marqué par une « hétérogénéité des temporalités » (Mbembe, *De la postcolonie*, v) ainsi que par les violences générées dans les creux de ces temporalités :

Et mon enfance, il faut dire qu'elle ne fut pas sans histoires. [...] En raison des circonstances d'une époque appelée les temps de l'Annexion, ce qui guettait les enfants aux portes de la vie, c'étaient les couvre-feux, la multiplication des barrages, la déprédation des demeures, la raréfaction des hommes, la dépréciation de la vie et, pour finir, la disparition des proches<sup>2</sup> : la relégation de milliers d'hommes en un lieu qu'on connaîtra plus tard sous le nom de La Plantation. C'est pourquoi ces temps-là furent aussi appelés les temps de la Dispersion. (*LCV*, 15)

Les autres personnages du roman prennent vie à partir de ces douloureux souvenirs du narrateur et de cet enchevêtrement de temporalités. Hormis donc son propre parcours, le narrateur y livre celui de son père devenu « visage sans figure, corps sans silhouette » (*LCV*, 32) suite à l'esclavage dont il est une victime. On y lit aussi le parcours d'Axis Kémal, l'homme « qui avait pris le maquis pour combattre l'Annexion » (*LCV*, 58) et devenir après cette Annexion, l'initiateur d'« une librairie, *Le Quai des livres anciens* » (*LCV*, 59) où le narrateur allait quérir « des lumières qui n'éclairaient en [lui] que de nouvelles interrogations, jusque-là insoupçonnées » (*LCV*, 60). On peut suivre enfin le parcours d'Ikko, l'ami du narrateur, poète dont « les phrases se sont brutalement interrompues et prolongées par des signes illisibles, une succession de pics étagés » (*LCV*, 101) à cause du pouvoir militaire répressif et du discours

---

<sup>2</sup> On lit là les mêmes systèmes, les mêmes symboles de production de la violence que ceux relatés par Mbembe dans la longue citation qui ouvre ce chapitre. Il faut penser que la postcolonie duplique dans une certaine mesure, les moyens de violence hérités de la plantation et de la colonie.

médiatique qui souvent semble « décrire à la sauvette ce qu'il voyait mal, depuis une exoplanète enfouie dans les profondeurs de l'espace. » (*LCV*, 17).

En réalité, ces quatre parcours correspondent à trois figures postcoloniales qui se retrouvent littéralement devant une image, un souvenir, une temporalité qu'elles habitent, combattent, exorcisent, déconstruisent ou tournent en dérision pour non seulement arriver à « hériter du monde dans son ensemble », mais aussi et surtout pour aboutir à « la pensée de la postcolonie, [...] une pensée de la vie et de la responsabilité » (Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, 132).

De ce point de vue, le père du narrateur représente le résultat catastrophique de l'économie de la plantation (l'esclavage) : « Mon père sans gloire ni éclat pour attirer le regard, silhouette au sol d'un homme momentanément laissé pour mort » (*LCV*, 73). Il symbolise l'humain chosifié à l'extrême, d'où l'absence de son nom et de sa voix qu'on observe tout le long du récit.

Le personnage d'Axis Kémal, quant à lui, symbolise le temps de la colonie, celui des tourbillons de la lutte contre cette figure impériale violente, et celui brumeux des transitions d'un imaginaire à un autre. Axis Kémal s'est investi dans la lutte contre l'envahisseur colonialiste et devint après « la Libération » (*LCV*, 58) responsable d'une librairie et vendeur à la criée de livres dans les cours d'école où

il avait l'autorisation d'étaler ses livres et de haranguer les élèves comme un vendeur de fruits, pour leur « faire goûter », comme il disait, quand il faisait des lectures à haute voix au micro, debout sur un amplificateur qui servait de tréteaux, invitant les élèves à l'imiter en prenant sa place sur « la plus petite scène du monde » (*LCV*, 57).

Le jeune narrateur et son ami Ikko constituent, pour leur part, « le temps qui vient et le temps qui reste » (Mbembe, *De la postcolonie*, xxx), autrement dit ces deux personnages sont le visage d'une temporalité mixte<sup>3</sup> de mémoire et de postérité. D'une part, ils tentent de se

---

<sup>3</sup> Ricœur appelle cette temporalité mixte « un rapport entre le passé souvenu et le présent, à savoir la continuité temporelle et la mienneté du souvenir » (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 116).

soustraire des *violents appareils de capture* du temps postcolonial contemporain. De l'autre, ils s'exercent à faire un devoir de mémoire, comme le montre ce passage où le narrateur s'instruit du passé de son père :

Durant de longs séjours au *Quai des livres anciens*, je prenais d'assaut le rayon « Témoignages » [...] et je lisais tout ce qui traitait de « La Plantation », ce lieu d'où quelques-uns comme mon père sont revenus dévitalisés. Je m'enfonçais dans ces récits dont beaucoup étaient marqués par la précipitation, l'accumulation des faits, des chiffres, des règlements, et le retour des mêmes images du gros village-prison : les campements, les exploitations de canne à sucre, l'édifice religieux œcuménique, les lieux d'isolement où l'on était mis à la « diète noire » quand c'était la punition finale – la privation définitive de nourriture et d'eau étant une arme préférable aux balles, les rats qui mangent les morts et les vêtements des vivants. (*LCV*, 63-64)

Il se dessine donc, dans ce roman, trois figures postcoloniales dont les portraits empruntent plusieurs types d'images qui se rencontrent, s'enchevêtrent ou se heurtent. Il s'agit d'abord des images affectives et psychologiques de la douleur et de la violence (physique et épistémique) portée ou générée par le père du narrateur, par son ami Ikko aussi. Il y a ensuite les images poétiques que transmettent au narrateur les livres et l'expertise d'Axis Kémal sur qui il ne tarit pas d'éloges : « Voilà comme il a été pour moi : le guide de ma curiosité. À un âge où l'on apprend à croire aux maîtres à penser, Axis Kémal a été mon maître à rire » (*LCV*, 61). Il s'agit enfin, de la poétique que le narrateur lui-même essaie de tirer de tout ce monde, de ses souvenirs et aussi de cette photo grand format qui lui tient compagnie dans son lieu de refuge. Cette photo est d'ailleurs le signe sémiologique générateur de tout le récit de *L'Ombre des choses à venir*. Dès les premières pages du roman, le narrateur annonce :

À mes pieds, aux pieds du tabouret où je me tiens assis, dans le carré de ce ring miniature que dessine la lumière de lune, une photo de bonne taille, format 18 x 24 cm, où l'on voit mon père tenant à la main la housse d'un saxophone, moi à son côté, cahin-caha vers mes neuf ans. (*LCV*, 14)

Quels passages, quels seuils, quelle esthétique crée le narrateur dans le balancement perpétuel entre ces types d'images ? Comment orchestre-t-il les trois figures postcoloniales qui

vont avec ces images ? Dans quelle mesure peut-on soutenir que ce récit d’Efoui n’aboutit « à la mémoire qu’en tant que celle-ci est d’abord une question de responsabilité devant soi et devant un héritage » (Mbembe, « Qu’est-ce que la pensée postcoloniale ? », 131) ? Comment, à travers ces différents motifs de l’image, le narrateur de *L’Ombre des choses à venir* apporte-t-il une nouvelle perspective dans l’édification d’un temps postcolonial global où la logique serait « de s’auto-abolir en se délivrant de la part servile constitutive de soi et en travaillant pour l’accomplissement de soi en tant que figure singulière de l’universel » (Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, 62) ?

Les pages qui vont suivre apportent des éléments de réponse à ces interrogations. Elles sont structurées par les trois figures postcoloniales dont je viens d’esquisser les portraits.

### 1. La figure du père ou les insoutenables images de la plantation

« Mon père ne parlait pas, ne parlait plus depuis qu’il était revenu de La Plantation » (*LCV*, 42). C’est ainsi que le narrateur introduit son père aux lecteurs. La plantation, « ce régime de l’esclavage » (Mbembe, « Qu’est-ce que la pensée postcoloniale ? », 119), est donc interrogée dans le roman à travers une figure parentale silencieuse. Bien évidemment, la figure silencieuse relance ici la question de l’indicible. Peut-on réellement articuler une parole qui fasse poids devant la mémoire de l’esclavage ? Cette mémoire conserve, en effet, une violence et une barbarie dont l’écho, dans les fictions qui s’y réfèrent, transforme ces dernières en un champ en deçà de la réalité. Le narrateur a beau indiquer quelques éléments de cette horreur historique comme le « gros village-prison », « les campements, les exploitations », « les lieux d’isolement » (*LCV*, 64), mais on constate malheureusement que sa mise en récit de ces figures de l’horreur est loin d’égaliser la réalité historique de ce régime monstrueux de l’esclavage. Il suffit, pour s’en convaincre, de lire par exemple « Le Code noir <sup>4</sup>», le tristement célèbre édit du

---

<sup>4</sup> En accès libre sur internet via ce lien direct : [http://sitecon.free.fr/Data/PDF/Le\\_Code\\_noir.pdf](http://sitecon.free.fr/Data/PDF/Le_Code_noir.pdf). Date de consultation le 5 janvier 2018.

roi Louis XIV sur les esclaves. Ce code montre le degré d'abjection et « la circulation généralisée de la mort » (Mbembe, *De la postcolonie*, xxx) prônés par le régime esclavagiste.

L'article trente-huit, pour ne citer qu'un seul, dit par exemple :

L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis sur une épaule ; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort.

Ceux qui ont vécu une telle violence et qui ont miraculeusement survécu en gardent une mémoire si fulgurante qu'elle désarticule toute tentative de parole. C'est l'image que représente la figure silencieuse du père dans *L'Ombre des choses à venir* : « Et lui, mon père [le père du narrateur], pas un mot, pas un son, revenu taiseux, aussi taiseux que ces enfants gueules cassées qui sortent du ventre de leur mère, le corps cousu des mêmes stigmates qu'un mutilé de guerre. » (*LCV*, 36-37). À travers cet extrait, le père du narrateur représente un *mutilé de guerre*. Non seulement ses yeux et son imaginaire se retrouvent emplis d'horreurs indicibles, mais aussi son corps aura été la propriété<sup>5</sup> de l'Autre et le lieu d'exercice gratuit de la violence. Son silence dans le texte est, par conséquent, la métaphore exemplaire de la déshumanisation que fut l'esclavage, cet ultime désastre<sup>6</sup> de l'humanité.

Le philosophe allemand Adorno, dans ses réflexions<sup>7</sup> sur Auschwitz, laissait entendre qu'il est barbare d'écrire un poème qui mette en mots l'extermination des Juifs. Peut-être

---

<sup>5</sup> L'humain considéré comme insignifiante chose parmi les choses, comme simple objet banal, uniquement utile que dans la satisfaction de toutes les abjections d'un maître esclavagiste. Il faut rappeler ici un autre article du Code noir : « Déclarons les esclaves être meubles » (Article 44).

<sup>6</sup> « J'appelle désastre ce qui n'a pas l'ultime pour limite : ce qui entraîne l'ultime dans le désastre » (Blanchot, *L'Écriture du désastre*, 49).

<sup>7</sup> Réflexions qu'on peut lire dans ses ouvrages comme *Prismes* (1955) ou *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1980) dans lequel l'auteur soutient qu'il est impossible d'envisager une vie normale après les horreurs de la seconde guerre mondiale : « L'idée qu'après cette guerre la vie pourrait continuer « normalement » ou même qu'il pourrait y avoir une reconstruction [...] est une idée stupide » (*Minima Moralia*, 58). Sans tomber dans la philosophie négative d'Adorno, on peut comprendre, avec le silence du père dans *L'Ombre des choses à venir*, qu'une vie normale est impossible après l'esclavage, surtout pour les témoins directs. Seuls les descendants de ces témoins directs articulent, tentent d'articuler une reconstruction. Mais là encore le poids de l'héritage, surtout dans le domaine des représentations sociales, rend quasiment impossible une vie normale.

devrait-on plutôt soutenir qu'il est presque impossible de dire ces expériences extrêmes, surtout du point de vue des témoins directs comme le père du narrateur dans *L'Ombre des choses à venir*. Cette expérience de témoigner de ce qu'on a vu, subi et ressenti dans le cadre d'une barbarie comme le commerce des Noirs ou l'extermination des Juifs, est d'autant plus complexe que ceux qui écoutent le témoin direct sont aussi sidérés. Le narrateur d'Efoui nous en donne un exemple à partir de ses expériences de lecture dans la petite librairie d'Axis Kémal :

Quand je suis tombé sur le livre intitulé *Enfant je n'inventais pas d'histoires*, de Bala Hella Zamal<sup>8</sup>, j'ai d'abord cru qu'Axis Kémal s'était trompé de rangement. Le volume portait le sous-titre de « roman ». Mais, dit l'auteur, s'il a choisi d'appeler « roman » ce livre où il n'est pourtant question que de choses vécues à La Plantation, c'est parce que pendant longtemps après son retour, il ne pouvait raconter le moindre fragment de cette histoire sans entendre son interlocuteur s'écrier que c'est « inimaginable ».

Alors, « roman », ça convient pour espérer, dit-il, « que le lecteur fasse œuvre d'imagination ». (*LCV*, 65)

En comparant cette expérience de lecture et la figure du père revenu taiseux de la plantation, il est loisible d'oser l'interprétation selon laquelle le silence paternel fonctionne ici comme un roman, c'est-à-dire comme une page vivante où le témoin direct, le survivant choisit de se taire pour nous pousser à imaginer davantage, à réaliser jusqu'à quel point ultime son expérience demeurera intraduisible en mots<sup>9</sup>. Il s'agit là de l'effet paradoxal de la page blanche où les mots désertent le geste scriptural alors qu'ils emplissent la tête d'images si fortes, si obsédantes, si traumatisantes pour les victimes.

---

<sup>8</sup> Jusque-là, je n'ai pas trouvé un écrivain du nom de Bala Hella Zamal. Tout porte à penser que c'est juste un jeu intertextuel où le romancier invente, de toutes pièces, un nom de personnage à qui il fait porter un titre d'un de ses propres textes. En effet, le titre *Enfant je n'inventais pas d'histoires*, est un texte d'Efoui lui-même, paru dans l'ouvrage collectif sur l'enfance, coordonné par l'écrivaine Leïla Sebbar : *Une enfance outremer* publié chez Seuil en 2001. Par ailleurs, ce texte avait déjà, en 2009, connu sa version théâtrale ; il avait été mis en spectacle en France et au Burkina Faso par la « Compagnie Théâtre Inutile » (dans laquelle travaille Efoui) et la « Compagnie Toulonfongo » (<https://theatre-inutile.com/spectacles/enfant-je-ninventais-pas-dhistoires/>). Date de consultation le 05 janvier 2018).

<sup>9</sup> Bhabha offre une interprétation de ce complexe silence des images, des mots, en s'appuyant sur les tentatives de représentation artistique, sociale et historique de l'apartheid en Afrique du Sud : « Les mots ne parleront pas et le silence se fige dans les images de l'apartheid ; cartes d'identité, clichés de police, photos de l'identité judiciaire, le gros grain des photos de terroristes parues dans la presse » (*Les Lieux de la culture*, 48).

Quoi qu'il en soit, le silence du père est considéré par le fils comme une invitation à faire œuvre d'imagination, à faire son « devoir d'imaginaire » selon une expression de Boubacar Boris Diop (*L'Afrique au-delà du miroir*, 17). Dans ce sens, l'objectif du jeune narrateur est double. Il s'agit tout d'abord d'explorer ses propres souvenirs, de reconstituer le portrait du père à partir des images convoquées depuis les méandres de sa tendre enfance :

Je ne savais pas ce que les ouvriers de la disparition avaient fait de la voix de mon père, mon intention était occupée à traquer le souvenir de cette voix, se dirigeant comme une sonde dans ma mémoire aux alentours de mes cinq ans.

Et rien dans mon souvenir n'a ramené l'empreinte de sa voix, nulle résonnance signalée nulle part dans ma mémoire des sensations, rien dans les parages de mes trois ans, pas la moindre copie d'images sonores de ces années. (*LCV*, 39)

La métaphore de la sonde est significative dans ce passage. Le narrateur explore ses propres souvenirs comme une démarche qui a valeur de guérir, au sens à la fois médical et symbolique, son père, de le sortir du mutisme. Ses images mentales se dressent comme une tige flexible qui cherche non seulement à reconstituer la figure du père, mais aussi à excéder le silence de ce dernier. Plus le narrateur sonde ses souvenirs, plus il se rend compte de l'interruption qu'est venue opérer l'économie de la plantation dans son cheminement vers soi :

Vingt et un ans aujourd'hui, et la seule image qui me revient quand je pense aux premières années de mon enfance, la seule chose que je vois, c'est un angle mort où disparaît un homme à mon image, [...] une ombre s'éloignant, encadrée par deux autres ombres, celle de droite marchant un peu à l'écart, à bonne distance de la grosse housse dans laquelle il transporte son saxophone, l'ombre à gauche collant à sa personne, une main l'attouchant au coude, on dirait courtoisement, comme si elle le guidait dans le noir, l'obligeant à marcher [...] L'image s'efface. (*LCV*, 19)

Comment se construire dans l'effacement de la référence immédiate qu'est le père ? Comment se définir, se présenter au monde – le recevoir aussi – avec dans la tête l'image de la figure parentale devenue fantomale, zombifiée par ceux que le narrateur appelle plus haut les *ouvriers de la disparition* ? En suivant le narrateur dans sa sonde mémorielle, on se pose cette série de questions existentielles. On se rend aussi compte qu'en réalité, l'esclavage, par-delà

son cruel dépeuplement de l’Afrique, a dévitalisé la psyché, l’affectif de ceux qui sont restés, de ceux qui ont vu les leurs violemment emportés par les agents inhumains (le narrateur les compare à juste titre à des ombres, des créatures difficilement identifiables) de la plantation. Le narrateur montre que l’esclavage fut aussi et surtout une entreprise de démolition de l’infrastructure affective puisqu’on le voit présenter son imaginaire comme *un angle mort*, un espace chargé d’ombres, d’indices d’effacement et de disparition. Cette démolition de la structure affective, caractérisée par ce que Mbembe appelle « l’économie symbolique » et sa « violence épistémique » (« Qu’est-ce que la pensée postcoloniale », *Esprit*, 123), est questionnée par la pensée postcoloniale, mais très souvent au travers des figures de la colonisation<sup>10</sup>. Contrairement à cette tendance focalisée sur la colonisation, *L’Ombre des choses à venir* aborde, à travers la quête de la voix du père, la question de la santé affective et mentale en remontant au lieu de départ des esclaves. Comme l’écrit Yvonne-Marie Mokam :

Cette mise en récit de l’esclavage autrement que dans la perspective de l’expérience transatlantique participe d’un contre-discours visant à refocaliser l’attention sur un aspect peu exploré de ce drame historique à savoir le lieu de départ, les divisions familiales et les perturbations sociales que cela implique. (« Littérature francophone d’Afrique subsaharienne : l’avènement du polar historique », *Dalhousie French Studies*, 83)

Yvonne-Marie Mokam fait ces remarques dans son analyse du roman de Léonora Miano, *La Saison de l’ombre* qui se rapproche<sup>11</sup> à maints égards de *L’Ombre des choses à venir*.

---

<sup>10</sup> Qu’il suffise de citer deux exemples : dans *Les Lieux de la culture* (voir notamment le chapitre 2, « Interroger l’identité : Frantz Fanon et la prérogative postcoloniale », 84-120), c’est par le motif de la colonisation que Bhabha commente l’œuvre de Frantz Fanon, spécifiquement marquée par cette thématique de l’entreprise coloniale et les perturbations qu’elle a entraînées dans la personnalité du sujet colonisé. Dans *Sortir de la grande nuit* (voir notamment la section intitulée « Naissance d’une pensée monde », 75-88), c’est également la période coloniale qu’utilise Mbembe dans sa tentative de résumer les orientations des études postcoloniales. Le penseur camerounais ne fait que respecter en réalité la période repère dans cette pensée postcoloniale. C’est d’ailleurs le reproche qu’il formule contre les tenants de cette pensée : « *De la Postcolonie* – que l’on range souvent à tort sous le parapluie des « études postcoloniales » – s’attaque à trois veaux d’or de l’orthodoxie postcoloniale, à savoir, d’abord, la tendance à réduire la longue histoire des sociétés anciennement colonisées à un moment unique (la colonisation), alors qu’il s’agit de réfléchir en termes de concaténation des durées. » (*Sortir de la grande nuit*, 140)

<sup>11</sup> Les deux textes sont également à rapprocher par le motif de l’ombre ; motif dont il faudra explorer les métaphores dans une autre étude qui pourrait prendre en charge *L’Ombre des choses à venir* d’Efoui, *La Saison de l’ombre* de Miano et *Mina parmi les ombres*, le dernier roman en date d’Edem Awumey dont les intrigues romanesques sont fortement proches de celles d’Efoui.



Miano y fait la même exploitation du silence, de l'affectif et du psychologique dans sa relecture de l'esclavage, ses violences, ses déshumanisations et ses répercussions sur le sujet contemporain postcolonial. Par exemple, le personnage de Mutango, « privé de parole puisqu'on lui avait coupé la langue » (*La Saison de l'ombre*, 225), représente un autre portrait du père dont le narrateur de *L'Ombre des choses à venir* est en train de quêter la voix. Ainsi, *La Saison de l'ombre*, roman publié deux ans après *L'Ombre des choses à venir*, continue sur la voie ouverte par Efovi avec cette différence que Miano passe davantage par les personnages féminins et surtout qu'elle exploite, selon Mokam, les ressources du « polar historique » pour apporter « un éclairage nouveau à cette thématique en explorant le sujet sous l'angle de la capture et de la quête du savoir, ce qui lui permet de mettre en perspective l'impact de la déportation sur ceux et celles laissés derrière » (« Littérature francophone d'Afrique subsaharienne : l'avènement du polar historique », *Dalhousie French Studies*, 82).

Par-delà ces exemples, il faut souligner toutefois la faible présence de cette problématique de l'affectif en rapport avec le dépeuplement esclavagiste dans la pensée postcoloniale qui, pourtant, « montre que notre modernité globale doit être envisagée bien en amont du XIXe siècle, à partir de cette période au cours de laquelle la marchandisation de la propriété privée s'effectue de concert avec celle des personnes, au moment de la Traite des esclaves » (Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, 122).

*L'Ombre des choses à venir* fait sa part dans ce domaine. Le jeune narrateur ne se contente pas de dire le dégât matériel et physique de l'esclavage. Il articule aussi, à travers la quête du père, les graves conséquences symboliques (un héritage qui reste intacte et inoxydable) de la plantation, non pas à partir du lieu où ont échoué les esclaves (l'Amérique), mais plutôt à partir du lieu qu'ils ont quitté (l'Afrique). Ce lieu inaugural en garde de profondes blessures psychologiques qui demandent à être davantage explorées et exorcisées si possible. Le narrateur

met en scène ces blessures à travers deux éléments fondamentaux : l'anéantissement des talents et de l'imaginaire ainsi que la déstructuration des liens familiaux évoquée plus haut par Mokam.

En effet, le père du narrateur est un saxophoniste réduit à l'esclavage (*LCV*, 65-70)<sup>12</sup>. Et non seulement le fils ne peut bénéficier de ce savoir artistique du père, mais également peine à se définir devant ce père revenu déshumanisé par l'expérience de la plantation :

Je ne pouvais jamais partager le regard de mon père sans sentir entrer en moi la férocité de ce silence [...]

Je traînais avec moi le sentiment de regarder une personne dénudée par le trou d'une porte anonyme, et de m'apercevoir brusquement que ce n'était pas un inconnu que je voyais mais un homme à ma ressemblance, mon père sans gloire ni éclat, si mal achevé, silhouette au sol d'un homme momentanément laissé pour mort. (*LCV*, 40)

L'image du père devant laquelle se retrouve le fils est une image éminemment insoutenable. Elle ne permet aucune viable construction de soi, en ce sens qu'elle symboliserait l'étrangement inquiétant freudien<sup>13</sup> qui annihile toute projection de soi hors « du cadre, de l'espace de représentation où l'image [...] est confrontée à sa différence, à son Autre » (Bhabha, *Les Lieux de la culture*, 94). L'identité du jeune narrateur devient ainsi problématique. L'homme qui est à sa ressemblance est le résultat des fantasmes et des abjections de l'économie de la plantation. La prise de conscience sur les représentations sociales qui résultent d'un tel héritage constitue à la fois une forme d'exorcisme et un lourd poids psychologique susceptible d'entamer le bien-être moral et affectif du sujet héritier.

De plus, cette blessure affective personnelle est aggravée par une autre conséquence symbolique de l'esclavage. Il s'agit de la déstructuration des liens familiaux et fraternels :

« En raison des circonstances, préparez-vous à être momentanément éloigné de vos proches / En raison des circonstances, préparez-vous à être momentanément éloigné de vos proches / momentanément à être / de vos proches éloigné de vos proches / préparez-vous. » [...]

---

<sup>12</sup> À travers ce personnage, on pourrait dire qu'Efoui a mis en scène, deux ans avant le célèbre film *12 Years a Slave* (2013) de Steve McQueen, l'histoire réelle de Solomon Northup, musicien noir new-yorkais kidnappé par des négriers et vendu comme esclave dans une plantation de coton.

<sup>13</sup> « L'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. » (Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, 216).

Une qualité de parole aussi forte qu'un sort qu'on te jette, et celui qui avait pouvoir d'en user pour te frapper l'oreille avait aussi le pouvoir de séparer les corps : de deux amis devisant sur le trottoir, l'un était enlevé et l'autre laissé seul, de deux amants s'étirant sur une couche, l'un était enlevé et l'autre, rien, une formule laissée derrière, [...], une formule qui escamote les formes humaines jusque sur les images photographiques extirpées des cadres que les agents de la disparition arrachaient des murs. (*LCV*, 15-17)

L'écriture d'Efoui a cette particularité de nous faire vivre l'atmosphère et l'esprit de l'évènement raconté. Dans ce long passage, l'écho anaphorique de la phrase-sentence se conjugue avec l'usage du pronom « tu » qui apostrophe, et d'un lexique de frissons (jeter un sort, séparer les corps, frapper l'oreille, escamoter les formes humaines, bruit de talon et verre mélangé...) qui rend compte de la violence des razzias esclavagistes, de l'ampleur des déchirures et des peines émotionnelles infligées à ceux qui sont laissés derrière. Le roman nous plonge au cœur de la blessure originelle. Il nous exhorte à imaginer les débris laissés dans l'âme de cette terre qui a vu ses fils enlevés, définitivement désarticulés par une sorte de longue chaîne esclavagiste de « versions autorisées de l'altérité » (Bhabha, *Les Lieux de la culture*, 152).

Le narrateur donne corps à sa psyché et l'ausculte dans un cadre personnel et familial. Il procède à son propre diagnostic dont les motifs traversent le texte pour donner une idée de sa biographie mentale et affective. Cette biographie s'ouvre avec une enfance sans figure paternelle : « J'allais sur mes cinq ans quand mon père a été « momentanément éloigné. » (*LCV*, 19), et sans réelle jouissance de la vie : « Jusque vers l'âge de neuf ans, le mot « fête » n'a jamais rien évoqué pour moi, je veux dire aucune expérience directe, pas le moindre souvenir de sensations, d'images, d'états d'âmes liés à ce mot-là. » (*LCV*, 28). D'autres confidences, phrases et expressions complètent cet état déstructuré du jeune narrateur : il se présente comme « l'oncle du zombi » (*LCV*, 22) ; il parle de l'accompagnement médical qui l'aide à surmonter ses « insomnies avec des prescriptions infaillibles » (*LCV*, 80) ; et il finit par conclure que sa biographie affective et mentale est une « dégradation dont on peut mesurer la gravité » sur sa personne (*LCV*, 19). Cette biographie nous fait voir une structure affective fragilisée par

l'absence et la souffrance du père. Une fragilité aggravée avec l'image de la mère qui sombre dans la folie à la suite de l'enlèvement du père :

Une parole défaite et abîmée a coulé longtemps de la bouche de ma mère, des propos dépareillés où, dans mon souvenir, elle sollicitait l'aide d'une opération médicale pour la transformer en oiseau. Puisqu'il y avait bien des médecins pour changer un homme en femme, ou une femme en homme.

Et ceci fut cause qu'elle fut longtemps soumise à de grands examens, transportée de maison de repos en maison de repos. Et tout ce qu'on m'apprendra bien des années plus tard, ce sont les chiffres de la mortalité où le matricule de ma mère s'est trouvé noyé. (*LCV*, 20)

Le jeune narrateur est donc issu d'une double psyché fragmentée. Son identité s'en trouve fortement affectée, principalement dans les domaines de l'imaginaire, des liens familiaux et de la vie psychique et affective. À travers ses menus souvenirs qu'il exhume, il nous pousse alors à examiner, avec ses deux figures parentales, le legs symbolique de la plantation, ses impacts sur l'affectif et ses rôles persistants dans les représentations sociales contemporaines<sup>14</sup>. *L'Ombre des choses à venir* est, dans ce sens, un texte qui interroge l'histoire de la violence épistémique en remontant à l'esclavage en tant que lieu inaugural où l'économie capitaliste a installé ses tentacules pour empêcher « les retrouvailles de soi par soi-même » (Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, 62). L'objectif d'une telle interrogation sur la plantation consiste essentiellement à regarder le mal originel en face, à en faire un réel état des lieux et à le soigner théoriquement et pratiquement. Le narrateur d'Efoui fonctionnerait, dans ce cas, comme le versant romanesque du propos théorique de Mbembe qui ne cesse, d'ouvrage en ouvrage, d'attirer l'attention sur les risques d'échec des tentatives de reconstruction du sujet postcolonial. Pour lui, si ces tentatives ne sondent pas l'économie symbolique du régime de l'esclavage, elles resteront inefficaces, hantées qu'elles sont, « voire habitées par l'esprit de la

---

<sup>14</sup> Cette contemporanéité du texte d'Efoui se caractérise notamment par l'absence de délimitation précise de contexte historique et spatial. Elle y est observable également par les références et sous-entendus très actuels comme les prouesses médicales de « changer un homme en femme, ou une femme en homme » (*LCV*, 20).

plantation. Celui-ci ne cess[era] d'agir en elles comme une chose morte, quelque chose comme un os – redoublement et répétition, mais sans différence » (*Sortir de la grande nuit*, 65).

Le jeune narrateur tente de diagnostiquer cette chose morte, d'éviter le redoublement et la répétition, c'est-à-dire de s'extraire des images insoutenables projetées sur lui par ses parents et les contingences de l'histoire. Pour ce faire, non seulement il passe au crible ses propres souvenirs, mais aussi investit le présent de son père silencieux.

En effet, outre le recours à ses propres souvenirs pour dessiner ou imaginer le portrait du père, le narrateur affronte aussi le silence paternel en investissant sa routine quotidienne :

Je l'épiais [le narrateur parle de son père] comme les parents guettent sur les lèvres de l'enfant le premier mot intelligible [...].

Une fois, en secret, lors d'une de ses escapades, quand il abandonnait sa compagnie de buveurs pour disparaître une journée entière, je l'ai suivi.

C'est la première fois que je raconte, dit l'orateur, cette filature jusqu'à la poudreuse végétation qu'est devenu l'ancien repaire des oiseaux. (*LCV*, 73-74)

Dans cette filature entreprise par le fils, on remarquera que la temporalité quotidienne va se superposer à la mémoire historique. À ses images d'enfance, viennent s'ajouter celles que le narrateur capte dans le présent de son père. Ces secondes images sont obtenues par le nouveau statut du jeune narrateur : il transforme son père en son objet d'investigation, et devient, en quelque sorte, journaliste en quête de réponses à ses nombreuses préoccupations. Dans la végétation poudreuse où il a suivi secrètement son père, il dit avoir trouvé un « poste d'observation », « une cabane » (*LCV*, 75) dont il transformera une lézarde en objectif de caméra : « Il y avait là une cabane. Par le trou de la serrure, j'ai vu mon père nettoyer un oiseau [...]. J'ai réglé mon œil sur l'ouverture dans la serrure, et voici ce que j'ai vu [...] » (*LCV*, 75).

Efoui est un romancier dont l'intelligence narrative sait imprimer le souffle contemporain à chacun de ses textes. Ici, il transforme, grâce au jeu d'intermédialité, un objet banal en une caméra, *L'œil absolu* pour reprendre le titre d'un ouvrage de Wajcman, qui sait regarder (de) au loin, qui sait inscrire le quotidien de ceux qu'elle filme dans une temporalité

différente. C'est ce que fait son narrateur : la cabane et l'ouverture de la porte se font métaphore du lieu de travail d'un journaliste reporter d'images ; celui-ci détermine la dynamique temporelle et gestuelle qui doit nous parvenir de son objet de reportage – le père. Cette séquence du texte vient renforcer la figure paternelle comme sujet en mal de soi, vidé de ses propres formes d'agence humaine. Le lecteur ne saura rien de lui qui ne vienne de son fils narrateur ou reporter amateur. Le regard du fils est le seul à rendre visible la figure du père, ses gestes, son quotidien, sa mémoire. Et, en combinant ce regard démiurge avec la serrure d'une porte pour en faire un objet contemporain (la caméra), le narrateur pousse à des interprétations autres que celle formulée jusqu'ici sur le silence du père comme faisant partie du dégât épistémique de l'esclavage. La question peut être celle-ci : la caméra comme figure de visibilité de notre temps nous astreint-elle à des formes (in)connues de silence ?

La question vaut tout son pesant d'interrogation, ce texte d'Efoui étant traversé constamment ou plutôt exclusivement par le regard du jeune narrateur qui semble étouffer presque les autres personnages de l'intrigue. Pour ce qui concerne spécifiquement le personnage du père, la narration livrée par le fils passe par un regard qui a aussi une autre valeur. C'est un regard fantastique, surtout dans la seconde partie où le narrateur règle son œil sur l'ouverture d'une serrure. Il nous confie ce qu'il a vu :

Et voici ce que j'ai vu : l'oiseau, les plumes débarrassées de la gangue de boue, sautait plus qu'il ne volait, se maintenant haut en vrillant de toutes ses ailes, plumes écartées dans une brillance de rayons, et puis sans cesse retombait sur l'épaule de mon père ou dans sa main. [...] Mon père répondait à l'oiseau, étonné, lui-même de jacter du larynx, des narines, de la poitrine, de la nuque, je ne saisissais pas de quels organes du corps s'élançaient ces envollements de sons, qu'il enchaînait couramment, suivant les lignes de force qu'imprimaient les montées, les descentes, les suspensions de l'oiseau. (*LCV*, 75-76)

On pourrait voir dans ce passage un conte merveilleux. Ce qui n'est pas le cas en réalité. Il s'agit plutôt d'une séquence fantastique qui se justifie par trois raisons. La première consiste à noter le motif de l'irruption fantastique : aucun animal n'était actant jusque-là dans l'intrigue,

son apparition ici relèverait donc d'une violente urgence d'invention de l'apaisement des tourments du fils face au père. Cette irruption, comme l'enseigne Bozzetto, « implique aussi qu'il ne s'agit plus obligatoirement de viser un effet [de fantastique] global, mais aussi des effets ponctuels » (*Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, 27) susceptibles de créer des émotions ou des sensations, comme celles de l'apaisement chez le narrateur. La seconde raison qui rend ce passage fantastique, c'est la double médiation à travers laquelle nous parvions les gestes du père : le regard du narrateur, secouru par l'ouverture dans la serrure, forme les « thèmes du regard » qui permettent au fantastique de fonctionner comme un type de visions soit ambiguës (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 35-38 ; 127), soit sidérantes, soit étonnantes comme la surprise du narrateur devant la parole retrouvée par son père. La troisième et dernière raison qui donne à ce passage sa tonalité fantastique, c'est l'interaction des deux êtres vivants mis en scène : contrairement à la logique du merveilleux ou de l'horreur, ici chaque espèce reste dans sa sphère première tout en influençant l'autre. L'oiseau retrouve ses battements d'ailes après le secours de l'homme ; l'homme retrouve sa parole en admirant les envollements de l'oiseau. Il se dessine là un portrait fantastique de l'humanité réconciliée avec la nature. Il se dessine là aussi une réhabilitation fantastique du père, une réinvention fantastique également de sa voix après un long parcours de diagnostic et d'observations, entrepris par le fils. Ce travail de reconstruction fantastique de la figure paternelle connaît sa pleine réalisation avec le personnage d'Axis Kémal.

## 2. La réinvention du père : Axis Kémal ou un possible fantastique

Axis Kémal peut être considéré comme le portrait-type des figures romanesques qui répondent parfaitement à la démarche des études postcoloniales. C'est un personnage qui connaît très bien l'époque coloniale et ses pratiques puisqu'il a grandi dans ce contexte et « avait pris le maquis pour combattre l'Annexion » (*LCV*, 58), ce projet de l'envahisseur impérialiste.

C'est un personnage qui connaît également la symbolique du projet colonial<sup>15</sup> dont il combatta les traces dans les imaginaires des jeunes en leur créant un espace alternatif de savoirs :

Il [Axis Kémal] tenait une librairie, *Le Quai des livres anciens*, dont la spécialité n'était pas des livres anciens à proprement parler, du genre qu'affectionnent les amateurs d'imprimerie, de reliure, de parchemins et d'autographes, mais des volumes de deuxième, troisième, douzième main qui constituaient l'essentiel du stock et justifiaient l'enseigne. (*LCV*, 59)

Ce personnage illustre bien *la poétique de l'imaginaire* dont parle Burgos. Ici, on se trouve devant une figure qui écrit une nouvelle *grammaire de l'imaginaire* où les blessures de la mémoire, les défis du quotidien se mêlent aux rêves pour activer une série de possibilités :

Axis Kémal [dit le narrateur] a été mon maître à rire, et à l'abri de ce rire, mon esprit a été gardé sauf des maladies de la vérité, disait-il, cette acné de l'âme, disait-il.

Il m'a fait voir le monde à travers une science obscure, qui n'était d'aucune école, qui professait que l'homme n'a pas que cinq sens, mais sept peut-être, huit ou neuf, qui sait ? – le sens de l'ouïe, le sens de l'odorat, le sens de la vue, le sens du toucher, le sens du goût, le sens du beau, le sens du sacré, le sens de l'humour, qui sait combien ?

Il parlait en énigmes, paraboles, citations et ragots. (*LCV*, 61)

Contrairement au père du narrateur, Axis Kémal constitue une présence fantastique qui bat en brèche les hostilités binaires et déborde les cadres habituels de synthèse des mondes qui se sont imposés ou s'offrent à lui. Il représente dans *L'Ombre des choses à venir* le déploiement de deux métaphores qui seraient l'invention d'un fantastique postcolonial où le dire et le faire se rencontrent pour inscrire les sujets opprimés ou marginalisés dans un présent de subversion, de résistance et de responsabilité, un présent conçu comme un « site élargi et excentrique d'expérience et de prise de pouvoir » (Bhabha, *Les Lieux de la culture*, 34).

En tant que figure fantastique postcoloniale, Axis Kémal revêt une première métaphore que je propose d'appeler *la métaphore de la palabre*, entendue comme prise de parole et narration de soi, de ses mémoires, ses déboires, ses présents et ses possibilités. Comme dit le

---

<sup>15</sup> Invention de préjugés et de discours racistes sur l'Afrique, lesquels préjugés et discours, portés même par les philosophes dits des « Lumières » (Voltaire, Rousseau, Montesquieu...), sont transformés en savoirs permanents, « savoirs impériaux » (Mbembe, *De la postcolonie*, x) difficiles à gommer jusqu'aujourd'hui.



narrateur, Axis Kémal « parlait en énigmes, paraboles, citations et ragots » (*LCV*, 61). Il fait commerce de parole, prend en charge l'écriture de son propre imaginaire. Lui qui « avait pris les sentiers du maquis » (*LCV*, 59) pour participer à la lutte contre le colonisateur, il sait qu'après la libération sur le terrain, le combat reste encore entier : chasser le colon dans les têtes. Prendre en contre-pied donc la narration coloniale fixe<sup>16</sup>, unique et inamovible, voilà l'objectif que se donne ce personnage qui ne cesse de rappeler qu' « on ne va pas toujours mettre des mots sur les choses, comme on met des cadenas aux portes » (*LCV*, 109). L'image du cadenas et la négation qui la traverse dans cette phrase symbolise la métaphore de la palabre, de la parole alternative qui fait sauter l'appareillage narratif de la colonisation. Axis Kémal se raconte, projette ses expériences et ses réflexions au jeune narrateur, comme dans cette scène :

Il [Axis Kémal] m'a raconté qu'il avait « contracté » la foi chrétienne, judéo-protestante, [...] Puis il s'était brusquement arrêté sur le chemin de Dieu, suite à une révélation qui lui avait fait perdre la foi.

- Quoi ?
- Une chose terrible. Imagine ça : de la première à la dernière page, le dieu de la Bible ne rit pas. Pas une seule fois.
- Et alors ?
- Alors, je ne suis pas à son image.  
Je ne comprenais pas. J'avais toujours cru que qu'il était normal qu'un Dieu soit terrible.
- Imagine ça : un Dieu créateur qui ne connaît pas la joie. (*LCV*, 59)

Dans cet échange entre les deux personnages, on remarque qu'Axis Kémal pousse le jeune narrateur à excéder l'étroit, le clos et le dogmatique chrétiens qui ont beaucoup servi l'entreprise coloniale dans sa conquête des terres et des têtes<sup>17</sup>. Issu d'un développement de cause à effet, le rejet réfléchi – *Alors, je ne suis pas à son image* – auquel abouti Axis Kémal déconstruit la rhétorique chrétienne orientée, dans le contexte colonial, vers l'invention de

---

<sup>16</sup> « L'un des caractères marquants du discours colonial est sa dépendance au concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité » (Bhabha, *Les Lieux de la culture*, 121). Un exemple de mise en scène romanesque de cette fixité du discours colonial peut être observé dans *La Carte d'identité* d'Adiaffi, où la figure coloniale arrogante et violente, le commandant Kakatika, réduit à néant une figure princière pacifiste, le prince Méléoudouman.

<sup>17</sup> Lire, par exemple, le roman de Williams Sassine, *Saint monsieur Baly* devenu un classique sur ce sujet. Un des personnages du livre, après avoir raconté son long et difficile parcours sous le régime colonial et postcolonial, aboutit à cette conclusion : « Toutes nos grandes et nobles luttes sont des causes désespérées parce que Celui que nous acceptons comme Juge et Arbitre suprême est le père de nos ennemis. » (Sassine, *Saint monsieur Baly*, 200)

l'autre comme un éternel redevable. Ce rejet prépare également le jeune interlocuteur à la déconstruction psychologique sans laquelle aucune narration fiable de soi n'est possible.

Axis Kémal est en quelque sorte un condensé de paroles qui tacle les savoirs coloniaux, réinvente des cadres mentaux dans lesquels le jeune narrateur peut puiser des références à sa ressemblance. Dans cette logique, on voit le personnage aller au-delà de la période coloniale pour proposer au jeune narrateur d'autres imaginaires de bravoure, de résistance, d'honneur, de force et d'humanité de tous ceux que l'Occident conquérant avait voulu réduire au néant. Cette scène en donne une illustration :

- Tu te souviens des hommes-crocodiles ?  
Il [Axis Kémal] me tendait la bouteille [...].
- Une vieille légende dit que lorsqu'on cherche un trésor, il faut le faire dans le noir total, et ce trésor ce sera ta propre vie. Qui a dit : « Le suicide qui me convient le mieux est manifestement la vie » ?
- Je ne sais plus.
- Bois. Ça fait cracher l'amertume. Tu te souviens des hommes-crocodiles ?  
[...]  
Axis Kémal m'avait déjà raconté qu'aux temps de l'Annexion, ces hommes faisaient route jusqu'aux abords de La Plantation et faisaient s'évader des détenus à la barbe des gardes qui n'auraient jamais osé affronter la barre de l'Atlantique à leur poursuite. (*LCV*, 110-111)

Dans ce passage, le jeune narrateur se forme et s'éveille à une parole critique et mythique qui ne rejette aucune source capable d'émanciper le sujet. Axis Kémal ne lui apprend pas l'être-réactionnaire ou le penser-généralisant, il le pousse, au contraire, à se réaliser à partir de sa part intérieure qui s'ouvre au reste du monde. Ainsi les enseignements dans la scène viennent de différents bouts du monde : l'histoire de la résistance africaine aux razzias esclavagistes est transformée en savoir permanent à travers le mythe des hommes-crocodiles ; l'urgence et la nécessité de se penser à partir de ses propres cadres sont rappelées à travers une référence intertextuelle à l'écrivain hongrois Imre Kertész dont la citation (le suicide comme symbolique de l'exorcisme de ce qui est aliénant en soi) constitue l'exergue même de *L'Ombre des choses à venir*. Un autre élément qui rend ce passage magnifique, c'est l'orchestration de

l'enseignement en tant que dialogue et partage : double partage, dans ce cas, avec d'abord la série de questions-réponses qui marque la transmission du savoir, et ensuite le signe sémiologique de la bouteille qui passe d'une main à une autre pour dire le penser-à-l'autre même dans les gestes utilitaires les plus élémentaires comme le boire ou le manger.

À bien y regarder, le personnage d'Axis Kémal est une déconstruction de l'école coloniale, ses persistances dans la postcolonie, ses figures d'enseignant, des pères fouettards qui, du haut de leurs savoirs, dupliquent la dialectique du maître et de l'esclave dans leurs formes d'enseignement<sup>18</sup>. Avec ce personnage, Efoui insiste sur la réinvention, en postcolonie, des figures pédagogiques. Son narrateur résume la perspective en disant d'Axis Kémal que « ses réponses à mes questions étaient des lumières qui n'éclairaient en moi que de nouvelles interrogations, jusque-là insoupçonnées » (*LCV*, 60). La création par le personnage de la librairie *Le Quai des livres anciens* répond à cette même logique.

En effet, Axis Kémal fait de sa librairie un espace de savoirs aseptisés non seulement de tout asservissement, mais aussi de toute projection des illusions et fantasmes euraméricains sur le reste du monde. Le jeune narrateur y puisera les ressources à construire son identité ainsi que sa conscience politique et historique. Il raconte même sa joie de « désertter les cours » (*LCV*, 57) pour se former dans cet espace créé par Axis Kémal :

Durant de longs séjours au *Quai des livres anciens*, je prenais d'assaut le rayon « Témoignages », le rayon le plus alimenté après celui des bandes dessinées, [...] et je lisais tout ce qui traitait de « La Plantation », ce lieu d'où quelques-uns comme mon père sont revenus dévitalisés. (*LCV*, 64).

---

<sup>18</sup> Dans l'œuvre de Valentin-Yves Mudimbe – par exemple *L'Odeur du père* (1982), *La Pensée africaine contemporaine* (1982), *Héritage occidental et critique des évidences* (1973), *Héritage occidental et conscience nègre* (1968) –, les savoirs impériaux, leurs symboliques et leurs traces dans les humanités postcoloniales sont désignés par une métaphore : « la bibliothèque coloniale » dont l'auteur s'attèle à montrer le « mécanisme hallucinant qui fait de l'enseignement [en Afrique] un processus de dépossession objective. Les catégories, les concepts, la langue, les instruments, les normes et les références de travail sont « empruntés » » de l'extérieur et du fait colonial (*L'Odeur du père*, 170).

Ici encore, on voit la volonté du romancier d'aller au-delà de la colonisation comme période-repère dans la réflexion des répercussions épistémiques de « la rencontre entre l'Afrique et son grand Autre, l'Occident, [...] vécue comme un viol » (Mbembe, *De la postcolonie*, ix). Pour son jeune personnage, cette démarche est doublement importante. Elle lui permet de ne pas se faire raconter sa propre mémoire par d'autres instances avec tout ce que celles-ci peuvent charrier comme mensonges, fantaisies et idéologies. Elle lui permet également une guérison affective et psychologique puisqu'elle lui donne la force de traverser l'image insoutenable de son père pour accoster au large d'une compréhension apaisée de soi et du monde :

Le souci de démasquage qui m'a toujours poussé à épier mon père jusque dans son sommeil et à le suivre n'a pas pris fin avec sa mort. Il motivait désormais l'orientation de mes lectures. C'était le dernier truchement pour l'épier jusqu'au-delà de la mort, pour saisir quelque chose encore de cette « expérience » sur laquelle il s'était tu de son vivant. (*LCV*, 64)

À partir de cette résolution, on peut affirmer que la métaphore de la palabre incarnée par Axis Kémal produit ses effets sur le jeune narrateur. Dans ce sens, *la poétique de l'imaginaire* n'est pas perçue comme une simple vue d'esprit. Elle se conçoit aussi comme une prise de risque, une descente dans l'arène de la réalité. Ce second aspect révèle l'autre métaphore qui définit Axis Kémal.

En effet, Efovi fait de ce personnage une vue poétique qui se transforme en une vision concrète. Axis Kémal n'est pas seulement une métaphore de la palabre, mais également *une métaphore du liminal*, c'est-à-dire un créateur, dans la pratique, des

espaces « interstitiels » [qui] offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société (Bhabha, *Les Lieux de la culture*, 30)

La librairie *Le Quai des livres anciens* en est une parfaite illustration. Mais le personnage va encore plus loin dans sa démarche de faire se rencontrer sa vision poétique du monde et les chaudes rumeurs du réel. Écoutons le narrateur raconter leur saga :

J'ai commencé à désertier les cours pour garder la boutique d'Axis Kémal, *Le Quai des livres anciens*, pendant qu'il partait avec un stock de livres sur une bicyclette aussi récalcitrante qu'un âne et qu'il engueulait à hue et dia. Parfois, je le rejoignais dans une cour d'école où il avait autorisation d'étaler ses livres et de haranguer les élèves comme un vendeur de fruits, pour leur « faire goûter », comme il disait, quand il faisait des lectures à haute voix au micro, debout sur un amplificateur qui servait de tréteaux, invitant les élèves à l'imiter en prenant sa place sur « la plus petite scène du monde » (*LCV*, 57)

Il se dégage ici la figure d'un artiste, d'un pédagogue, d'un théoricien qui ne se contente pas de filer les métaphores dans le confort de son bureau. Efoui délivre son personnage de cette posture qui gangrène aujourd'hui encore nombre de ceux qu'il est convenu d'appeler les intellectuels. Son personnage se confronte à la réalité du terrain. Il ruse avec l'indigence pour faire parvenir sa poétique de l'imaginaire à la jeune génération. Plus que cela, il circule dans ce passage une splendide image du personnage en tant que créateur d'un espace interstitiel dont parle Bhabha : avec ses piles de livres, Axis Kémal crée un espace alternatif au sein même de l'école. Il subvertit ainsi l'autorité scolaire ; il y crée des seuils, d'autres possibilités d'activation de l'imaginaire des jeunes. C'est un geste important et fortement significatif dans la postcolonie dont on sait que le contenu de l'enseignement est encore calqué sur le modèle de l'ancien colon.

En un mot, ce personnage d'Efoui est un possible fantastique caractérisé par le fait qu'il favorise la rencontre entre le rêve, le savoir théorique et le réel, le terrain concret. Ses mots et leurs symboliques sont déployés aux jeunes et par les jeunes afin que ceux-ci s'acheminent vers une maîtrise de soi qui se déprenne de la part aliénante et servile jadis constituée par le projet colonial (Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, 61-71). Axis Kémal est un personnage attachant, une conscience subversive, *une poétique de l'imaginaire* qui sait se donner les moyens de *l'action*, qui sait créer aussi, dans la réalité, des *sites*<sup>19</sup> *innovants de collaboration et de contestation* où chaque *stratégie de soi* demande à être *une petite scène du monde*.

---

<sup>19</sup> Axis Kémal est également créateur d'un autre site interstitiel : « La plage du côté du vieux port, où les garçons à hauts talons et en falbalas se retrouvent pour flirter, des garçons avec des noms de filles, *girly boys* avec des noms précieux que leur trouvait Axis Kémal. » (*LCV*, 62)

### 3. Les sujets de demain : le soi comme *une petite scène du monde*

La pensée de la vie et de la responsabilité que j'emprunte à Mbembe se résume en cette longue question fondamentale :

Dans un contexte où tout – ou presque tout – fait signe à la violence et à la mort, convoque la violence et la mort et octroie à l'une et à l'autre une place centrale aussi bien dans les procédures de constitution de la mémoire, les technologies et la pratique quotidienne du pouvoir que dans les récits que l'on fait de soi et dans les structures de l'imagination, qu'est-ce que cela signifie de dire « Je suis un être humain », « Je suis vivant », ou encore « J'existe » ? (*De la postcolonie*, xii)

Dans *L'Ombre des choses à venir*, la figure du père et celle d'Axis Kémal illustrent une partie de ce questionnement, à savoir la constitution de la mémoire en tant qu'elle a partie liée avec la mort et la violence, réelle et/ou symbolique. La figure du narrateur et celle de son ami Ikko servent, quant à elles, à mettre en récit le second aspect du questionnement de Mbembe : comment rendre la vie postcoloniale responsable et apaisée ? Comment rendre cette possibilité effective malgré les tiraillements incessants auxquels sont soumis les sujets contemporains postcoloniaux ; tiraillements qui vont de la mémoire héritée en passant par la redéfinition de l'idée même du pouvoir jusqu'aux structurations des imaginaires dans le contexte de la mondialisation et des technologies nouvelles ?

Le jeune narrateur et son ami constituent pour l'auteur de *L'Ombre des choses à venir* des esquisses de perspectives à ces interrogations qui engagent le présent du monde ainsi que son devenir. Les deux jeunes personnages héritent la mémoire du monde et la rejouent en composition ou plutôt en décomposition de ses traces dans les cadres et avec les instruments de leur temps. Sur le jeune narrateur, la mémoire a laissé de nombreuses traces symboliques : « Cette dégradation dont on peut mesurer la gravité sur quelqu'un comme moi, vingt et un ans aujourd'hui » (*LCV*, 19), écrit-il. Comment transformer cette dégradation en lieu inaugural, en limons à faire fleurir les chemins vers soi et vers le monde ? Telle est sa pensée de la vie et de la responsabilité. Un véritable projet de soi axé sur trois éléments fondamentaux.

Il s'agit d'abord d'assainir ses images affectives et la mémoire collective qui ont constitué le narrateur à travers un parcours qui « ne fut pas sans histoires » (*LCV*, 15). Sont nombreux les actes qu'il pose pour réaliser cet objectif : contourner le silence de son père pour faire exister sa figure non seulement comme attachement familial, mais aussi et surtout comme victoire sur le monstre qu'a été la plantation ; s'informer et former sa conscience historique auprès d'Axis Kémal ; lire beaucoup, faire de la librairie *Le Quai des livres anciens* son espace liminal où le sujet déborde les petites cases du lieu commun. De ce point de vue, le narrateur nous apprend « la manière de nouer ensemble les trois problématiques de l'intériorité, de la mémoire et du temps » (Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 131). Son exploration mémorielle, en tant que premier acte de redéfinition de soi, participe d'une sensibilisation sur la reconnaissance des ingrédients historiques qui constituent la temporalité postcoloniale dans laquelle nous vivons aujourd'hui : « De tous les points de vue, la « plantation », la « fabrique » et la « colonie » ont été les principaux laboratoires où a été expérimenté le devenir autoritaire du monde tel qu'on l'observe aujourd'hui. » (Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, 80).

Par-delà la reconnaissance de ces laboratoires historiques qui ont produit le monde contemporain, il s'agit pour le narrateur d'intégrer, sans tri idéologique ou mépris de l'altérité, ces expériences dans la réflexion de soi et dans la constitution des savoirs transmis ici et ailleurs. Est illustratif de ce second acte de reconstruction de soi et des siens le statut du narrateur en tant que poulain et adjuvant d'Axis Kémal : il bénéficie de son savoir et de son témoignage sur la période coloniale ; il l'aide à vulgariser ce savoir dans les écoles où le tenant de la librairie *Le Quai des livres anciens* invite les jeunes à se construire comme *des petites scènes du monde* (*LCV*, 57-58). Métaphore riche d'interprétations, cette expression montre le sujet contemporain postcolonial en tant que mise en scène en miniature du monde, de ses présents, et surtout de ses mémoires auxquelles

est attaché le sens de l'orientation dans le passage du temps ; orientation à double sens, du passé vers le futur, par poussée arrière, en quelque

sorte, selon la flèche du temps de changement, mais aussi du futur vers le passé, selon le mouvement inverse de transit de l'attente vers le souvenir, à travers le présent vif (Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 116).

Il y a là un enchevêtrement de temporalités qui traduit parfaitement nos rapports contemporains au monde. Ces rapports passent aujourd'hui par les technologies nouvelles pour montrer la volonté des hommes de maîtriser ou du moins de comprendre ces temporalités mêlées. C'est en tant que représentante de ces technologies nouvelles que l'image physique constitue dans *L'Ombre des choses à venir* un élément essentiel à la construction de l'identité du jeune narrateur. Qu'il nous souvienne la présence intermédiaire ou sémiologique de la caméra dans la scène de filature du père (*LCV*, 74-78) où le personnage narre la figure paternelle par un dispositif iconique qui marque un tournant dans la compréhension de soi et des siens :

Pendant que se poursuivait sur le mode fondu enchaîné l'échange entre la voix de mon père et celle de l'oiseau, ma pensée était arrimée à la certitude que j'assistais à un rendez-vous hors du monde commun, un rendez-vous clandestin entre mon père et ma mère enfin transformée en oiseau selon son vœu. (*LCV*, 77)

Le narrateur fait ces réflexions en ayant une posture de caméraman : « J'ai réglé mon œil sur l'ouverture dans la serrure [de la porte de la cabane] » (*LCV*, 75), écrit-il. Ainsi donc, la construction du sujet contemporain comme petite scène du monde implique non seulement une conscience historique, une école postcoloniale réinventée, un espace liminal comme la librairie *Le Quai des livres anciens*, mais également l'intégration des logiques visuelles dans la narration des différentes humanités. Plus que cela, le troisième degré d'intermédialité qu'on observe dans la scène de filature du père pousse à une interrogation fondamentale : comment intégrer, en postcolonie, les technologies euraméricaines dans l'imagination des futurs ?

Cette question, on ne peut plus cruciale, est palpable au quotidien. Et il est inquiétant de constater qu'elle est faiblement présente ou quasiment inexistante dans le discours des champs littéraires postcoloniaux. Mais dans la fiction, il se dessine déjà des éléments de réponse avec la triple combinaison des ressources sémiologiques, des pratiques intermédiaires et des



déconstructions du roman balzacien que proposent les écrivains contemporains<sup>20</sup>. Ces combinaisons produiraient un univers fantastique dans les romans d’Efoui. Le narrateur dans *L’Ombre des choses à venir* montre qu’il urge d’aller au-delà du rejet du monde des images pour en faire un sujet de narration et de réflexion, soit en thématissant ses outils et procédés de production de sens, soit en intégrant certaines de ses techniques dans la narration de soi et dans la compréhension des mémoires et parcours humains qui entrent dans la formation de notre identité. L’univers fantastique se lit, dans ce cas, à travers des visions fortement inextricables où s’entremêlent indéfiniment les rêves, les réflexions personnelles, les commentaires et interprétations de ce qui est perçu : illustration avec la scène de filature où le regard du narrateur, la serrure transformée en caméra et la narration de ce qui a cours forment un superposé de médiations produisant des effets de fantastique d’ambiguïté. Ces effets sont portés à leur tension maximale par les différents niveaux d’interprétation entre ce que le narrateur voit, croit/pense voir et désire voir. Le regard, le sens de la vue devient dès lors « l’unique instruction qui élève au-dessus de toute morale, de tout pouvoir, de tout commandement, de toute domination, et sur laquelle n’importe quel dieu n’a plus qu’à la boucler » (*LCV*, 156).

J’ai déjà interrogé ailleurs (chapitre V, section 1) l’image physique comme figure totalisante et divine ou divinisée en contexte de la mondialisation. Ici, la lecture du narrateur de *L’Ombre des choses à venir* constitue une continuité de cette interrogation dans le contexte plus précis de la postcolonie et comment elle se saisit des gadgets iconiques dans la narration de ses présents et de ses futurs. À travers l’attitude du narrateur de *L’Ombre des choses à venir*, il se

---

<sup>20</sup> À part les romans d’Efoui dans lesquels je la décèle, cette triple combinaison est également visible dans le roman *Les Transparents* (2015) d’Ondjaki où les combles d’un immeuble luandais sont transformés en « un cinéma à l’air libre, au sommet de cet immeuble, au cœur de cette ville. Un cinéma où le public viendrait avec son petit banc, son bidon, son siège, comme jadis, et où les heures dicteraient la succession des films, l’après-midi nous miserions sur les jeunes, le soir nous pourrions organiser une séance de téléromans » (136). Un autre écrivain, Blick Bassy, offre aussi une perspective de l’imagination des futurs postcoloniaux avec son roman *Le Moabi Cinéma* (2016) où la combinaison entre un élément de la nature (l’arbre moabi) et l’image physique (le cinéma) révèle notamment l’horizon écologique de nos futurs à l’ère iconique.

crée une poétique fantastique du regard où se combinent le sens de la vue, le sens critique, le sens du beau et le sens de l'imagination ou du décroissement.

En réalité, cette poétique fantastique du regard constitue l'image fondatrice et globale de tout le récit de *L'Ombre des choses à venir*. Il faut rappeler, à cet effet, que le narrateur nous raconte tout le récit alors qu'il est cloîtré dans une chambre dont voici les caractéristiques et le contenu : d'abord, elle a deux fenêtres, « la fenêtre côté cour, celle par laquelle passe la lune [...]. La fenêtre côté jardin, celle que je [le narrateur] ne dois pas ouvrir ou seulement si nécessaire » (*LCV*, 144) ; ensuite elle contient des « papiers répandus dans [une] bassine » et une « pile de livres » (*LCV*, 12) ; dans cette chambre, enfin, est assis le narrateur sur un tabouret aux pieds duquel il y a, écrit-il, « une photo de bonne taille, format 18 x 24 cm, où l'on voit mon père tenant à la main la housse d'un saxophone, moi à son côté, cahin-caha vers mes neuf ans » (*LCV*, 14). Cette cachette du narrateur est la véritable petite scène du monde. Y sont représentés tous les ingrédients contemporains qui peuvent entrer dans la narration de soi et la (re)construction de son identité. Chaque signe sémiologique (la photo, les livres, la fenêtre...) y revendique une part de la poétique fantastique du regard. Les livres relèvent du sens de l'imagination. Les deux fenêtres aussi sont de l'ordre du décroissement. Elles ont, par ailleurs, le même traitement et la même symbolique que le trou de la serrure par laquelle le narrateur regarde son père retrouver sa parole. Évidentes ouvertures au monde, ces deux fenêtres sont le lieu de la rencontre entre le sens de la vue, le sens du narré et le sens de la réalité, célébrant la bravoure quotidienne des femmes :

Par la fenêtre qui donne sur la cour, quelques feux de cuisine en plein essor, des fourneaux avec leurs flammes, des lampes à gaz, leur lumière sur l'entrain des femmes aux vêtements de papillon, agitées par un même affairément qui les mène du robinet d'eau à la natte de raphia où dort un bébé, au fourneau, à l'arbre sous lequel un enfant prend son bain. (*LCV*, 11-12)

Objets caméras aussi, ces deux fenêtres mettent en scène une certaine lecture contemporaine du temps. Par elles, Efovi semble suggérer la disparition progressive de la

différence entre temps cyclique et temps chronologique dans l'ère iconique. La fenêtre-caméra, création du temps humain<sup>21</sup>, et la lune, métaphore du temps cyclique, ne forment ou ne formeront dans l'avenir plus qu'une seule temporalité. En témoigne la lecture du temps par le narrateur assis dans son refuge : « Tout à l'heure, quand le carré de lune aura cessé d'éclairer ma personne, aura quitté les papiers répandus dans la bassine, il grimpera le long de la pile de livres avant d'être happé je ne sais où. Nous serons aux alentours de trois heures. » (*LCV*, 12). Une image importante peut être observée dans ce passage : cette nouvelle temporalité affecte tous les domaines avec la lumière du triptyque lune-fenêtre-caméra qui balaie la personne du narrateur, les objets et les livres. C'est la raison pour laquelle, la narration romanesque, grâce aux diverses pratiques d'intermédialité, se saisit de l'iconique dans sa production des imaginaires contemporains. La présence de la photo, format 18 x 24 cm, dans la chambre du narrateur, répond à cette stratégie intermédiaire qui participe de l'invention d'une poétique fantastique du regard. Dans cette dernière, un autre élément important mérite d'être souligné : c'est *le sens du sacré* ou *l'horizon écologique* dans nos petites scènes du monde.

À propos de l'écologie, je cite d'entrée de jeu cette pertinente remarque de Deguy : « Il ne s'agit pas de la planète, astre errant, bolide cosmique qui poursuivra bien sans nous quelques milliards d'années de plus sa course dans le Système. Mais de la terre dans sa relation avec le monde [contemporain] » (*Écologiques*, 22). C'est cette relation entre la terre et le monde contemporain que le narrateur met en scène dans la dernière partie de *L'Ombre des choses à venir*. Son sens du sacré part du mythe des hommes-crocodiles que lui racontait son mentor, Axis Kémal. Ces hommes habitent une « Île » où les éléments de la nature et les êtres vivants ont trouvé une certaine harmonie dans leur relation à la terre (*LCV*, 93-95 ; 110-112 ; 157). De ce mythe à l'action, donc de la métaphore de la palabre à la pratique de son imaginaire, le narrateur décide d'aller à la rencontre de ces hommes. De sa cachette, il nous informe : « J'ai

---

<sup>21</sup> Voir Georges Poulet, *Études sur le temps humain* (1949).

rendez-vous ce soir [avec] ces hommes qu'on appelle hommes-crocodiles, et dont j'attends l'arrivée par la mer. » (*LCV*, 84).

Il est intéressant de voir que le romancier n'oppose pas le monde du jeune narrateur à celui des hommes de « l'Île ». Le premier attend les seconds dans une rencontre qui mettra en perspective la chambre du jeune narrateur avec sa sémantique contemporaine et technologique, et la vision écologique des hommes-crocodiles qui savent « cohabit[er] avec les plantes et les animaux » (*LCV*, 95) et affronter « la dangerosité de la mer » (*LCV*, 153). Il s'agit donc de réinventer la cohabitation des hommes et les autres vivants de la nature, de repenser « l'existence terrestre, [...] la terre et ses habitants » (Deguy, *Écologiques*, 20), intégrée à la constitution de chaque petite scène du monde contemporain.

Dans sa petite cachette donc, le narrateur de *L'Ombre des choses à venir* joue le présent du monde postcolonial et aussi prend en charge l'imagination de ses possibles futurs. Pour lui, ces futurs exigent un triple mouvement radical. Il s'agit en premier lieu d'effectuer un retour à la mémoire pour examiner et guérir l'affectif lézardé par les vicissitudes de l'histoire. Il s'agit en second lieu de trouver le bon usage des images physiques euraméricaines dans la narration de soi, dans la compréhension du monde et dans la formulation des chemins à venir. Il s'agit en troisième lieu d'ouvrir un horizon écologique dans la formulation de ces futurs pour réapprendre à habiter la terre et non la technique, la virtualité ou autres prouesses de l'économie capitaliste. C'est à cette triple condition qu'advientra un « monde en création », un sujet postcolonial contemporain en « processus de création, de cocréation et d'autocréation » (Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, 71). Cette conclusion, très sartrienne, est illustrée dans le dernier paragraphe de *L'Ombre des choses à venir* par une belle métaphore maritime où le monde du jeune narrateur rencontre le sens du sacré et l'horizon écologique des hommes de « l'Île » qui ont compris

depuis longtemps qu'il n'y a pas de formule magique contre le fracas des tempêtes, qu'il n'y a pas de prière qui apaise la mer en furie, il y a

seulement l'intelligence d'esprit d'un homme de métier à la barre, maître à chaque seconde non pas du vent mais de son art de faire louvoyer les voiles, maître à chaque seconde, et étonné aussi, à chacune de ces secondes, de n'être pas depuis longtemps fracassé (*LCV*, 157).

Dans cette métaphore maritime, il se profile à l'horizon des caps en tant que « but et bout », mouvements de l'autre et vers l'autre, orientations, réorientations et ouvertures permanentes (Derrida, *L'Autre cap*, 19-21) dans lesquelles chaque petite scène du monde est une part de l'humanité (re)pensée sans passion. Dans cette métaphore maritime, il circule également une idée de l'art en tant que *capital symbolique résistant ou subversif*, pour paraphraser Pierre Bourdieu (*Les Règles de l'art*, 201-298), nécessaire pour maintenir les marches du monde en restructurations productives de sens.

Cette vision de l'art est incarnée dans *L'Ombre des choses à venir* par le personnage Ikko. Revenu de « l'épreuve de la frontière », une opération de guerre « dont le but est de contenir des populations non pas rebelles mais rétives, des populations qu'un attachement atavique et affectif à la forêt rend rétives à l'avancée de la prospection minière, source de bonheur communautaire<sup>22</sup> » (*LCV*, 91), ce personnage choisit la poésie et la peinture comme voie de reconstruction de soi et de subversion du pouvoir répressif sous lequel il vit. « Quand on revient de la guerre, il y a plusieurs façons de péter les plombs. » (*LCV*, 112), dit Axis Kémal. Pour Ikko, la poésie et la peinture constituent sa façon "de péter les plombs" et de se réinventer une nouvelle identité. Dans deux sections du roman (101-104 ; 119-123), le narrateur le met en scène en train d'écrire et de couvrir l'espace urbain de « ses assauts calligraphiques » (*LCV*, 122). On l'y voit aussi abolir les frontières entre deux formes artistiques, circulant aisément entre graffiti et phrases qui, à n'importe quel moment peuvent être, par l'auteur, « brutalement interrompues et prolongées par des signes illisibles, une succession de pics étagés » (*LCV*, 101).

---

<sup>22</sup> Le narrateur tourne en dérision la rhétorique du pouvoir dominant qui s'invente une bonne conscience pour éliminer les hommes-crocodiles. Ici la confrontation binaire (hommes-crocodiles et pouvoir politique) est consciemment mise en relief pour montrer les tensions entre les populations autochtones et les pouvoirs industriels qui alimentent l'autorité capitaliste.

Ces pics étagés, incorporés comme tels dans le roman (101-102 ; 122-123), fonctionnent comme un clin d'œil à la pratique de l'illustré. Ils semblent très bien organisés, et leur forme verticale laisse penser au corps qui résiste, qui reste debout malgré les épreuves de la guerre. Ils représentent aussi le graffiti comme l'art par excellence de la subversion et de la contestation, une forme symbolique d'occupation de l'espace public pour damer le pion à un pouvoir totalitaire ou tout au moins pour le concurrencer. En témoigne ce que dit le narrateur sur le travail de son jeune ami :

Peu de temps après son retour [de l'épreuve de la frontière], les mêmes signes [les pics étagés] ont commencé à couvrir la ville. D'abord les murs, et puis les arbres, les trottoirs, par paquets cheminant de quartier en quartier, et je ne doutais pas que c'était Ikko qui en était l'auteur, et j'attendais avec inquiétude le jour où il se ferait prendre. Ce qui n'a pas tardé quand il s'est mis à tracer à la peinture sur les oriflammes et sur les joues des martyrs accrochés aux pylônes. (*LCV*, 102)

À ces graffitis, Ikko ajoute des vers parmi lesquels il convient de mentionner celui-ci : « *cette case n'est pas de ce monde, mais je suis ravi de partager le voisinage* » (*LCV*, 123). En combinant ce vers à ces pics étagés, ce personnage d'Efoui repense la poésie et la peinture comme un tout. Il formule par conséquent une sorte de rêve actualisé de l'ancienne école de l'*Ut pictura poesis* (comme la peinture, la poésie) dont le postulat sur la correspondance des arts alimente les démarches et les pratiques contemporaines de l'intermédialité. Ce vers d'Ikko vaut aussi toute autre interprétation : l'imagination des futurs du contemporain doit être pris en charge par l'art, cette case au-dessus des mêlées, ce point de retrait où l'artiste partage le voisinage du lointain et de l'utopique. Cet art devient un capital symbolique subversif quand, après sa formulation, il se confronte à la réalité à l'instar de ce que fait Ikko qui sera accusé par le pouvoir répressif de « sabotage esthétique de l'espace urbain » (*LCV*, 104). L'expression est belle dans son paradoxe sémantique : elle accuse, mais rend compte aussi de toute la charge subversive voulue par le jeune personnage.

En réalité, le personnage d'Ikko prolonge la métaphore de la palabre ainsi que la poétique de l'imaginaire d'Axis Kémal et son adjurant, le narrateur innommé. Ses graffitis constituent sa manière de sortir, tout comme les deux autres personnages, de sa tour de créateur ou de penseur, de permettre un corps à corps entre ses productions de l'imaginaire et les méandres du réel. Ainsi, les trois personnages deviennent des figures postcoloniales qui réussissent une reconstruction de soi après les vicissitudes de l'histoire. Héritiers mal lotis, ils transforment, grâce aux arts et à une vie engageante, les difficultés en possibilités : c'est ce que Mbembe appelle *la pensée de la vie et de la responsabilité*, une pensée de « l'avenir de soi au souvenir de ce que l'on a été entre les mains de quelqu'un d'autre, au souvenir des souffrances que l'on a endurées du temps de la captivité, lorsque la loi et le sujet étaient divisés » (Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, 86).

Ces trois personnages constituent en quelque sorte la victoire du père du narrateur ainsi que celle de tous ceux que l'histoire avait voulu contraindre à ne rien dire « de ce qu'ils auront vu au monde » (*LCV*, 37). Ils constituent aussi des figures postcoloniales qui réussissent là où ont échoué leurs aînés en création, à l'instar du prince Fama Doumbouya, héros du roman *Les Soleils des indépendances* de Kourouma. On sait, en effet, que ce personnage de Kourouma n'a obtenu, après les indépendances, que la carte du parti unique, symbole d'une postcolonie autoritaire et violente qui a eu raison de lui.

Les trois personnages de *L'Ombre des choses à venir*, pour leur part, offrent un horizon moins lugubre. Peut-être parce qu'ils ont tenté, dans le récit, d'aller au-delà des schémas binaires, de décroquer leur monde physiquement et symboliquement, d'interroger la colonisation mais aussi de franchir ce repère habituel pour rencontrer l'espace inaugural de leur souffrance, à savoir les épines laissées dans l'âme et dans le cœur par l'arrachement d'une partie d'eux – de ceux que les cales négrières ont à jamais emportés. Peut-être aussi parce qu'ils ont compris qu'on ne peut se réinventer en vassal, en éternel *damné de la terre* pour parler comme

Fanon, et qu'ils ont, de cette compréhension, cherché activement des voies pour répondre à une injonction aussi sidérante que salutaire : « Il faut se déshabituer de soi avant de continuer la route. » (*LCV*, 154). Peut-être enfin parce qu'ils ont réalisé que se prendre en charge, produire son identité à la mesure du monde contemporain, c'est s'imaginer en figure émancipée, c'est se narrer avec une dose de fantastique où le livre, la poésie, l'image physique, le graffiti, apportent, chacun, une sève spécifique capable de permettre à l'humanité de *toucher le bord le plus proche du futur*, selon l'heureuse formule de Bhabha (*Les Lieux de la culture*, 38).



## Chapitre VIII. Du photographique au fantastique dans *Cantique de l'acacia* : repenser le corps, l'espace et le temps contemporains

Le thème de la photographie est le moins évident lorsqu'on entame les premières pages de *Cantique de l'acacia* où le narrateur, dès les premiers mots, plante ce décor insulaire : « l'île aux Acacias où les femmes, il n'y avait pas si longtemps, allaient enfouir le placenta des nouveau-nés avant d'y planter un acacia. » (CA, 11). Il s'y crée dès lors une dynamique narrative qui s'organise autour de la parole féminine déployant « l'art de rêver les enfants » (CA, 11) ; lequel art donne à lire des images poétiques comme acte de soi, structuration et concrétisation du mental, de l'affectif, et du psychologique.

Dans cette structure annoncée comme entrelacement entre réalité poétique et univers onirique, le narrateur de *Cantique de l'acacia* insère, comme un troisième sujet inattendu, le thème de la photographie dont les motifs apparaissent d'abord subrepticement avant de devenir ensuite le chœur même de ce cantique que nous offrent les personnages du roman. Qu'il suffise à ce stade de mentionner comme exemple quinze occurrences, sans compter les variations, du syntagme « elle photographia » dans une courte section du récit (CA, 195-205) : « Elle photographia le fil de fer barbelé » (CA, 198), « Elle photographia des observateurs étrangers » (CA, 199), « Elle photographia un jet privé abandonné » (CA, 205), etc...

Cette introduction, à la fois progressive et brutale, du thème de la photographie n'est pas surprenante pour deux raisons. D'abord, les œuvres précédentes d'Efoui ont déjà donné l'occasion de voir sa volonté permanente de peindre les imaginaires contemporains dominés par des logiques visuelles. Celles-ci, faut-il le rappeler encore, ont toutes pour point de départ la photographie (la télévision et le cinéma, par exemple, sont des photographies dynamiques, des images auxquelles on ajoute un rythme, un mouvement). Ensuite, l'apparition du photographique dans cette narration montre encore une fois qu'Efoui travaille à arracher le lecteur du monde des binaires en ce qui concerne la pensée de l'image : ici le photographique

s'intercale entre le poétique et l'onirique, et rappelle le triple jeu de l'image qui prend toute sa signification avec le personnage de Joyce à la fois photoreporter « pour le journal *Voix off* » (CA, 189) et auditrice du récit d'un autre personnage, à savoir la grand-mère Grace.

Par-delà les deux raisons qui rendent évidente l'apparition du thème de la photographie dans *Cantique de l'acacia*, il convient de s'interroger davantage : pourquoi le romancier a différé l'apparition de ses motifs dans son récit ? En quoi le photographique se révèle-t-il nécessaire dans ce cantique où se déploient « des formules qui glorifient le pouvoir, de mère en fille, de recréer le cordon ombilical qui est la langue du placenta, le pont de cordes tressées entre l'invisible et le visible, entre l'esprit des choses et le corps des vivants » (CA, 17) ?

Ces interrogations constituent l'origine de ce chapitre dans lequel je formule deux hypothèses. La première : la photographie, en tant que première modernité iconique de notre temps, constitue dans *Cantique de l'acacia* une métaphore de notre contemporanéité et son lot d'images et de technologies qui ne cessent de (re)surgir dans chaque bout du monde pour (re)définir corps, espaces et temps. La seconde : ce photographique est le lieu inaugural d'un fantastique contemporain axé sur la construction ou la déconstruction de deux mondes qu'Efoui tente de faire voir à son lecteur.

Il y a d'abord le monde du féminin et du maternel porté par trois générations de femmes représentées par Grace, Io-Anna et Joyce. La lutte des deux premières contre le pouvoir patriarcal prend un autre tournant avec la troisième qui y intègre la photographie utilisée comme outil moderne d'émancipation, mais aussi critiquée comme objet idéologique, comme instrument de domination de l'homme, au sens mâle du terme. On découvre là le photographique dans son ambivalence, à savoir qu'il est non seulement un *objet de pouvoir* mais aussi un *objet de dissidence*. L'apparition de ce photographique dans le monde du féminin fonctionnerait donc comme un prolongement du corps en tant que symbole du fantastique de la

subversion, c'est-à-dire un fantastique qui met en relief un personnage en train d'émerger d'un espace hostile, d'excéder une clôture, notamment patriarcale dans *Cantique de l'acacia*.

Il y a ensuite le monde de la modernité postcoloniale constituée par la rencontre d'un « hameau de pêcheurs » (CA, 125) avec l'altérité capitaliste composée d'« appareils photo », « de gros bateaux venus de loin siphonnant le poisson » et d'« applaudissements de touristes » (CA, 126). Ce monde est questionné par le grand-père de Joyce, le personnage Silvano, « pionnier à colporter de village en village, [...] les objets fétiches de la modernité » (CA, 171). Ce personnage représenterait le fantastique contemporain dans sa capacité, selon Bozzetto, à interroger la présence d'un disparate pour faire identité (voir chapitre III, section 2).

Ces deux mondes décrivent diverses voies de l'être-au-monde contemporain, les imaginaires de cet être-au-monde ainsi que leurs incessantes transformations sous l'angle des rapports au corps, à l'espace et au temps. Il y circule en conséquence d'importants points de vue qui méritent un long développement auquel vont se consacrer les pages ci-dessous.

### 1. Le monde du féminin et du maternel : corps humain et appareil photographique au service d'un fantastique subversif

Dans une scène de *Cantique de l'acacia* (57-62), le narrateur nous fait revivre un souvenir du personnage Io-Anna dont la jeunesse fut durablement marquée par les circonstances de la mort de sa cousine :

La cousine, sa mère l'avait attrapée au réveil, sans un mot l'avait coiffée, « plutôt mourir », disait la cousine, l'avait habillée, « plutôt mourir », l'avait parée de bijoux, et sans un mot l'avait plantée en statue sur une chaise sous l'arbre de la cour pour la photo.

Un homme valeureux était prêt à épouser la jeune fille si la photo ne lui déplaisait pas. Un homme qui avait fait fortune à l'étranger, une affaire bien assise.

Le père de la cousine dont le quotidien consistait à surveiller, admonester, menacer, interdire, haussa le niveau de vigilance et rallongea la liste des interdictions. (CA, 57)

La scène s'ouvre avec ce mariage de raison, pratique aussi ancienne que le monde, que le romancier actualise avec le motif photographique servant de lieu de fabrication et de

transaction d'altérités. Avec toute évidence, la photographie symbolise ici un objet de pouvoir. Elle apporte un nouveau souffle au patriarcat, lui permettant précisément de renouveler les moyens par lesquels il décide pour l'autre. On voit donc de ces trois paragraphes émerger un monde féminin subjugué par la figure paternelle dont le travail quotidien (surveiller, admonester, menacer, interdire) fait d'elle non pas une instance d'autorité mais une voix autoritaire. Cette figure du père est aidée dans la construction de son pouvoir patriarcal par le silence et l'affairement presque automatisé de la mère dont la présence dans ce passage permet de réaffirmer une évidence : certaines figures maternelles constituent encore les outils d'expression et de transmission de la terreur patriarcale. Dans le contexte de *Cantique de l'acacia*, ce pouvoir patriarcal pourrait se résumer par « la fureur des mères qui crient sur les filles et des pères qui lèvent la canne sur les mères et les filles » (CA, 59). Contre ce pouvoir patriarcal, la cousine d'Io-Anna se révolte avec cette expression, « plutôt mourir », qui traverse l'extrait et sabote l'enchaînement des actions de la mère. La voix de la cousine articulerait ainsi une prise de parole qui sonne comme une réponse à la fameuse question-titre de Gayatri Spivak : *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*

Prise en étau entre la soumission maternelle et la domination paternelle, la cousine d'Io-Anna incarne en effet les problématiques abordées par Spivak en termes de construction de la femme postcoloniale face au patriarcat (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 75-86). Spivak constate à juste titre qu'« il n'y a pas d'espace d'où le sujet subalterne sexué puisse parler » (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 100). Et ces voix de femmes confisquées, ces prises de parole déniées entraînent logiquement la recherche de formes autres de révolte, parfois extrêmes et tragiques comme c'est le cas pour le personnage de *Cantique de l'acacia* :

La cousine seule face à la famille :  
Plutôt mourir.  
Elle tenait en respect les membres de la famille avec son doigt  
tendu comme un couteau.  
Plutôt mourir.  
Le doigt tendu et posé à fleur de veines comme un couteau

Plutôt mourir.  
menaçant de sa propre mort le destin qui la poursuivait avec un air de famille, ce destin qui avait pris le visage protéiforme des siens.  
Les siens qui, sous ses yeux, lui volaient son image, enveloppaient l'image dans un cadre, enveloppaient le cadre dans un colis scellé par une profusion de timbres [...], on en riait.  
Et quand les rires se furent calmés, la cousine se transforma en torche vivante et mit le feu à la maison de son père. (CA, 59)

On remarque dans ce passage que l'image photographique est un outil d'exercice de la violence symbolique sur la femme dont le corps lui échappe pour appartenir aux tiers dominants. En réalité, l'avenir du JE féminin est lié à ce corps, ses fêtes et ses défaites. Sa disparition en tant que simple objet, et ses reformulations en tant que sujet agissant (Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 98-99) sont ou seront fonction de ce corps que le personnage transforme ici en recours ultime et sacrificatoire contre toute domination. Geste à la fois fatal et libérateur, le feu au corps féminin et à la maison du père dit la mort symbolique de la figure patriarcale ainsi que la fin de la femme-objet.

Ainsi, la lutte des femmes dans *Cantique de l'acacia* emprunte « la résonance de leur corps » (CA, 58). Celle-ci se transforme, parfois, en « spectacle du corps mort, du corps de la cousine figée dans la noirceur dégradée des brûlures, cendre de son vivant avant que la mort la prenne » (CA, 66). Mais plus souvent, il y est question d'une résonance qui donne au « corps le goût de soi » (CA, 47), qui donne à la femme une voix, c'est-à-dire « la forme la plus corporelle de l'esprit de l'homme » (CA, 49). C'est à ce niveau que le corps féminin devient un enjeu du fantastique subversif dans ce roman. L'auteur va au-delà du corps qui s'offre au chaos, à la mort. Il imagine un autre corps qui ruse avec ce chaos, le subvertit et explose les cadres étriés du patriarcat afin de révéler un sujet féminin qui conte au lecteur la manière dont « sa respiration s'accorde avec le rythme du monde, son souffle avec l'atmosphère de la terre, sa lumière intérieure avec les pulsations du soleil » (CA, 22).

Deux personnages féminins (Grace et Io-Anna) incarnent pleinement ce corps fantastique cherchant à déconstruire l'ordre mâle qui ne cesse de faire de la femme « celle qui,

croyant avancer sur le chemin de l'école, se retrouvera au marché, croyant aller vers la maison se retrouvera sur le chemin de la rivière » (CA, 62). Avec ces deux personnages féminins, Efovi pousserait à voir dans la symbolisation du corps le lieu de la rencontre entre le fantastique et la déconstruction derridienne résumée par Nancy : « Il n'y a pas de clôture qui n'indique en même temps, par essence ou par structure, un interstice, même infime, par où l'excéder. Les points de suture sont aussi les points de rupture. » (Nancy & Bailly, *La Comparution*, 29).

Le personnage d'Io-Anna<sup>1</sup> constitue la première métaphore de ce fantastique qui emprunte l'exigence de la déconstruction. Io-Anna a grandi dans une clôture patriarcale :

Io-Anna était à l'âge où elle n'ignorait plus grand-chose de l'honneur que ces hommes réservaient à son engeance [...].

Celle-là.

Aussi loin qu'elle s'en souvienne, c'était ainsi qu'elle s'était sentie appelée par le regard de ces hommes. Et même si, de temps en temps, une bouche, comme se fourvoyant disait :

Io-Anna,

même si cette bouche était celle du père, les yeux, y compris ceux du père, continuaient à dire :

Celle-là.

Les yeux ne disaient pas Io-Anna. Les yeux gardaient la même assurance avec laquelle ces hommes marquaient les terres fertiles et les vaches :

Celle-là. (CA, 69-70)

Dans cet extrait, les indices de la clôture et de la chosification se déclinent par une partie corporelle : les yeux des hommes servent comme image de domination, de cadrage et de réduction de l'altérité féminine en une insignifiance. Io-Anna, en tant que personne, n'existe pas dans le monde de « ces vieillards suffisants qui dissimulaient mal leur avidité dans une nébuleuse de proverbes : *Ce qui était vrai hier l'est encore aujourd'hui / C'est dormir toute la vie que de croire en ses rêves* » (CA, 69).

---

<sup>1</sup> Dans une pièce de théâtre (*Io*, 2007), Efovi revisitait déjà la mythologie grecque de cette jeune fille, Io, violée par Zeus. L'auteur y repensait la condition humaine contemporaine en général, et féminine en particulier, sous l'angle de l'errance, de la solitude et de la renaissance à soi par-delà les vicissitudes du départ.

Io-Anna est donc face à un ordre implacable du patriarcat qui lui dénie son nom, lui interdit le rêve et le cheminement vers soi. Sa condition est d'autant plus grave que ses souvenirs, ses images intérieures participent également à l'érection de cette clôture :

De sa mère elle [Io-Anna] n'avait gardé que le souvenir des mains, seules parties vives et visibles de sa personne, les mains versant l'abondance de bière à d'imperturbables notables venus parler avec le père, lui-même notable, parler des terres, des troupeaux, des dieux et des récoltes. Les mains de sa mère, quand ça ne versait pas la bière, pétrissaient, piochaient, puisaient, creusaient, jardinaient, balayaient la cour. (CA, 69)

Dans l'extrait précédent, les yeux servent comme symbole du mâle dominant ; dans celui-ci les mains représentent le sujet féminin corvéable et maniable à merci. Dans les deux cas, il s'agit de ce que j'appelle le démembrement fantastique, c'est-à-dire que le récit engendre des parties du corps pour mieux montrer le binaire de la situation à déconstruire.

En superposant, en effet, les yeux des hommes qui la rendent insignifiante, le souvenir des mains corvéables de sa mère et le corps brûlé de sa cousine, Io-Anna se révèle comme un personnage à travers lequel le corps se démultiplie, orchestrant plusieurs mémoires et aspirations contradictoires qui disent le malaise et l'urgence d'excéder la clôture du monde présent. Ce corps démultiplié, voire démembré, recycle en réalité le vieux motif de la métamorphose. Io-Anna est, par conséquent, une figure qui actualise le fantastique. Elle offre un rapport au corps dont le fonctionnement puise dans le fonds culturel de la surnature fantastique, celle de la métamorphose et surtout celle du double. Est illustrative à ce sujet, la scène où, revenus tous deux de l'hôpital suite au suicide de la cousine, père et fille se retrouvent dans un ultime face-à-face :

Le père traversant la cour, marchant derrière sa fille, la poussant de temps en temps dans le dos avec sa canne, et là, au beau milieu de la cour, Io-Anna s'était retournée, le doigt pointé vers la canne levée, devant la maisonnée médusée – la mère, les autres épouses, la marmaille, les amis du père. Tous entendirent le rire de Io-Anna :

Ta fille te renie.

La voix sortait d'elle et disait au père une chose qu'on n'avait jamais entendue mais qui s'imposait avec une évidence souveraine :

Ta fille te renie.

[...]

La canne était levée. La canne ne s'abattait pas. Io-Anna vit la statue du père immobile, moulée dans l'honneur des familles, des clans, des races, la vieille peau de race dont on fait les patriarches. Elle vit la statue tourner sur elle-même. [...] Elle vit le désordre des gestes qui accompagnaient la statue au sol. (CA, 66-67)

Cette scène offre un double renversement important : la fille renie son père ; la fille se fait voix agissante. La phrase de reniement prononcée par Io-Anna renverse la narration habituelle qui voudrait entendre ces mots d'une bouche parentale. En investissant cette parole, Io-Anna exprime donc sa révolte en tant que jeune mais aussi en tant que femme qui se libère du joug patriarcal. Le geste qui accompagne ce reniement est aussi symbolique : la jeune fille ne pointe pas du doigt son père, mais plutôt la canne de ce dernier. Elle ne s'attaque donc pas à la personne, mais plutôt à une société patriarcale représentée ici par le signe sémiologique de la canne montrée, défiée et vaincue par la jeune fille.

Il est par ailleurs loisible de remarquer que ce passage offre une relecture du mythe grec d'Io face à Zeus, donc la fille face au père, la victime face au bourreau. La première se libère, le second s'écroule. C'est en un mot la clôture patriarcale qui cède, montre des lézardes suite à l'effet combiné de la voix et du geste d'Io-Anna.

Dans beaucoup de fictions contemporaines – à l'instar de celles de Calixthe Beyala ou de Sami Tchak<sup>2</sup>, pour ne citer que ces deux – le JE féminin chemine vers soi en empruntant généralement les voies du plaisir et du sexe. Contre la société patriarcale rigide, ces personnages opposent une féminité et une sexualité si subversives, voire débridées, qu'elles en deviennent l'arme efficace, redoutable et redoutée pour combattre toute figure totalisante et dominante. Les personnages féminins d'Efoui ne répondent pas à ce canon. Ils font un usage autre du corps. Ils

---

<sup>2</sup> Le corps comme lieu de révolte et de redéfinition du sujet féminin est un motif qui traverse particulièrement les œuvres de ces deux auteurs. Dans le roman *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala par exemple, la protagoniste principale, Irène, n'exprime sa révolte que par deux passions : voler et faire l'amour. Sami Tchak faisait dire à Mira, un de ses personnages féminins « qu'en réalité notre corps a d'innombrables potentialités, que c'est nous qui, bloqués par notre éducation ou par l'hypocrisie, l'empêchons de sortir des grilles dressées autour de lui pour aller découvrir d'autres sensations » (*Hermina*, 268).



sont dans la doublure ou le démembrement fantastique. Ils apprennent à investir les gestes mêmes qui les menacent, comme c'est le cas dans la scène ci-dessus : le bras et la canne levés du père sont dupliqués par le doigt levé par sa fille, la voix du père est doublée par celle de sa fille proférant le reniement. Il s'agit de faire voir à l'autre le visage de sa propre tyrannie, lui reproduire l'exacte image de sa clôture qui soutient, en guise de vision genrée, que « l'œuf ne danse pas avec la pierre » (CA, 72), c'est-à-dire que le féminin qui serait fragile (l'œuf) ne doit pas se mesurer au mâle fort (la pierre). Io-Anna déconstruit cette vision. Elle ne se présente pas comme un œuf, elle se projette en pierre devant une pierre. Son corps devient le lieu fantastique d'un double subversif où le père se retrouve face à sa propre image et devient figure d'épouvante condamnée à s'autodétruire.

Toutefois, il serait illusoire de penser que les personnages féminins d'Efoui ne font preuve d'aucune sensualité. La narration de *Cantique de l'acacia* évite le sexe comme révolte de la femme, peut-être avec le souci de contourner le piège courant des propos qui, partis de l'intention de liberté ou de libération de la femme, finissent souvent par transformer le sujet féminin en objet sexuel satisfaisant quelque narratif fantasmatique. Chez Efoui, les femmes luttent contre le patriarcat en ayant comme points de départ ces questionnements :

Elles se demandaient pourquoi se faire la fête déclenchait une telle instabilité dans l'ordre des choses.

Pourquoi cette joie que leurs vêtements et leurs parures, comme une seconde peau subtile, captaient et amplifiaient dans la résonance de leur corps, pourquoi cette joie réveillait la fureur des mères qui crient sur les filles et des pères qui lèvent la canne sur les mères et les filles.  
(CA, 58-59)

Ici, le corps féminin célèbre sa sensualité exclusivement à travers l'habillement. Mêlant soif de jeunesse, révolte contre les parents et rejet du patriarcat, les jeunes filles dans *Cantique de l'acacia* partent à la conquête de leur liberté en offrant à leur corps des fêtes non de sexe mais de vêtements et de parures. Cela justifie la présence dans le texte du personnage Sunday, « le colporteur à qui Io-Anna et sa cousine s'étaient liées, qui arrivaient dans la bourgade tous

les samedis sur une bicyclette<sup>3</sup> ornée de fanfreluches » (CA, 57). Adjuvant des deux jeunes filles, ce colporteur leur permet d'exprimer ce qu'Efoui appelle « une attitude, la Fièrè » (CA, 61), c'est-à-dire d'articuler un rêve de corps à travers l'habillement et la mode :

Io-Anna et sa cousine, ce qui faisait leur ravissement, c'était les catalogues que Sunday leur prêtait où elles découvraient des femmes dont les vêtements étaient de franche allure. Des modèles de robe, de corsage, de jupe qu'elles recopiaient et cousaient elles-mêmes.

Et ce n'était pas que des corsages, des jupes et des robes qu'elles s'approprièrent mais aussi le triomphe qui habitait ces corps de femmes, leur fiévreuse aura. Un rêve de corps dont elles se savaient porteuses, dont elles avaient toujours ressenti la présence dans leurs pensées, mais dont elles sentaient que des forces hostiles voulaient détourner leur regard. (CA, 58)

Dans cet extrait, les références iconiques (les catalogues) et vestimentaires (jupe, corsage, etc.) sont de la culture occidentale. Il se pose alors une problématique éminemment importante dans le contexte postcolonial d'aujourd'hui : la lutte de toutes les femmes du monde doit-elle toujours passer par l'appropriation et la revendication d'un modèle (de vie, de culture, d'identité et d'identification) occidental ou euraméricain ? Vaste problématique dont Spivak, par exemple, a tenté de circonscrire les contours dans *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Pour Spivak, la lutte de libération de la femme hindoue par exemple se retrouve tiraillée entre deux rivages. D'un côté, l'imaginaire occidental – reçu de la colonisation, remis constamment au goût du jour par l'iconique (par exemple les catalogues dont parle le narrateur dans l'extrait ci-dessus) – travaille à « sauver » la femme hindoue du patriarcat (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 72-77). De l'autre côté, la tradition hindoue travaille à la montrer comme agissant par libre choix même dans les rituels de sacrifice du corps comme don de soi (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 77-94). Ici, il est moins important de s'appesantir sur le binaire de la situation dans la mesure où en appliquant même l'argument de la synthèse, on remarquera un malaise fondamental : en réalité, la femme n'a pas de voix propre, elle est narrée, prise en

---

<sup>3</sup> Sur cette bicyclette, Io-Anna s'enfuira de sa maison avec Sunday dans une séquence narrative (CA, 7-88) riche de romantisme un peu désuet, de bravoure exemplaire et de révolte héroïque.

charge par des instances extérieures qui lui dictent des horizons. Qu'il s'agisse du recours au modèle occidental ou du refuge dans la loi hindoue, la femme est représentée, au sens d'un tiers parlant pour elle. La vision de Spivak selon laquelle le « sujet [est] historiquement rendu muet » (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 71) devient donc une réalité double pour la femme hindoue comparable à toutes les figures de femmes postcoloniales en raison de la similarité de l'histoire et du contexte actuel de domination du monde par les images euraméricaines.

De ce constat, il convient de reconnaître que la quête de libération à travers des modèles et catalogues occidentaux est une quête pour le moins problématique. Elle se présente dans ce texte d'Efoui comme une impasse. Le patriarcat détourne certains de ses outils, à l'instar de l'image photographique utilisée comme fabrication et transaction de l'altérité féminine. Aussi, le personnage féminin qui entreprend cette quête se retrouve-t-il incompris par sa culture de départ et sa culture d'accueil. Et la fin devient tragique comme c'est le cas avec la mort de la cousine d'Io-Anna. C'est pour éviter cette impasse que le romancier offre la doublure et le démembrement fantastiques comme autres traits qui définissent le personnage d'Io-Anna en train de gommer « la vieille peau de race » (*CA*, 67) dont sont faites les sociétés patriarcales. Avec Io-Anna, le corps féminin devient alors le lieu d'un fantastique qui contourne, voire écrase le photographique en tant qu'objet du pouvoir, adjuvant du patriarcat.

Un autre personnage féminin est construit dans cette même logique. Il s'agit de la grand-mère nommée Grace dont le parcours, disséqué et disséminé le long du roman, suit les repères colonial et postcolonial. Dans le contexte colonial, l'histoire de Grace se mêle à celle de son père. Ici, la narration est engendrée par une photographie :

Quand Grace ouvrait son porte-monnaie pour donner à Joyce quelque argent à dépenser en friandises sur le chemin de l'école, [...] la petite fille parvenait à distinguer une photo collée à l'intérieur. Un bruit de clapet et le porte-monnaie se refermait sur l'image entrevue, soit : une cravate, une bouche supportant la tige du nez grimant vers deux pétales où perçaient deux iris. (*CA*, 149)

Cette photographie constitue le motif principal de la plongée dans les souvenirs de la grand-mère. Face à la curiosité de sa petite-fille, Grace utilise cette photo comme prétexte à la narration de son enfance, de sa jeunesse et de la vie de son père sous le règne colonial. La cravate perçue sur l'image en est l'alibi parfait :

Cette cravate, c'est avec cette cravate qu'on l'a enterré.

Cette cravate était le symbole de la vie européenne qu'avait adoptée cet homme, Yao Akato, mort à quarante ans, après avoir fait fortune à vingt-sept ans, et fréquenté les soirées d'administrateurs coloniaux. C'était le père de Grace. [...].

Cette cravate, c'était le symbole d'un choix de vie qui lui valut à vingt-sept ans le statut d'« assimilé », brevet d'humanité accordé par le régime colonial à ceux qui avaient les moyens matériels et intellectuels de se *convertir* au mode de vie européen. (CA, 150-151)

Très souvent, preuve dans cet extrait, les phrases d'Efoui n'exigent pas de commentaires. Franches et directes, elles partent d'un motif presque banal (la cravate ici) pour dire si clairement et si précisément le poids et le contexte d'un fait marquant de la mémoire du monde. Le contexte dans lequel est née Grace est posé sans ambages. Et elle « se retrouvera à l'école de la Mission catholique à répéter, à l'âge où [elle] ne sait rien du sexe des femmes, l'histoire d'une vierge appelée Marie et de ses entrailles » (CA, 154). C'est dans ce contexte colonial de choses inadéquates et de « désapprentissage systématique » (Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 71) que ce personnage entame un parcours personnel de formation de sa conscience de femme. Elle rejettera la religion coloniale. Elle

adoptera dès l'âge de seize ans une théologie qui cultive l'art de négocier avec les divinités qui croisent votre chemin de vie, à part peut-être le Dieu unique et brutal qui ne négocie ni ne rigole, le Dieu patriarche fouettard qu'elle s'était fait le serment toute sa vie d'ignorer dignement. Car, disait-elle, la dignité de n'importe quel être humain à la peau sensible, c'était de se trouver supérieur à un tel « Dieu » (CA, 157).

Ce n'est un secret pour personne que les religions participent de l'enracinement du patriarcat dans toutes les sociétés. En inventant donc sa théologie personnelle, Grace procède à un double rejet, celui de l'empire colonial et celui de la société patriarcale. Contre cette dernière,

elle se fait farouche, héroïque dans sa lutte pour une conquête de soi. « Forcée à dix-huit ans dans le ménage d'un homme à cinq femmes » (CA, 161), Grace change le cours de sa vie : « Saisie par l'angoisse de rajouter des enfants à la progéniture déjà accumulée dans la grande maison du mari, elle disparut avec un groupe de musiciens itinérants qui avaient passé une semaine dans le village et dont elle avait séduit le chanteur<sup>4</sup>. » (CA, 163)

Faut-il fuir le patriarcat pour mieux le combattre, le laissant ainsi sans proie, sans sève pour renouveler ses tentacules ? Le parcours d'Io-Anna et celui de Grace laissent penser à cette possibilité. Leur fugue, leur départ de la maison familiale ou conjugale est une célébration railleuse, une sorte de « langue tirée à qui fait mine de commander » (CA, 138). Mais l'orchestration du récit montre que le départ de ces femmes est aussi une manière d'apprendre le monde, d'insuffler la révolte ailleurs et de multiplier les possibilités d'être du sujet féminin. L'exemple de Grace en est une illustration parfaite. Elle a en face d'elle deux grandes clôtures – le patriarcat et la colonisation – dans lesquelles elle ne cesse de se mouvoir et de se transformer : « La mort de son père allait précipiter Grace dans le tourbillon fantastique d'une vie dont certains épisodes, lorsqu'elle y pensait parfois, lui donnaient le sentiment d'avoir été vécu non pas par *une* autre mais par *mille autres*. » (CA, 161). Ce sentiment d'être *mille autres* fait d'elle une figure de relecture ou plutôt d'amplification du motif fantastique de la métamorphose. Elle habite donc ce texte comme un corps qui se régénère dans chaque espace ou situation hostile ; elle

qui, [...], arrivée à vingt-ans, parlant cinq langues en plus de l'argot des voleurs, sachant lire et écrire, avait ouvert boutique dans la rue des écrivains publics, s'était installée dans un de ces kiosques construits sur le modèle d'un confessionnal avec deux compartiments séparés par une cloison munie d'une ouverture grillagée, où elle collait l'oreille non

---

<sup>4</sup> Cette scène rapproche l'intrigue de *Cantique de l'acacia* du film *Bal poussière* d'Henri Duparc où le personnage féminin (Binta) s'est échappé aussi avec un chanteur pour se libérer du patriarcat et d'un mari polygame, Alcaly dit « Demi-dieu » (d'ailleurs le titre originel du film était *Les six femmes de Demi-dieu*). Mais il y a une différence fondamentale entre les deux personnages : c'est la caméra (donc une sorte de narrateur extérieur) qui raconte toute l'histoire de Binta tandis que Grace prend elle-même l'initiative de raconter son expérience à sa petite-fille. La première fait voir l'acte de libération, la seconde pose l'acte et invente aussi ses symboliques en prenant en charge sa narration. Produire son propre discours des faits donne une dimension relativement plus complète à la démarche de libération de soi entreprise par Grace.

pour la confidentialité, mais pour entendre, et parfois deviner, dans le tintamarre de la rue ce que le client était obligé de beugler, rédigeant des lettres de créance, de réclamation, de demande d'emploi, de demande en mariage, d'insultes ou de réconciliation. Et le soir venu elle retournait l'enseigne et revêtait ses atours de devineresse guérisseuse. (CA, 164)

Jad Hatem pense qu'un personnage n'est fantastique qu'en structurant « le chaos dans le moi » et en réinventant les rapports de ce moi au monde qui l'entoure (*La Genèse du monde fantastique en littérature*, 7-11). Grace est la métaphore significative de ce personnage fantastique. Dans cet extrait, elle accepte et agence différentes versions d'elle. Ce faisant, elle se construit comme un sujet qui échappe à tout ce que les clôtures patriarcale et coloniale peuvent exiger de la femme. L'articulation de sa liberté dépasse une simple expression corporelle pour aboutir à un acte de soi aiguisé et orienté par « un chaotique savoir d'être femme » (CA, 17). Cet acte de soi trouve des réalisations concrètes dans l'invention d'espaces et d'imaginaires propres à elle. On peut citer l'exemple de l'espace du kiosque (dans l'extrait ci-dessus) où elle peut être qui elle veut : écrivaine, devineresse ou guérisseuse. On peut citer également l'exemple de sa théologie personnelle de vie mentionnée plus haut, une théologie qui se débarrasse des totalités, invente un nouvel imaginaire humaniste où peuvent se déployer tout ce qui est multiple et mobile, c'est-à-dire « tout ce qui fait tache et traces » (CA, 49).

Il faut ajouter aussi que Grace propose une transmission de cet acte de soi, *Cantique de l'acacia* étant une intrigue romanesque tenue par la voix d'une grand-mère (Grace elle-même) qui initie sa petite-fille Joyce aux bruissements de son corps et aux défis qui l'attendent :

Grace avait insisté pour accomplir ce tête-à-tête quand s'étaient annoncées les premières règles de Joyce [...]. Cette veillée, « la cueillette de la rosée de lune », prescrit que les filles passent la nuit de leurs premières règles avec une grand-mère ou une grande tante, ou une vieille femme parente ou alliée de la famille.

Elles pétrissaient à quatre mains la farine pour le pain qu'on distribuera au petit matin, le pain de fête à partager avec le père, la mère et le grand-père (autrefois, dit Grace, quelques gouttes du premier sang menstruel étaient une médecine incorporée à la pâte, et elles furent grisées de rire). (CA, 15)

Le roman s'ouvre avec des scènes majestueuses de cette « cueillette de la rosée de lune » où le lecteur découvre, au fil des pages, une narration engendrée par la poétisation de la maternité, la célébration du corps féminin et de l'émergence de son monde propre :

En tête à tête, la vieille et la nubile, assises face à face sur des tabourets bas, parlant de sexe à sexe, ou plutôt la vieille parlant, nommant, du pubis au périnée, les grandes lèvres symétriques, la vulve, le clitoris, la nubile mémorisant par la répétition et par le toucher les noms de tous ces êtres qui composent son sexe et qui réagissent à l'excitation et au cycle menstruel. (*CA*, 16)

L'énumération à laquelle procède Grace dans ce passage confirme le démembrement fantastique dont j'ai parlé plus haut. Mais ici, le mot-image engendre les parties corporelles dans un rythme qui semble redessiner le corps pour lui donner une seconde naissance, celle qui le prépare à affronter toute forme de totalité. La parole de Grace, son mot-image donc, a une valeur résurrectionnelle identique à celle de la photographie telle qu'elle est mise en récit par Efovi dans son troisième roman (voir chapitre VI, section 2).

De plus, cet extrait montre que la résonance du corps commence par sa connaissance, par une éducation sur son fonctionnement, ses sensualités et son caractère intrinsèquement unique et sacré. Efovi semble suggérer cette connaissance du corps comme exigence première pour la construction de la conscience féminine. Par-delà donc une simple célébration des sens, Grace aiguise l'acuité de sa petite-fille sur les défis qui l'attendent en tant que femme.

Personnage aux propos aussi sages que poétiques, grande érudite des cultures et traditions de l'animisme, Grace a compris que le patriarcat est une hydre qu'il faut combattre de biais, qu'il faut déconstruire tout en subtilité. Elle a compris qu'il est nécessaire non seulement de poser un acte de soi mais aussi de prendre en charge la narration des symboliques de cet acte de soi. D'où l'importance de la transmission, de la prise de parole dont elle fait preuve dans ce texte. Son enseignement est une déconstruction patiente de beaucoup de binaires qui nourrissent l'existence de totalités réfractaires à toute ouverture. Ses phrases, d'une magnifique poésie, imagine toujours un troisième terme, celui qui montre le chemin des

possibles : « La vérité, dit Grace, il faut se mettre à trois pour faire un enfant : le mâle, la femelle et l'Invisible. » (CA, 11). Dans cette manière de penser la conception, le troisième terme est bien entendu fantastique. C'est lui qui joue sur la surnature et la transcendance. C'est lui qui dit l'inexplicable, la part inépuisable, sans cesse re-imaginée, de l'expérience humaine. C'est lui qui, selon le bon mot de Castex, symbolise « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 8). C'est lui aussi enfin qui offre un espace de rêve, « une façon de voir autrement le réel – une seconde vue qui favorise une multitude de signes et de repères pour peu que le regard soit guidé par l'imagination » (Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 195).

L'enseignement de Grace illumine *Cantique de l'acacia* et balise une troisième voie reposant peu ou prou sur les ressources du fantastique, à savoir l'humain, le rêve, la vie quotidienne et ses gadgets comme l'appareil photographique, la surnature... C'est au cœur de ces ressources que nous invite Grace en tant que figure fantastique arquée sur deux volontés : subvertir les clôtures et montrer une troisième voie.

Dans *Cantique de l'acacia* donc, les ressources du fantastique permettent à Efoi de faire son travail de romancier, c'est-à-dire de construire un personnage qui indique le possible au lecteur, appelé à faire ses propres expériences de décloisonnement et de réinvention de soi. Le personnage de Joyce, bénéficiaire intradiégétique de l'enseignement de Grace, représenterait ce lecteur appelé à accepter l'offre du possible et à continuer le chemin avec les outils de sa contemporanéité, notamment la photographie qui est pour elle un objet de dissidence.

Armée de l'enseignement de sa grand-mère Grace et des expériences de sa mère Io-Anna, Joyce constitue, en effet, une figure qui réinvente la lutte du sujet féminin. Avec elle, la subversion par le corps glisse progressivement vers l'acte de soi par usage professionnel d'un appareil photographique :

Joyce photographia des belligérants morts ou vifs ou mourants ou morts-vivants, le tout mélangé dans une cage au soleil du désert.



Elle photographia des représentants de l'Internationale des bienfaiteurs dans leurs laboratoires à concepts [...]. Elle photographia le sourire mental sur de savants visages [...]. Elle photographia le retour d'un homme à la jambe coupée [...]. Elle photographia des enfants qui se cachaient pour parler entre eux [...]. Elle photographia les yeux affamés et méchants de soldats qui la rudoyaient [...] (*CA*, 195-196)

Dans l'univers de Joyce, la photographie fonctionne non seulement comme prolongement de la liberté acquise par ses aînées, mais aussi comme « l'esprit d'aventure » (*CA*, 202), l'esprit des faits et des mouvements incessants qui (re)définissent le monde d'aujourd'hui. L'appareil photographique est également, pour elle, un outil important de lecture de la cartographie contemporaine de son espace natal « qui s'étale depuis les rivages du Niger jusqu'aux rivages du Nil » (*CA*, 191). La dernière partie du roman (*CA*, 187-285) qui s'organise autour de l'idée de « la déconstruction du Sahel » (*CA*, 189), fait voir en effet, à travers une série de reportages entrepris par Joyce, le présent déstructuré de cette portion d'Afrique devenue champ de défolements, terrain de fantasmes pour les uns et les autres. La photographie de Joyce se veut en quelque sorte une évaluation socio-politique du présent d'un continent englué naïvement dans des slogans contemporains qui proclament que "L'Afrique est le continent de l'avenir", oubliant du coup de se regarder, d'ausculter ses plaies béantes qui induisent

une décomposition synchronisée par les belliqueux, les espions, les journalistes, les Casques bleus, les affairistes, les observateurs, ceux qui voudraient réislamiser l'Afrique, ceux qui voudraient rechristianiser l'Afrique, ceux qui rêvent *mezzo voce* d'une recolonisation de peuplement, ceux qui croyaient au ciel d'un despotisme éclairé fondé sur la famille. (*CA*, 192)

Il est aisé de constater que la construction du personnage de Joyce est complètement différente des deux autres figures féminines. Avec celles-ci, Efovi concentre l'intrigue sur des destins personnels au sein d'un patriarcat excédé par le démembrement fantastique. Avec Joyce par contre, le texte combine deux niveaux d'appréhension du monde. Le récit de Joyce fait, en effet, se rencontrer le cheminement vers soi d'une jeune femme, les enjeux socio-politiques de la cartographie sub-saharienne et les défis d'un métier, le photoreportage de guerre :

Joyce avait vingt-huit, habitait à présent dans la capitale, Accra, où elle travaillait pour le journal *Voix off*. Un soir, à la terrasse d'un café, un homme la regardait fumer. Elle détourna la tête mais la doublure, le reflet dans la vitrine vint à la rencontre de son reflet. [...] Quand Joyce rencontra Kitha, en l'an 2017 du calendrier de cette histoire, sa décision était déjà prise de partir en reportage dans le nord de la Côte d'Ivoire. (CA, 189-190)

Et le narrateur de continuer plus loin : « En l'an 2017 du calendrier de cette histoire, Joyce était amoureuse et l'Histoire mettait au monde un phénomène imprévu : *la déconstruction du Sahel*. » (CA, 192).

À l'échelle de l'individu, se jouent aussi les enjeux du monde. Aux événements historiques, répondent ici une trace sentimentale, un brin de vie personnelle. Cet écho que se renvoie l'historique et le personnel confirmerait le statut de la femme comme faiseur de destins au plan individuel et collectif. Ainsi, la figure de Joyce se décline non comme assujettie à une clôture patriarcale, mais plutôt comme mue par une force autonome qui s'appuie sur la photographie en tant que profession pour émanciper davantage le sujet et questionner l'espace socio-politique dans lequel ce sujet prend vie et forme.

C'est donc en s'investissant activement dans la photographie que Joyce prolonge le travail de cheminement vers soi entrepris par les autres femmes. J'explique : dans les imageries contemporaines, la femme est généralement objet, en ce sens que c'est elle qui subit le matraquage des flashes. C'est elle qui est photographiée. Soumise aux commandements d'un photographe et d'autres professionnels de l'image, elle constitue l'objet à modeler, l'image à retoucher pour les grandes marques et les publicités. Son corps constitue l'altérité fabriquée à coups de logiciels et de clics informatiques. Le personnage de Joyce vient déconstruire ce prototype contemporain. C'est elle qui tient l'appareil ; c'est elle qui photographie, non pas pour satisfaire quelque industrie du spectacle et de la distraction, mais pour interroger, poser des questions de société, comme celle de la guerre :

Elle photographia de très jeunes soldats en patrouille. Elle ne photographia ni silhouette, ni muscle, ni uniforme, ni arme. Elle

photographia l'égaré dans les yeux des jeunes soldats guettant non pas l'ennemi mais la guerre elle-même au plafond, les soldats en rotation sur eux-mêmes, le nez levé, combattants d'une guerre désormais flexible, nomade, portable, délocalisable, miniaturisable, compactable et jetable n'importe où, y compris au plafond d'un hall d'aéroport. (CA, 205)

L'appareil photographique permet donc à Joyce de renverser le convenu. Double renversement d'ailleurs que cette démarche qui consiste à se faire sujet dans un domaine où on la voudrait objet, et à déplacer la perspective, passant de la distraction au questionnement. Dans le paragraphe ci-dessus cité, on peut même déceler la déontologie que le personnage énonce pour le journaliste reporter d'images : il ne s'agit pas des images qui prennent parti (« Elle ne photographia ni silhouette, ni muscle, ni uniforme, ni arme. » (CA, 205)) mais des images qui disent le destin humain (« Elle photographia l'égaré dans les yeux » (CA, 205)) à l'épreuve d'un présent violent. Aussi, note-t-on dans ce paragraphe la chaîne de transmission et de transformation de l'information sur la guerre avec l'accumulation brutale d'adjectifs dont le suffixe commun (-able) ouvre toutes les possibilités de trituration de l'advenu.

Par-delà cette réflexion, une question persiste : en quoi Joyce serait alors fantastique ? Elle l'est par le retournement de situation qu'elle propose : elle arrache le photographique du monde dominant et le lui représente comme espace propice au déploiement du sujet. Cette transformation subversive relève du fantastique contemporain avec la vision sartrienne de *l'envers* qui devient *l'endroit* (chapitre III, section 2). Il s'agit ici d'une formulation du fantastique comme recherche du possible par l'exploitation d'un outil du dominant. Figure donc de transformation de l'hostilité en possibilité, Joyce est, peut-être, le parfait résumé du fantastique qui court les fictions postcoloniales sans que le critique n'en fasse grand cas. Car, à bien y regarder, ces fictions se saisissent toujours des objets de dénigrement, de domination ou de désorientation pour en proposer d'autres symboliques et en tirer des espaces de possibilité d'expression du sujet contemporain postcolonial. La poésie de la négritude, par exemple, a proposé au lecteur un imaginaire humaniste à partir du vilain mot « nègre ». *Ville cruelle*, le

roman de Mongo Beti, s'empare de la ville coloniale pour en montrer les failles, et faire émerger d'autres possibilités d'habiter ensemble. Le personnage de Joyce suit la même démarche. Elle propose au sujet féminin une saisie autre de la photographie qui sert l'appareillage phallocratique contemporain. Elle représente le fantastique de *l'intrusion brutale* non pas du surnaturel mais d'une *conscience* singulière dans une vie régie par des clôtures. Elle est l'univers de l'intermédialité – représenté par son travail de photoreportage – sur fond de souvenirs et de mot-image qui lui viennent de Grace et d'Io-Anna. Triple jeu de l'image, superposition de voix, de sens et d'imaginaires ; ces caractéristiques font d'elle le visage du fantastique contemporain, celui du sujet en train d'engendrer une cohérence de soi à partir de plusieurs sources de projection au monde.

La construction du personnage de Joyce montre, en définitive, que toute figure féminine qui s'inscrit dans la déconstruction de la clôture patriarcale ne peut aujourd'hui faire fi des nouveaux moyens de communication, notamment les images. Celles-ci constituent le lieu de création de métiers contemporains que la femme doit investir pour raccorder l'émancipation de soi avec les outils technologiques de l'heure, pour réinventer les narrations sur la femme et se rêver debout avec la conviction qu'on est

un être sans pourquoi, être sans usage, être sans faute, être possible, oiseau de haut vol, oiseau de longue distance, entouré de bravoure, être sans Histoire mais non sans passé, être sans paroles mais non sans musique, être souverain, être plein de beauté, être sans but, être suprême. (CA, 284-285)

Dans le monde du féminin et du maternel que nous relate le narrateur de *Cantique de l'acacia*, cet être suprême semble se construire par une expérience de *l'extrême*<sup>5</sup>, expérience du risque fantastique qui se lit à travers quatre destins. Le destin de la cousine d'Io-Anna réduite en un corps brûlé vif ; celui du corps mis en danger par Io-Anna devant la figure du père ; celui de la vie de Grace vécue « non pas par *une* autre mais par *mille* autres » (CA, 161) ; celui enfin

---

<sup>5</sup> Castex citait Léon Lemonnier dans ce sens : « Le fantastique tient étroitement à l'homme, dont il utilise les expériences extrêmes » (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 5).

de Joyce dans son choix subversif d'être photoreporter, un métier où les « soldats la rudoyaient » (CA, 196), un métier où il fait bon d'être « de *muscle men* et de karatékas » (CA, 197). Trois de ces quatre femmes survivent à l'expérience de l'extrême. Ce qui fait d'elles des possibles fantastiques pour le sujet féminin contemporain au cœur de cette modernité postcoloniale aussi complexe qu'incertaine. Le versant masculin de ces possibles fantastiques est incarné par Silvano, le grand-père de Joyce.

## 2. Silvano et la modernité postcoloniale : de « l'attitude » comme acte fantastique de soi

Silvano est un personnage dense et complexe dont la construction ouvre de nombreuses pistes de réflexion sur l'histoire et la marche du monde. Trois informations introductives peuvent aider à saisir davantage ce personnage.

La première information que donne le narrateur à son sujet est celle-ci : Silvano est issu d'un monde artisanal de pêcheurs. Natif d'une « petite ville portuaire d'Amenopei au Ghana » (CA, 34), « un hameau de pêcheurs » (CA, 125) où les habitants organisent la vie en « réitérant les mêmes gestes que leurs pères et leurs grands-pères, les mêmes chants entonnés à leur retour par les tireurs de filets venus « lancer la voix », comme on dit ici du chanter-crier qui nourrit la hardiesse des travailleurs » (CA, 125-126).

La seconde information nous apprend son « choix de l'éloignement » (CA, 140), son « esprit d'aventure » (CA, 202) :

Il [Silvano] fit ses adieux aux pirogues, aux filets, à l'ennui des matins de pêche [...].

Il travaillera comme docker au port d'Accra. [...] Il travaillera comme ouvrier agricole dans des champs de cacao au centre du pays. [...] Il travaillera dans les dangereuses galeries d'une mine d'or à Kumasi [...].

Trois ans. Et il prit la route d'Abidjan. Sur le toit du bus, son rêve voyageait avec lui. (CA, 140-141)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Un sujet qui mérite tout autre travail de réflexion parcourt ce texte d'Efoui, à savoir les mouvements migratoires à l'intérieur du continent africain. En Afrique de l'ouest par exemple, Abidjan fut, jusque dans les années 90, le pôle d'attraction qui a accueilli des milliers d'immigrés venus travailler dans les secteurs comme l'agriculture, l'enseignement et l'administration. À l'heure où l'actualité est saturée par « la boudeuse Europe » qui s'inquiète

La troisième et dernière information montre Silvano dans le contexte historique qui l'a vu grandir, c'est-à-dire « dans la frénésie politique des années soixante » (CA, 133) où « les indépendances et le rock'n'roll, seuls événements révolutionnaires du XXème siècle, proclamaient que le corps humain retrouvait partout la splendeur verticale » (CA, 135).

À partir de ces trois informations, la figure de Silvano se dessine comme la déconstruction d'un territoire (l'Afrique de l'ouest) en une carte symbolique où on voit un corps historiquement opprimé, un corps colonial donc, refaire surface pour se penser (et se panser aussi) en mêlant les enjeux socio-politiques contemporains avec les parfums de son époque :

Ce qui reste d'une époque, c'est son parfum. Et le parfum de l'époque d'où venait Silvano, s'il avait un flacon, on y verrait, dispersées comme sur le phare de sa première bicyclette, les huit lettres du mot ATTITUDE.

Et l'essence de ce parfum serait l'esprit du blues, esprit vaudou apparenté au Grand Pan ou à Ishtar ou à quelque autre divinité érotique dont les envoyés prophétisaient que la plus grande indépendance serait celle du corps, dans la vigueur des parures, des fantaisies vestimentaires, des musiques, dans l'élégance du laisser-aller, dans la langue tirée à qui fait mine de commander. (CA, 137-138)

« L'attitude », c'est donc un acte subversif à l'intérieur de toute forme de pouvoir, de tout ce « qui fait mine de commander ». C'est le risque, sinon le pari fantastique qui met le corps en vedette pour ruser, contourner et déconstruire tout système qui mène à la vassalité et à l'oppression. L'usage dans ce passage des expressions « vigueur des parures », « des fantaisies vestimentaires » n'est donc pas une célébration du paraître. Elles correspondent à l'ouverture d'un espace symbolique où l'auteur accorde une seconde naissance au corps historique après les fers de l'esclavage, les fouets de la colonisation ou les brisures des guerres postcoloniales. Dans la modernité postcoloniale, s'habiller ne peut être un acte anodin. C'est un geste de déconstruction des représentations sociales, de l'imaginaire historique de l'esclave nu, du sale sauvage, loques humaines en constante dérégulation.

---

de l'« arrivée dévastatrice de quémandeurs de travail et de casseurs du prix du travail » (CA, 33), il serait convenable de mener des réflexions autour des autres mouvements migratoires internes à l'Afrique, et de faire voir d'autres versants d'un « accueillir », devenu si difficile aujourd'hui.

« L'attitude » est donc, en définitive, un acte de soi fort de sa conscience historique et de sa volonté permanente de re-imaginer le corps et l'espace à la lumière des exigences du présent. C'est un concept capital dans la compréhension de Silvano en tant que figure fantastique interrogeant la modernité postcoloniale, laquelle interrogation emprunte deux « amulettes modernes » (CA, 128) : l'appareil photographique et le bracelet-montre.

Le bracelet-montre est symbole, bien évidemment, du temps, mais d'un temps dont la nouveauté a quelque chose de déstructurel dans la société des pêcheurs où il est introduit. C'est un temps indicateur « d'une époque nouvelle qui verra la plage se couvrir d'hôtels de luxe » (CA, 128). Silvano analyse ce temps en mettant en récit un autre personnage issu de son monde des pêcheurs. Il s'agit de « Sam-Sam, un natif de ce hameau, parti sur les routes de l'aventure pendant de si longues années que seuls les plus vieux se souvenaient de lui enfant » (CA, 127).

À travers ce personnage nommé Sam-Sam, le bracelet-montre devient le lieu d'interrogations essentielles :

Silvano comprit que ce bijou, le bracelet-montre qui cohabitait avec des amulettes plus traditionnelles au poignet de Sam-Sam, était le premier fétiche du monde moderne.

Quand il marchait, Sam-Sam jetait des coups d'œil obsessionnels à sa montre comme pour vérifier que les mouvements de son corps étaient bien en phase avec le rythme de la machine. Sam-Sam, l'homme universel nouveau, avait la démarche empressée, marque d'un exotisme moderne qui, en plus de ses vêtements, contribuait à le rendre séduisant. (CA, 128)

La séduction de la nouveauté, la superposition de deux mondes (amulettes traditionnelles et bracelet-montre), l'illusion de l'universel sont, entre autres, les thèmes qui se dégagent de cet extrait. Il est important de s'arrêter ici sur la superposition des mondes ou plutôt l'intrusion brutale dans la réalité des pêcheurs d'un temps contraire à leur fonctionnement.

Dans le monde artisanal des pêcheurs, le temps est, en effet, l'élément à ne pas précipiter. Il faut de longues attentes, une grande patience pour tirer les filets par exemple, alors

que le temps que porte Sam-Sam est un temps qui demande aux humains de se mettre au rythme de la machine. C'est un temps de la démarche empressée :

La nouvelle ère, l'ère moderne, sera celle de l'homme impatient. Et toute inaptitude à l'impatience sera la marque d'une tare. Dans le vieux monde les choses arrivaient à temps, dans le monde nouveau les choses arriveront à l'heure. Seront les hommes réels tous ceux qui seront ponctuels dans le même temps présent. Tous les autres seront des hommes imaginaires, peuplade, ethnie, protonation, enclave dans l'humanité. (CA, 129)

Ainsi réfléchit Silvano en observant vivre son concitoyen Sam-Sam. Plus qu'un simple objet utilitaire donc, le bracelet-montre fonctionne dans ce texte comme trace de l'altérité euraméricaine imprimant sa marque sur le monde ouest-africain, représenté par la petite ville de Silvano. C'est une figure totalisante qui empêche la formulation d'un temps, d'un rythme personnel ou alternatif. À l'échelle des sociétés jadis colonisées, l'entrée dans ce temps et son lot de retombées constitue l'acte aliénant, l'obstacle majeur sur le chemin de la construction d'un monde qui soit propre à ces sociétés. Pour Sarr, par exemple, deux ressources sont fondamentales dans la réussite d'une modernité postcoloniale :

L'autonomie et le temps propre. La première permet d'opérer ses choix : prendre le temps de tirer, d'expérimenter, de cueillir soigneusement des fleurs provenant de différents jardins, d'en humer les fragrances et de construire sereinement son bouquet par son art de l'arrangement floral. La seconde est le refus de la cadence imposée de l'extérieur, par l'établissement d'un temps propre qui permet de mener à terme ses expérimentations. C'est le temps de la forge, celui nécessaire à la combustion et à la formation des alliages de métaux. (Afrotopia, 45)

Le parallèle semble évident entre la démarche souhaitée par Sarr et le monde des pêcheurs posé par *Cantique de l'acacia*. Il y a nécessité de prendre le temps, de cultiver son rythme en fonction des réalités de son univers. Le temps de la forge, c'est le temps de la patience au même titre que le temps de la pêche artisanale. Il permettrait de construire un espace-temps différent de « l'ère moderne », sorte de mise en scène euraméricaine « de l'homme impatient »



(CA, 129), de l'homme chronomètre, tenu par les aiguilles des horloges qui jouent la musique du « temps-marchandise de la production » (Guy Debord, *La Société du spectacle*, 126).

En réalité, nous sommes aujourd'hui sous l'emprise de ce temps. Le monde contemporain fonctionne exclusivement en délais et sanctions ; chaque quotidien humain est arrimé à cette logique dans la mesure où ce temps moderne, comme l'enseigne Debord, « prend appui sur les traces naturelles du temps cyclique, et en compose de nouvelles combinaisons homologues : le jour et la nuit, le travail et le repos hebdomadaire, le retour des périodes de vacances » (*La Société du spectacle*, 126).

La modernité postcoloniale est une modernité schématique lorsqu'on la regarde du point de vue de ce « temps irréversible [et] unifié mondialement » (Debord, *La Société du spectacle*, 126). C'est une modernité dont l'avenir dépendra des volontés et envies personnelles de subvertir ce temps totalisant, d'excéder cette clôture temporelle. La démarche de Silvano abonde dans ce sens en déplaçant son point de vue narratif sur le personnage de Sam-Sam. Il crée une distanciation qui favorise l'observation et la naissance de ce qu'on peut appeler « le sentiment du fantastique » (Hatem, *La Genèse du monde fantastique en littérature*, 86), c'est-à-dire l'idée d'une *résistance* personnelle formulée en *hésitation prolongée* face à une

vie courante où il y a un temps pour tout – un temps pour l'effort, un temps pour la récréation, un temps pour le sacrifice, un temps pour la récompense, un temps pour le péché, un temps pour la confession, un temps pour le travail, un temps pour le deuil –, où toute chose imprévue dans l'emploi du temps était un outrage du destin. (CA, 178)

La dernière partie de ce passage est d'une dérision sanglante de ce que le bracelet-montre a fait des humains : une série d'emplois du temps dont le romancier rend l'enchaînement et l'écho par la répétition automatique du syntagme « un temps pour » dans tout le paragraphe.

Il est à noter qu'on peut contre-argumenter que ce temps permet de l'ordre, qu'il favorise une organisation quasiment efficiente de la vie. Ce qui est fondé quand on veut lire le monde à travers les chiffres, le rendement, la performance au sens mécanique du terme, c'est-

à-dire à travers les lunettes d'un capitalisme aveugle. Malheureusement, l'homme ne peut être un emploi du temps ; il tient sa part d'humanité d'un paradoxe régi par l'ordre et ce qui excède l'ordre, un paradoxe constitué de patiences et de spontanités qu'il faudra inclure dans le temps contemporain pour éviter qu'un simple imprévu devienne un outrage au destin.

Il faut souligner aussi le risque de nivellement, de monotonie avec ce « temps universel terrestre » qui voudrait que « tout le monde soit présent dans le même temps présent » (CA, 173). Les mémoires que charrie chaque présence au monde ne sont pas identiques. Les réalités dans lesquelles on déploie cette présence ne sont pas non plus les mêmes. Il est donc dangereux d'uniformiser le temps et la présence, à l'image de l'introduction dans le monde des pêcheurs du bracelet-montre et tous ses présupposés capitalistes.

À bien y regarder, le bracelet-montre est lié au corps humain. C'est le premier signe d'activation du corps comme une machine. Dans tous les passages de *Cantique de l'acacia* où ce signe sémiologique apparaît (notamment dans la sous-partie intitulée « La montre », CA, 125-130), il est intrinsèquement lié au corps et son fonctionnement. La scène la plus illustrative à ce sujet reste celle où Silvano regarde Sam-Sam jeter « des coups d'œil obsessionnels à sa montre comme pour vérifier que les mouvements de son corps étaient bien en phase avec le rythme de la machine » (CA, 128).

Comment sortir le corps de cette totalité temporelle ? Le narrateur répond en proposant justement la subversion fantastique contenue dans l'« ATTITUDE » :

Si personne ne savait définir l'attitude en question, le grand-père [Silvano] raconta un événement survenu la veille de l'indépendance du Congo belge, le 30 juin 1960 à Léopoldville, lors de la visite du roi Baudoin, venu reconnaître la fin de la domination belge, un événement qui retentira dans la tête de millions de gens comme la plus cinglante illustration de ce mot : alors que la voiture décapotable du défilé d'honneur arrivait à sa hauteur, Ambroise Boimbo, ouvrier électricien, réussit à saisir l'épée du roi des Belges, à la sortir de son fourreau, à la brandir vers les journalistes du monde entier – sans toucher un seul pli du froc du roi qui s'éloignait de son attribut royal confisqué, les bras collés au corps, fluët et flegmatique, paraissant soudain plus plat que mince. (CA, 134)

Pour mesurer à sa juste valeur cet extrait, il convient de préciser un sous-entendu fondamental : le temps dont j'ai parlé jusqu'ici correspond, en réalité, au temps du pouvoir ; un pouvoir politique et colonial dans le contexte du passage cité. On y remarque deux symboliques intéressantes. D'abord, l'ouvrier Ambroise Boimbo<sup>7</sup> traverse le temps du pouvoir, l'exécute et le désorganise. Il y a là une démarche hautement subversive qui rappelle à l'autorité coloniale que la prise en charge de soi n'a pas attendu le temps orchestré par elle. Ensuite, le geste de l'ouvrier électricien arrache le signe qui fait la figure du pouvoir, l'épée du roi. Il déconstruit ainsi le symbole de la conquête et détruit l'outil qui violente le corps. On note, par ailleurs, que l'ouvrier ne touche pas le roi, une façon de rappeler que le plus important n'est pas l'individu, mais les symboles à abattre, les signes à vider de leur supposée puissance.

Cette scène n'est pas sans rappeler celle de la fille, Io-Anna, reniant son père, défiant la canne levée par ce dernier (CA, 66-67). Dans les deux cas, le narrateur de *Cantique de l'acacia* met en scène deux sujets historiquement opprimés qui remettent en jeu et en danger leur corps pour subvertir une figure du pouvoir – patriarcal et colonial. Ces deux personnages prennent conscience que leur corps, ayant souffert des griffes du bourreau, a besoin de refaire surface à tout prix, seule condition pour l'exorciser, lui trouver un souffle autre que l'écho du temps orchestré par le dominateur. C'est ce que le narrateur appelle « ATTITUDE », c'est-à-dire le but capital du fantastique qui consiste à prendre le risque d'utiliser les objets mêmes du danger pour écrire d'autres symboliques, pour inventer un espace de rêve, de subversion et de dérision ; un espace où le sujet tire la langue à tout ce qui fait mine de commander. La "philosophie" de « l'attitude » insuffle en quelque sorte une conscience historique au fantastique contemporain qui tente de penser « le corps humilié, maltraité dans une société qui a prononcé le divorce entre le physique et le spirituel » (Sartre, « *Aminadab* ou du fantastique considéré comme un

---

<sup>7</sup> Personnage historique réel dont le geste, héroïque, fut l'objet d'un court documentaire intitulé « Ambroise Boimbo : le voleur de l'épée du Roi » qu'on peut consulter en ligne sur ce lien direct <https://www.dailymotion.com/video/xdqtam>

langage », *Situations I*, 141). Les figures invisibles et surnaturelles cèdent donc place aux figures historiques qui aident à formuler d'autres types de transcendances, celles d'une conscience humaine héroïque, une humanité alerte de tous les sens décelant une vie au fond de l'hostilité, une faille dans les clôtures les plus étanches. Telle est « l'attitude » fantastique que prône Silvano dans *Cantique de l'acacia*. Il donne chair à l'idée d'émancipation de soi, inscrit la conscience historique dans l'idée de libération du sujet qui « proclamait que le corps humain retrouvait partout la splendeur verticale, la plénitude du squelette et la joie de la chair, le sens d'une beauté aventureuse » (*CA*, 135).

Sur un autre point, la mise en œuvre fantastique de « l'attitude » est illustrée par le motif photographique. En effet, le narrateur de *Cantique de l'acacia* associe à Silvano et à Sam-Sam le photographique dans le cadre de sa réflexion sur la modernité postcoloniale et les possibilités d'expression du sujet contemporain. L'introduction du photographique dans ce cas et dans les précédents romans d'Efoui, notamment les deux premiers (*LP*, *LFC*), s'accompagne du motif du voyage qui porte l'effet fantastique de la distanciation nécessaire pour l'observation, l'évaluation sociale, la dérision ou la subversion. Silvano et Sam-Sam se déplacent donc beaucoup dans l'espace principal du roman, l'Afrique de l'ouest. Ils font de la figure du voyageur celle qui désarticule le temps programmatique, celle qui se construit et vit dans une cartographie symbolique au détriment du territoire réel. Par exemple, Sam-Sam, quand il revenait de ses voyages, « toute une jeunesse, dont Silvano, le suivait et l'écoutait comme un prédicateur parler de la nouvelle Jérusalem, étalant des cartes postales de la ville d'Abidjan, vantant les grandes artères, la transparence des portes vitrées, l'électricité des villas fleuries » (*CA*, 127). Le discours narratif de Sam-Sam n'existerait ou manquerait de consistance si on lui enlève ses « cartes postales », ses images-preuves qui transposent symboliquement l'urbanité d'Abidjan dans le hameau des pêcheurs. Cela correspond à ce que les sémiologues appellent « la saturation sémiotique du lieu », autrement dit la présence dans un espace réel de traces d'un

autre espace ; lesquelles traces, à l'excès, effacent les références du premier espace (Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 97-102). Ici la carte postale étalée par Sam-Sam devient littéralement l'espace-temps habité par la jeunesse qui l'écoute. Il se joue ainsi, à travers cette scène, l'ambivalence du photographique qui « tend à neutraliser l'imagination ou au contraire, à la relancer, mais dans une sorte de dérive des ressemblances et des déplacements généralisée qui finit par effacer des différences » (Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 97). « L'attitude » fantastique de Silvano vient contrecarrer cet effacement des différences. Il écoute Sam-Sam, s'imprègne des images que celui-ci propose. Mais il dissocie ces images de son « Ghana natal » (CA, 139), convaincu qu'il est nécessaire de s'inoculer « les échos des événements mondiaux » (CA, 131), mais que l'impératif absolu reste de rendre habitable son hameau de pêcheurs en inventant sa propre « formule de désenvoûtement » (CA, 135) des simulacres iconiques qui poussent à la répétition du même. « L'attitude » fantastique annule ici la saturation sémiotique du lieu, et nous rappelle en même temps que l'enjeu de l'espace contemporain est moins géographique que symbolique. Il s'agit principalement d'engager son réel immédiat dans l'imaginaire du monde, d'habiter son espace en étant *ouvert*, et non *exposé* aux images du monde.

Il faut ajouter aussi qu'avec les images photographiques et leurs formes contemporaines, la saturation sémiotique guette aussi le corps humain. Le photographique exprime souvent le corps en tant qu'il serait exclusivement l'espace sexuel. L'illustration est donnée par cette scène où Silvano commente les images rapportées par Sam-Sam :

Sur une série d'images photographiques, lui-même [Sam-Sam] posait sous différents angles devant le studio photo qu'il avait ouvert là-bas, STUDIO SEX MACHINE. L'enseigne, exposée à l'immobilité respectueuse des regards, était recouverte de carreaux blancs et noirs sur lesquels semblaient glisser des couples de danseurs et de danseuses aux jambes écartées, dans des postures qu'on aurait dites pornographiques si les protagonistes avaient été nus. Des personnages de cire en position de coït, qu'on aurait, dans un mouvement de pudeur, rhabillés après coup. (CA, 127-128)

On remarque dans ce passage que le photographique est pourvoyeur de métier (ce qui rapproche Sam-Sam de la figure de Joyce en tant que photoreporter), mais que ce métier exploite le corps comme un objet exclusivement sexuel. Autre remarque plus importante : Sam-Sam, tenant du studio photo, ne fait pas l'objet d'une saturation sémiotique sur ces images. Il est le réel qui fonctionne comme preuve accompagnant les traces d'une iconographie à faire passer dans l'imaginaire collectif ; le message important étant l'enseigne du studio et toute sa sémantique sexuelle. Cet extrait est une confirmation que l'effet essentiel d'une image est la trace, parfois anodine, qu'elle apporte dans la lente structuration de nouveaux imaginaires. La distanciation que Silvano instaure vis-à-vis de Sam-Sam se révèle donc cruciale pour déceler ces traces de l'image qui modifient peu à peu notre compréhension du réel quotidien. Dans ce cas, le fantastique fonctionne autrement : il ne s'agit pas d'une intrusion, mais d'un *retrait* nécessaire pour engendrer un nouvel espace onirique, l'œil du fantastique donnant une seconde vue au sujet contemporain aveuglé par le photographique qui veut « que tous voient pour toujours la même chose dans les faits » (CA, 174).

Ce retrait fantastique est très important dans le roman puisqu'il favorise la superposition de différents univers, notamment celui poétique du mot-image et celui réaliste du photographique. Dans la sous-partie intitulée « La machine à souvenir » (CA, 171-175), ces deux univers sont même transformés en débat sur la place de l'iconique et du poétique dans nos humanités contemporaines :

La machine à souvenir, c'était ainsi qu'il [Silvano] présentait l'appareil photographique à ceux qui le voyaient pour la première fois, émerveillés et moqueurs, qui trouvaient que dormir avec une image de soi-même accrochée au mur était chose souverainement absurde. Comme si on avait peur de ne pas se reconnaître au réveil.

Nous sommes mortels, disait le grand-père [Silvano], la machine à souvenir garde vivante l'image de votre visage.

Le souvenir d'un visage s'appelle la réputation, lui répondait-on. On n'a pas besoin de se souvenir de mon visage pour se souvenir de mon nom. Et si on se souvient de mon nom, [...] il y aura des chanteurs de généalogies qui [le] transmettront à d'autres chanteurs de généalogies. (CA, 171-172)

Sont réunis dans cette scène tous les mots-clés qui fondent la narration de *Cantique de l'acacia* : l'appareil photographique, le souvenir, le récit et les chanteurs de généalogies. L'appareil photographique indique le chemin emprunté par Joyce et Silvano pour déconstruire le monde et le temps du pouvoir patriarcal et colonial. Le récit et le chant généalogique ont constitué le lieu d'exercice de la parole, de la narration de soi pour les personnages de Grace et Io-Anna. Tous ces personnages montrent qu'on peut dépasser le binaire mis en scène dans le passage ci-dessus. Avec eux, le photographique et le poétique tracent ensemble des possibilités de se dire et de s'émanciper dans ce roman au décor initial insulaire fait d'acacias, de chants et de bravoure de femmes, de vies régies par une logique quotidienne de la pêche. Une insularité qui se veut métaphore de l'espace réel évoqué, l'Afrique de l'ouest, où, en réalité, l'eau, l'océan atlantique notamment, reste un élément exploitable poétiquement et pratiquement dans la re-imagination d'une cartographie libérée des clôtures héritées de l'histoire.

Aussi faut-il ajouter que ce roman d'Efoui montre que l'île annoncée dans les premières pages est un paradis perdu depuis la rencontre de l'autre, le touriste et l'industriel. Le monde des acacias, l'univers des pêcheurs est devenu un « alignement des bungalows bordant le fleuve, les magasins de souvenirs, les cantines improvisées aux abords des rues » (CA, 125). On y voit que « l'architecture métallique frappée d'un logo massif dont le jaune et rouge se voudrait plus cuivre que le soleil couchant » (CA, 277). On n'y entend que le « grondement de l'huile dans les bruyantes tuyauteries, l'huile rouge verdâtre comme du vieux sang, pompée depuis les souterrains cardiaques d'innombrables moteurs » (CA, 277). Un monde finit, un autre commence. Le romancier ne pleure pas l'un ni ne célèbre l'autre. Il pose essentiellement une question : comment jouer les restes du monde qui finit dans le cadre de celui qui commence ? Le monde qui commence vient avec des motifs euraméricains comme la montre et l'appareil photo. Celui qui finit laisse un cadre, ses mémoires et les corps qui ont résisté. Le récit de *Cantique de l'acacia* s'écrit dans ce temps incertain où les motifs du monde qui commence

rencontrent les traces du monde qui finit. Là se situe la modernité postcoloniale à construire : dans le creux de la rencontre, dans le colmatage des débris du choc, dans les détails à assembler pour « faire corps – un corps tout à fait ouvert, flexible, un corps en réseaux, un corps d’impact dont la force de démultiplication contribuera à une définition élargie du monde » (Mbembe & Sarr, « Penser pour un nouveau siècle », *Écrire l’Afrique-monde*, 12). Voilà pourquoi les personnages de *Cantique de l’acacia* prêtent attention à l’écho de la mémoire et ses prolongements dans les outils technologiques contemporains qui définissent aujourd’hui le temps et l’espace ainsi que le corps tant humain que social. Voilà pourquoi ils déconstruisent des clôtures pour élargir le monde, et suggérer une communauté unique et multiple de chercheurs de soi, de quêteurs de sens épris de lucidité et d’« attitude » fantastique.



## Chapitre IX. Conclusion

La préoccupation fondamentale qui a chapeauté l'ensemble de ce travail est double : montrer l'image à l'œuvre dans les romans d'Efoui et déduire que cette image est génératrice d'univers fantastiques. Deux récapitulatifs s'imposent donc ici.

Le premier consiste à conclure que l'univers romanesque d'Efoui n'existe pas si l'on lui enlève son triple jeu sur l'image. Images-souvenirs qui habitent les personnages de l'auteur, travaillent leurs cadres mental, émotionnel et cognitif pour rappeler aux hommes que le présent ne se construit que dans le contexte d'une mémoire revisitée, relue, amendée, pensée ou reconstruite à la lumière de l'humanité à venir. Images-poésies qui donnent chair à des figures de poète et autres travailleurs du symbolique faisant de chaque roman d'Efoui un lieu de révélation de tous les enjeux du monde comme étant avant tout des enjeux de symbolisation, des moments cruciaux d'articulation d'une poétique des imaginaires et leurs représentations sociales. Images-écrans qui nous introduisent à nous-mêmes, c'est-à-dire à l'exister contemporain de plus en plus dépendant d'une médiation iconique pour se projeter au monde.

Tous les personnages d'Efoui sont engagés dans ce triple jeu et dans divers métiers qui structurent les imaginaires du sujet contemporain. De la poésie au conte, de la photographie à la télévision, du journaliste à l'écrivain, de l'enseignant au simple rêveur à la fenêtre, le statut des personnages d'Efoui est celui des praticiens de l'image, dont on peut établir des cartes professionnelles ou biographiques. Dans *La Polka*, par exemple, ces praticiens de l'image sont quatre : on a d'abord le narrateur défini comme un conteur et amateur de cartes postales ; ensuite, l'Homme-Papier, présenté comme collectionneur de photographies et de cartes postales insolites. Le texte nous introduit aussi à Iléo Para. Caractérisé par un trait d'invisibilité, ce personnage n'apparaît sur aucune photo, donc métaphoriquement, c'est l'homme qui est resté au seuil de l'ère iconique. Il est praticien de l'image au niveau de la gestion de ses souvenirs : « Iléo Para a rangé ses souvenirs par rubriques, avec des mots codés pour y accéder, comme

s'il avait toujours peur qu'on les lui vole. » (*LP*, 66). Enfin, on a Nahéma do Nascimento dite La Polka. C'est le mannequin, la femme au corps publicité. C'est « l'adolescente tête inclinée vers l'arrière, les cheveux tressés en fines antennes, le buste nu en avant, composante ordinaire de l'iconographie touristique à la mode » (*LP*, 27).

Dans *La Fabrique de cérémonies*, les praticiens de l'image sont Edgar Fall, Urbain Mango et Johnny-Quinquelibá. Le premier est un écrivain en herbe, rêveur à la fenêtre et photoreporter chez « Périple Magazine ». Le second est le collègue du premier chez « Périple Magazine ». Le troisième est un photographe professionnel. Dans *Solo d'un revenant*, le narrateur se présente d'abord comme le conteur de l'histoire des « revenants ». Il introduit ensuite son ami intime, Mozaya, comme enseignant et écrivain en herbe. Il parle enfin de son autre ami, Asafo Johnson, comme coach en littérature. Dans *L'Ombre des choses à venir*, on rencontre d'abord le jeune narrateur, cameraman amateur et conteur de l'histoire de son père ; ensuite Ikko, poète et dessinateur ; enfin Axis Kémal, le libraire ambulancier, guide du jeune narrateur sur le chemin de la vie. Dans *Cantique de l'acacia*, les cartes professionnelles des praticiens de l'image se déclinent en trois noms Grace, Silvano, Joyce. La première est une conteuse, écrivaine publique et géomancienne. Le second est un colporteur d'appareils photographiques et autres objets technologiques. La troisième représente un métier contemporain de l'image, à savoir le JRI (Journaliste Photoreporter d'Images).

De toutes ces cartes professionnelles, on peut aisément observer la démarche artistique générale du romancier en ce qui concerne ses personnages. Ils se construisent toujours en un réseau triangulaire qui bat en brèche les logiques binaires, non pour une quelconque synthèse, mais pour trouver une troisième voie qui subvertit les confrontations et met en exergue les imaginaires contemporains dans ce que ceux-ci ont de complexe, de fragile et de clair-obscur. C'est dans la recherche de cette troisième voie que les personnages d'Efoui confirment mon hypothèse sur le fantastique.

En effet, le second récapitulatif de ce travail consiste à conclure que les métiers de l'image et la triple figure actantielle construisent dans chaque roman d'Efoui un univers fantastique caractérisé par deux principaux éléments.

Le premier élément est le voyage, au propre comme au figuré. Le voyage est, sans conteste, le premier niveau où l'image génère le fantastique chez Efoui. C'est au creux de leurs voyages réels ou imaginaires que ses personnages tiennent le lecteur en haleine, lui font humer les parfums et limons venus de plusieurs mémoires et cultures du monde. C'est au creux de ces voyages aussi qu'ils esquissent les portraits du sujet contemporain dont le monde est décomposé, amoncelé et soupesé par le regard à la fois cruel, poétique et lucide du voyageur. C'est cela qui fait des personnages d'Efoui des figures fantastiques, des défricheurs de brouillards d'évidences, qui nous donnent « le terrible sentiment que tout se décompose puis que tout renaît soudain et prend, comme par miracle, des lignes et des figures qu'on n'a jamais vues et dont on n'aurait à coup sûr jamais soupçonné l'existence » (Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 180).

En créant donc des figures fantastiques par la superposition des métiers de l'image avec le motif du voyage, Efoui suggère, dans ses cinq romans, de considérer le monde contemporain comme une ouverture permanente où le sujet se construit et se déconstruit en même temps dans un flux à triple ancrage – l'écrit, l'iconique et l'onirique.

Cette dynamique paradoxale confère une totale flexibilité aux personnages dans leurs constructions identitaires. C'est une superposition d'univers qui fait du texte romanesque non seulement un lieu de questionnements de la construction de soi mais aussi un champ d'observations et d'analyses de différentes possibilités de rencontrer l'autre, d'habiter d'autres altérités ou d'en formuler l'utopie.

Du point de vue identitaire, les personnages d'Efoui deviennent donc fluides. Et cette fluidité va de pair avec leur statut de figures fantastiques épousant les méandres du voyage et

exerçant un métier qui révèle l'image de soi et de l'autre. Ce sont des personnages toujours en route, générant une narration fragmentée au même titre que les détours et le labyrinthe que peuvent créer les motifs du voyage. Tenus par le souffle du mouvement, ils vivent leurs identités au jour le jour, réinventant le temps au gré de la lecture du présent et du passé. Les personnages fantastiques d'Efoui deviennent étrangers à eux-mêmes pour paraphraser Julia Kristeva :

N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt.  
(*Étrangers à nous-mêmes*, 17-18)

Les romans d'Efoui sont littéralement saturés par ces figures de transition : de L'Homme-Papier de *La Polka* à Edgar Fall de *La Fabrique de cérémonies*, de Mozaya de *Solo d'un revenant* à Axis Kémal de *L'Ombre des choses à venir* jusqu'à Grace de *Cantique de l'acacia*, tous ces personnages s'inscrivent dans la mobilité, subvertissant du coup certains objets de leurs propres métiers d'image comme la photographie ou le livre : deux objets sémiologiques dont la valeur littérale est d'abord et avant tout celle d'une certaine fixité. Cette subversion de soi montre que ces personnages se construisent, non en une totalité, mais en fragments qui nourrissent leur fluidité identitaire.

Il faut noter cependant que ces personnages en transition perpétuelle peuvent être aussi des figures de crise : crise de représentation, crise identitaire, difficultés d'articulation de soi. Ils peinent, dans ce cas, à se trouver un port d'attache aussi fragile soit-il. Habités, voire torturés par plusieurs mondes, ce sont des personnages qui peuvent se retrouver parfois complètement désaxés. La scène finale de *Solo d'un revenant* en donne un parfait résumé : on y voit le narrateur, saturé de toutes sortes d'images et d'expériences du monde, courir dans tous les sens :

Je ne sais plus dans quelles rues vides je cours, pendant que dégringolent sans fin, depuis quelque vieux rayon du souvenir, les archives sonores des protestations isolées, désespérément humaines, qui avaient agité les rues de Nord Gloria au commencement de la guerre : J'entends ma voix au milieu de quelques innocents chantant,

j'entends ma voix accompagnée de lourds tambours, dans un chahut où l'on prêchait à tue-tête la citoyenneté globale au village du monde.  
(SR, 202-203)

La mémoire se heurte au présent. Et les sens du personnage sont exaspérés par l'enchevêtrement de plusieurs univers et plusieurs images qui désaxent la perception. Le hiatus dans la métaphore de la dernière phrase est révélateur : le personnage ne voit pas son acquis en tant que citoyen du monde, mais plutôt il l'entend. L'ouïe se voit convoquée en lieu et place de la vue. Le corps se voit entraîné dans une course involontaire, désorganisée et inarrêtable<sup>1</sup> :

Je cours jusqu'à ce que tout ce qui ressemble à un chemin se perde dans la broussaille. Avant les ronces et la suffocation, je me suis agrippé à un palmier et je suis demeuré là, tronc contre tronc avec l'arbre, à me sentir proche non pas de la folie mais de la solitude qui peut tuer s'il n'y avait la folie. (SR, 205)

Par-delà la symbolique de crise et les moments de folie, ce qui ressort davantage de la démarche des personnages d'Efoui, c'est la volonté de multiplier les possibilités d'être au monde, de refuser d'avoir les yeux uniquement emplis d'icône, et de rejeter une construction identitaire basée exclusivement sur les virtualités de l'ère contemporaine. Dans les cinq romans, les personnages posent des mondes issus des images iconique, poétique et onirique, et ensuite ils traversent ces mondes pour n'en garder que traces et fragments à la lumière desquels ils peuvent se lire et lire le monde. Ils restent donc en perpétuel mouvement ; signe de la déconstruction des évidences immuables ; signe également de l'abandon de toute fixité au profit d'une recherche sans cesse renouvelée de voies diverses, susceptibles d'inscrire l'identité dans une fluidité foisonnante.

---

<sup>1</sup> Ce personnage qui part dans tous les sens rappelle aussi la scène finale de *Filles de Mexico* où le romancier Sami Tchak montre son personnage, Djibril Nawo, comme dépassé par tous les mondes qui l'habitent ou qu'il a expérimentés. En réalité, ce sont là des scènes qui rejouent la destinée des sujets en mal d'identité, construits par la génération précédente d'écrivains comme Ousmane Sembène ou Hamidou Kane. Ces deux auteurs, le premier dans *Ô Pays, mon beau peuple !*, le second dans *L'Aventure ambiguë*, ont tué leur personnage principal incapable de synthèse de leurs deux mondes (occidental et africain). Avec Efoui et Tchak, la mort est remplacée par la folie ou plutôt une course dans tous les sens ; course dont il faut encore (re)penser la symbolique.

Un autre aspect important permet d'inscrire les personnages d'Efoui dans une identité fluide. Il s'agit de la métaphore de l'œil qui engendre le monde et/ou l'interprète dans la réalité même que ce monde dégage par ses vies, ses rythmes et ses activités. C'est une métaphore qui renforce la symbolique du voyage au figuré. Et beaucoup de motifs, au fil des romans, représentent cette métaphore en tant qu'ouverture au monde mais aussi lecture du moi intérieur qui se prépare à accueillir l'extérieur. Par exemple, les objets de l'intermédialité tels que la télévision, la caméra, l'appareil photographique, les cartes postales, etc. apparaissent dans la narration comme des outils de voyage, soit prolongeant les yeux et la mémoire, soit multipliant l'écho du présent ou le désarticulant par sa nature anachronique.

Du voyage réel à la métaphore de l'œil, ce que nous enseignent les personnages d'Efoui c'est un démantèlement patient, une déconstruction rigoureuse de tout ce qui revendique la totalité comme forme d'existence. Leurs différents métiers de l'image ainsi que les rapports triptyques qui les caractérisent prônent l'ouverture à d'autres subjectivités, à d'autres altérités. Ils nous présentent donc le monde contemporain avec ses nouveaux moyens d'expression (la caméra, l'appareil photographique, la télévision...) qui sont traversés, parfois subvertis, par d'autres moyens plus anciens comme la poésie, le conte, le dessin, etc... Ce qui fait d'eux un territoire de débats, un terrain de symbolisations où « se tressent des liens, des rapports, des correspondances, des rythmes, des renvois, des répliques, des répétitions subtiles » (Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 188), tous signes d'enchevêtrement d'images et d'imaginaires, capables de pousser le sujet contemporain à engendrer une cohérence de soi et du monde.

Les personnages d'Efoui sont soumis, guidés par tous ces signes d'enchevêtrement. C'est avec eux qu'ils nous rappellent la nécessité de penser l'humanité en mouvement, de garder en mémoire « l'absurde miracle de se voir marcher encore sur terre », et de ne pas oublier la loi suprême des quêteurs de sens : « *Must keep on travelling / Until I find me some place to*

*go / Must keep on travelling / Until I find me some place to go. [...] Me faut continuer le voyage / Jusqu'à ce que je me trouve quelque part où aller. » (SR, 89).*

Par ce profil de voyageurs en quête du voyage, les personnages des cinq romans font de leur moi une altérité indéterminée, toujours en friche et prête à accepter tous les lieux où l'humanité est un JE pluriel, une déclaration d'habiter – de façon provisoire, concomitante, chronologique ou anachronique – une photo, un écran, une poésie, un conte, un espace réel ou imaginaire pourvu que cet espace tienne le pari du parcellaire, deuxième élément caractérisant l'univers fantastique chez Efoui.

La création d'espaces parcellaires constitue, en effet, le second niveau où l'image génère le fantastique chez Efoui. Pour ce faire, le romancier présente d'abord un espace global déstructuré ou questionnable : Ville-Haute est un amoncellement de décombres dans *La Polka* ; Paris et Lomé sont questionnables dans *La Fabrique de cérémonies* parce que les gens vivent dans la virtualité ; Gloria Grande a un présent de la guerre dans *Solo d'un revenant* ; *L'Ombre des choses à venir* et *Cantique de l'acacia* se déroulent dans une postcolonie violente. Après la présentation de cet espace dysfonctionnel, le romancier donne ensuite le pouvoir à ses personnages de créer, au sein même de l'espace déstructuré, une sorte de communauté d'hommes, de quêteurs de sens chargés non seulement de dire la déstructure, mais aussi de la subvertir, la tourner en dérision, la déconstruire afin de révéler d'autres possibles. Ces communautés de quêteurs de sens se construisent des micro-espaces que j'appelle des *parcellaires fantastiques* dans la mesure où ils viennent contredire, par leur équilibre, le chaos de l'espace romanesque global. Ce parcellaire fantastique se présente dans *La Polka* sous la forme du bar M et du quartier de ville que le narrateur a nommé St-Dallas ou Ville-Basse. On retrouve cet espace fantastique dans *Solo d'un revenant* sous le nom de « AU COUVENT DES VIERGES FOLLES – BAR DANCING » (SR, 66). Dans *Cantique de l'acacia*, il prend le nom « Le Fever Forever Bar » (CA, 131). Dans *L'Ombre des choses à venir*, ce parcellaire

fantastique est la librairie d'Axis Kémal, « *Le Quai des livres anciens* » (LCV, 57). Dans *La Fabrique de cérémonies*, le parcellaire est représenté par l'appartement d'Edgar Fall, situé au huitième étage d'un immeuble parisien dont l'ascenseur s'arrête au septième (LFC, 40). Ce dernier exemple est un condensé symbolique de tous les autres parcellaires fantastiques dont la fonction fondamentale consiste à nous exhorter à lire le monde contemporain par sa propre dialectique de dis/jonction, de dé/connexion afin de l'habiter le plus convenablement possible, c'est-à-dire le plus paradoxalement. Tel est l'enseignement des personnages d'Efoui ; personnages fantastiques au niveau de l'identitaire et du rapport au géographique. C'est sur ces deux points qu'ils constituent le visage contemporain du fantastique engageant, c'est-à-dire la mise en scène de l'homme face à lui-même, face à son habiter et face aux moyens qu'il utilise pour rendre cet habiter possible ou intelligible.

Placer donc les romans d'Efoui sous le signe du fantastique, c'est découvrir notre part d'humanité en train de se frayer une possibilité dans les méandres du monde contemporain que l'auteur ne cesse de problématiser. Efoui observe et dit notre monde par l'esthétique du fantastique qu'il élabore infatigablement dans les creux qui jaillissent de la rencontre des images ; images dont la présence dans ses textes est analysée par une critique littéraire qui souvent se contente des recensions, ou convoque même la parole publique (entretiens, interviews, sorties médiatiques...) de l'auteur lui-même pour commenter ses œuvres, ce qui fait d'Efoui un auteur atypique dans le champ littéraire contemporain ; un auteur dont les sorties médiatiques, parfois provocantes à souhait<sup>2</sup>, sont souvent plus commentées que ses œuvres. Celles-ci, lorsqu'elles bénéficient d'une attention, se voient soupçonnées d'hermétisme, une supposée opacité textuelle avec laquelle les critiques semblent jouer sans la dissiper. On en vient à penser aux romans d'Efoui comme à de simples « agencements de mots qui sont repris

---

<sup>2</sup> La plus célèbre parole provocatrice d'Efoui reste sa fameuse boutade « La littérature africaine n'existe pas », prononcée, semble-t-il, à Bamako lors d'un festival, et reprise dans son entretien avec Mongo-Mboussa (« Kossi Efoui : La littérature africaine n'existe pas », *Désir d'Afrique*, 138-146).



tels quels pour se combiner à d'autres agencements de mots en un montage et remontage permanent » (Garnier, « *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », *Notre Librairie*, 41).

J'espère que ce travail participera à gommer de telles fausses évidences de lecture. Un travail qui offre une plongée totale et exclusive dans l'univers romanesque d'Efoui ; univers dont on peut se demander si l'étude qui en est faite ici ne pouvait pas procéder par regroupement ou rapprochement de deux ou plusieurs romans sous un même thème ou une même figure. Je réponds en disant que ce serait une démarche hasardeuse à cause de l'économie factuelle dont fait preuve la parole créatrice de l'auteur. Toute intrigue imaginée par Efoui tient, en effet, sur un fil de rasoir constitué de très petits fragments de faits si intrinsèquement liés qu'ils donnent à chaque roman un univers spécifique qui demande à être analysé entièrement à part avant tout autre rapprochement avec les autres. Tel est le travail que j'ai entrepris ici, avec cette conscience que toute lecture d'une œuvre littéraire est toujours partielle et partielle. Et comme le dit Todorov, « quand le critique aura tout dit sur un texte littéraire, il n'aura encore rien dit ; car la définition même de la littérature implique qu'on ne puisse en parler » (*Introduction à la littérature fantastique*, 27).

## Bibliographie

### I. Corpus d'étude : romans de Kossi Efoui

*Cantique de l'acacia*, Paris, Seuil, 2017.

*L'Ombre des choses à venir*, Paris, Seuil, 2011.

*Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.

*La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

*La Polka*, Paris, Seuil, 1998.

### II. Autres ouvrages de Kossi Efoui

*En guise de divertissement*, Rfi, 3 septembre 2014, <http://www.rfi.fr/culture/20140903-ca-va-le-monde-kossi-efoui-guise-divertissement-lecture-avignon>, consulté le 5 janvier 2016.

*Oublie ! suivi de voisins anonymes (ballades)*, Manage, Lansman, 2011.

*Le Petit frère du rameur*, Manage, Lansman, [1995] 2010.

*Récupérations*, Manage, Lansman, [1992] 2010.

*Io (tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres, 2007.

*Volatiles*, Nantes, Joca Seria, 2006.

*Concessions*, Manage, Lansman, 2005.

*L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Acoria, 2000.

*Le Corps liquide*, Manage, Lansman, 1998.

*Les Coupons de Magali*, Paris, Sépia, 1994.

*La Malaventure*, Manage, Lansman, 1993.

*La Récupération*, Lomé, Editogo, 1990.

*Le Carrefour*, Paris, L'Harmattan, 1989.

### III. Études sur Kossi Efoui

#### 1. Thèses et Mémoires

Aratème, Antoine Yata, « L'écriture dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », Mémoire de maîtrise en Lettres Modernes, Université de Lomé, 2005.

Atakora, Anas, « De *La Récupération* à *Récupérations* de Kossi Efoui : Analyse de la réécriture d'un texte théâtral », Mémoire de maîtrise en Lettres Modernes, Université de Lomé, 2011.

Bocco, Amevi, « Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans *Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir* », Thèse de doctorat, Université de Tennessee, 2013.

Legault, Etienne, « Dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales chez Kossi Efoui », Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012.

Mantwani, Canissius Allogho, « De la mémoire au présent. Approche poético-herméneutique du roman francophone : lecture de l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », Thèse de doctorat en Littératures françaises, comparées, spécialité Littérature comparée, Montpellier 3, 2015.

M'bérah, Yannick Mounienguet, « Identité, théâtralité et statut anthropologique de la fiction narrative dans *The New York Trilogy* de Paul Auster et *La Polka, La Fabrique de cérémonies, Solo d'un revenant* de Kossi Efoui », Thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises, Paris Est, 2012.

Yomenou, Koudzo, « L'écriture-monde dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui », Mémoire de maîtrise en Lettres Modernes, Université de Lomé, 2010.

#### 2. Articles

Amedegnato, Ozouf Sénamin, « L'utopie décadentiste de Kossi Efoui comme mode d'actualisation de la mondialisation », *Logosphère*, n° 7, 2011, pp. 25 – 38.

....., « De l'usage des noms comme prédication psychologique dans le roman *La Polka* de Kossi Efoui », dans Leroy, Sarah et Novakowska, Aleksandra (dirs.), *Aspects de la prédication*, Montpellier, Praxiling, Université Paul-Valéry, 2002, pp. 183 – 195.

Amela, Didier, « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : *La Polka* de Kossi Efoui », *Éthiopiennes*, vol 2, n° 77, 2006, [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1516](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1516), consulté le 21 avril 2017.

- Bocco, Amevi, « Le pouvoir d'exorcisme des mots dans *Solo d'un revenant* et *L'Ombre des choses à venir* : Kossi Efoui dans la perspective d'un nouvel engagement », *MIFLC Review* 2012-2014, n° 16, pp. 29 – 49.
- Chalaye, Sylvie, « Dramaturgies de la culbute et du détour », *Notre Librairie*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-53.
- ....., « Les avatars d'une récupération », *Africultures*, n° 18, mai 1999, pp. 45 – 48.
- Chevrier, Jacques, « La fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », dans Chikhi, Beïda et Quaghebeur, Marc (dirs.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp. 489 – 502.
- ....., « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! », *Notre librairie*, n° 161, 2006, pp. 25 – 30.
- Garnier, Xavier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *ReS Futurae*, n° 7, 2016, <https://journals.openedition.org/resf/798>, consulté le 26 mars 2018.
- ....., « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre Librairie*, n° 146, octobre-décembre 2001, pp. 38 – 41.
- ....., « *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », *Notre Librairie*, n° 146, octobre décembre 2001, p. 41.
- Giguère, Caroline, « Enfermement médiatique et sortie en coulisse dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », dans Bazié, Isaac et Ferrer, Carolina (dirs), *Écritures de la Réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 125 – 136.
- ....., « L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui : jeux de masques et de coulisses », *Interférences littéraires*, Nouvelle série, n° 4, 2010, pp. 131 – 140.
- King, Adele, « Review of *Solo d'un revenant* by Kossi Efoui », *World Literature Today*, vol. 83, n° 2, mars-avril 2009, p. 66.
- Konkobo, Christophe, « Entre-deux, entre jeux : l'intermédialité dans les théâtres contemporains », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n° 3, 2008, pp. 55 – 65.
- Nicholas, Michel, « Littérature : Kossi Efoui livre un nouveau cantique engagé », 31 janvier 2018, <http://www.jeuneafrique.com/mag/509657/culture/litterature-kossi-efoui-livre-un-nouveau-cantique-engage/>, consulté le 25 février 2018.
- ....., « Kossi Efoui dans « l'ombre des choses à venir » », *Jeuneafrique*, 11 mars 2011, <http://www.jeuneafrique.com/192503/societe/kossi-efoui-dans-l-ombre-des-choses-venir/>, consulté le 25 mars 2015.
- Riesz, János, « Le "retour au pays natal" dans *La Fabrique de cérémonies* (2001) de Kossi Efoui », *Ponti ponts*, n° 3, 2003, pp. 63 – 78.

Tirthankar, Chanda, « Kossi Efoui à l'université », *Jeuneafrique*, 16 février 2010, <http://www.jeuneafrique.com/186156/politique/kossi-efoui-l-universit/>, consulté le 13 septembre 2014.

....., « La narration ludique et cruelle de Kossi Efoui », *Rfi*, 11 septembre 2008, [http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/105/article\\_72227.asp](http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/105/article_72227.asp), consulté le 10 août 2014.

Thorsten, Schüller, « Un Tiers Espace poétique. L'écriture intermédiatique dans les romans de Kossi Efoui », dans Gehrman, Susanne et Yigbe, Dotsé (dirs.), *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, Berlin, LIT Verlag, 2015, p. 121 – 133.

### 3. Entretiens

Chalaye, Sylvie, « Entretien avec Kossi Efoui », *Théâtre / Public*, n° 158, 2001, pp. 81 – 84.

Efoui, Kossi, « Nous recherchions des résonances dans les événements du monde », *L'Humanité*, 1<sup>er</sup> décembre 2017, <https://www.humanite.fr/kossi-efoui-nous-recherchions-des-resonances-dans-les-evenements-du-monde-646500>, consulté le 2 janvier 2018.

....., « Le rock'n'roll et les indépendances sont les deux révolutions du XX siècle », *Le Point Afrique*, 24 octobre 2017, [http://afrique.lepoint.fr/culture/kossi-efoui-le-rock-n-roll-et-les-independances-sont-les-deux-revolutions-du-xxe-siecle-24-10-2017-2167058\\_2256.php](http://afrique.lepoint.fr/culture/kossi-efoui-le-rock-n-roll-et-les-independances-sont-les-deux-revolutions-du-xxe-siecle-24-10-2017-2167058_2256.php), consulté le 16 décembre 2017.

....., « En sol majeur », *Rfi*, 22 décembre 2009, <http://www.rfi.fr/contenu/20091208-1-kossi-efoui>, consulté le 5 février 2015.

....., « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », *Africultures*, 20 octobre 2008, <http://africultures.com/on-nentend-pas-toutes-les-voix-en-meme-temps-dans-la-meme-histoire-8121/>, consulté le 15 avril 2016.

Giguère, Caroline (entretien réalisé par), « Des lieux qui laissent entendre », dans Bazié, Isaac et Ferrer, Carolina (dirs.), *Écritures de la Réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 137 – 148.

Raymond, Richard (entretien réalisé par), « Solo d'un revenant », *Ici Radio Canada*, 3 juillet 2010, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/478974/efoui-kossi-solo>, consulté le 5 mars 2017.

Mongo-Mboussa, Boniface (entretien réalisé par), « Kossi Efoui : la littérature africaine n'existe pas », dans *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 138 – 146.

#### IV. Études théoriques et critiques pluridisciplinaires

##### 1. Ouvrages

- Abossolo, Pierre Martial, *Fantastique et littérature africaine contemporaine. Entre rupture et soumission aux schémas occidentaux*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015.
- Adorno, Theodor, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, [1958-1974] 2004.
- ....., *Prismes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, [1955] 1986.
- ....., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980.
- ....., *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le Collège de philosophie, Paris, Payot, [1966] 1978.
- Agbobli, Christian, Kane, Oumar et Hsab, Gaby (dirs.), *Identités diasporiques et communication*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013.
- Amedegnato, Ozouf Sénamin, Gbanou, Sélom Komlan et Ngalasso-mwatha, Musanji (dirs.), *Légitimité, légitimation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- Atcha, Philip Amangoua, Tro Deho, Roger et Coulibaly, Adama (dirs.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Austin, John, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.
- Ba, Mamadou Kalidou, Diagana, Mbouh Séta et Ould Dahmed, Mamadou (dirs.), *La Poétique de l'histoire dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990.
- Bailly, Jean-Christophe et Nancy, Jean-Luc, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1991.
- Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, Paris, La Table Ronde, [2000] 2007.
- ....., *Un Nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes Tomes III*, Paris, Seuil, 2002.
- ....., *Œuvres complètes Tomes II*, Paris, Seuil, 1995.
- ....., *Œuvres complètes Tomes I*, Paris, Seuil, 1993.

- ....., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- ....., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1968.
- Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, [1943] 1954.
- Bazié, Isaac et Ferrer, Carolina (dirs.), *Écritures de la Réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.
- Benjamin, Walter, *On Photography*, edited and translated by Esther, London, Reaktion Books Ltd, 2015.
- ....., *Rêves*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Gallimard, 2009.
- ....., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003.
- Berque, Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.
- Bessière, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc (dirs.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999.
- Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- ....., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bonnefoy, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, [1980] 1992.
- ....., *La Présence et l'image*, leçon inaugurale de la Chaire d'Études comparées de la Fonction Poétique au Collège de France, 1981, Paris, Mercure de France, 1983.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre et Castel, Robert (dirs.), *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- Bouvet, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Bozzetto, Roger, *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.
- ....., *Fantastique et mythologies modernes*, Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

- ....., *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*, Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.
- ....., *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003.
- ....., *Le Fantastique dans tous ses états*, Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- ....., *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.
- ....., *L'Obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- Bozzetto, Roger et Huftier, Arnaud, *Les Frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.
- Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- Burgos, Jean, *Anamorphoses*, Paris, Calliopées, 2012.
- ....., *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet éditeur, [1997] 2002.
- ....., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- ..... (dir.), *Méthodologie de l'imaginaire*, Paris, Minard, 1970.
- Burgos, Jean, et Mathière, Catherine, *La Dramaturgie de Gustav Meyrink: imaginaire et mystique*, Paris, Minard, 1985.
- Caillois, Roger, *Obliques, précédé de Images, images*, Paris, Gallimard, [1975] 1987.
- ....., *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- ....., *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Carontini, Enrico, *Faire l'image : matériaux pour une sémiologie des énonciations visuelles*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- Castex, Pierre Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, [1951], 1982.
- Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.



- Chakrabarty, Dipesh, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, traduit de l'anglais par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- Chikhi, Beïda et Quaghebeur, Marc (dirs.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- Compagnon, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France / Fayard, 2007.
- ....., *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Coulibaly, Adama, Atcha, Philip Amangoua et Tro Deho, Roger (dirs.), *Le Postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Cuau, Bernard, Deguy, Michel, Lanzmann, Claude et al., *Au Sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet / Chastel, 1967.
- Deguy, Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012.
- ....., *La Pietà Baudelaire*, Paris, Belin, 2012.
- ....., *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009.
- ....., *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986.
- ....., *Interdictions du séjour*, Paris, L'énergumène, 1975.
- Dehon, Claire, *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.
- ....., *L'Autre cap*, Paris, Minuit, 1991.
- ....., *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- ....., *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- ....., *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- ....., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- ....., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques et Stiegler, Bernard, *Échographies – de la télévision*, Paris, Galilée, 1996.

- Didi-Huberman, Georges, *L'Œil de l'histoire, tome 4 : Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012.
- ....., *Écorces*, Paris, Minuit, 2011.
- ....., *L'Œil de l'histoire, tome 2 : Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010.
- ....., *L'Œil de l'histoire, tome 1 : Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009.
- ....., *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- ....., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004.
- ....., *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002.
- ....., *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- ....., *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
- ....., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- Diop, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, éditions Philippe Rey, 2007.
- Diop, Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1994.
- Eco, Umberto, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, traduit de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, éditions Labor, [1973] 1988.
- ....., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- Émond, Bernard, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux éditeur, 2011.
- Fanon, Frantz, *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011.
- Finkielkraut, Alain, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.
- Freud, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- Freund, Gisèle, *La Photographie en France au XIXe siècle*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, [1936] 2011.
- Gadamer, Hans-Georg, *Langage et vérité*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Gens, Paris, Gallimard, 1995.

- Gasquy-Resch, Yannick, Chevrier, Jacques, Joubert, Jean-Louis (dirs.), *Écrivains francophones du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2001.
- Gaudin, Françoise, *La Fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Gehrmann, Susanne et Yigbe, Dotsé (dirs.), *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, Berlin, LIT Verlag, 2015.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- ....., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- ....., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- Glissant, Édouard, *Une Nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.
- Godin, Jean Cléo (dir.), *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Gorrillot, Bénédicte et Lescart, Alain (dirs.), *L'Illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- Guy, Jean-Sébastien, *L'Idée de mondialisation. Un portrait de la société par elle-même*, Montréal, Liber, 2007.
- Hamon, Philippe, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015.
- ....., *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- ....., *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, [1983] 1998.
- ....., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- ....., *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1995.
- Hatem, Jad, *La Genèse du monde fantastique en littérature*, Bucarest, Zeta Books, 2008.
- Hébert, Louis et Guillemette, Lucie, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédiabilité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.
- Henry, Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Hunter, Jefferson, *Image and Word*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- Jost, François, *La Méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

- ....., *Le Téléprésident. Essai sur un pouvoir médiatique*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, [2008] 2011.
- ....., *Les Médias et nous*, Paris, Bréal, 2010.
- ....., *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 2007.
- ....., *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ....., *La Télévision du quotidien : Entre réalité et fiction*, Bruxelles, Boeck, 2004.
- ....., *Un Monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Kane, Abdoulaye Élimane, *Penser l'humain. La part africaine*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Kavwahirehi, Kasereka et Simedoh, Vincent (dirs.), *Imaginaire africain et mondialisation. Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Korzybski, Alfred, *Une Carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale*, Paris, Éclat, 2007.
- Kristeva, Julia, *Au Risque de la pensée*, Paris, Éditions de l'Aube, 2001.
- ....., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- ....., *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Lawson-Hellu, Laté, *Roman africain et idéologie : Tchicaya U Tamsi 'Si et la réécriture de l'histoire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- Lazarus, Neil (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.
- Leroy, Sarah et Novakowska, Aleksandra (dirs.), *Aspects de la prédication*, Montpellier, Praxiling, Université Paul-Valéry, 2002.
- Lojkine, Stéphane, *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*, éditions Jacqueline Chambon, Paris, Actes sud, 2007.
- ....., *Image et subversion*, éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2005.
- Lugan, Bernard, *Histoire de l'Afrique. Des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2009.
- Lyotard, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, [1993] 2005.
- Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1974.

- Maingueneau, Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.
- Marmontel, Jean François, *Œuvres complètes. Tome quatrième, 1<sup>ère</sup> partie*, Paris, Belin, 1819.
- Matsui, Hiromi (dir.), *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, Paris, Les éditions du Net, 2017.
- Mauron, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1980.
- Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.
- ....., *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- ....., *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- Mbembe, Achille et Sarr, Felwine (dirs.), *Écrire l'Afrique-Monde*, Dakar / Paris, Jimsaan / Philippe Rey, 2017.
- McLuhan, Marshall, *Théorie de l'image*, Lausanne, Éditions Grammont, 1975.
- Miller, Max, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.
- Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.
- ....., *L'Indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005.
- Moudileno, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003.
- Mounin, Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, Toronto, Du Gref, 1994.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 2013.
- Mouralis, Bernard et Fraisse, Emmanuel, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- Mudimbe, Valentin-Yves, *L'Odeur du père*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Nancy, Jean-Luc, *Identité, fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010.
- ....., *Vérité de la démocratie*, Paris, Galilée, 2008.
- ....., *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002.
- ....., *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.
- Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

- Nodier, Jean-Charles-Emmanuel, *Réveries littéraires, morales et fantastiques*, Louvain, Peeters, 1832.
- Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris Gallimard, 1984.
- Nyela, Désiré et Bleton, Paul, *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- Ollivier, Bruno, *Les Identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2009.
- Ortel, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ....., *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Chambon, 2002.
- Otlet, Paul, *Les Problèmes internationaux et la guerre, les conditions et les facteurs de la vie internationale*, Genève, Kundig, 1916.
- Ouédraogo, Jean, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma. Griots de l'indicible*, New-York, Peter Lang, 2004.
- Passeron, René et Baudinet, Marie-José (dirs.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987.
- Paz, Octavio, *Une Planète et quatre ou cinq mondes. Réflexions sur l'histoire contemporaine*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1985.
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.
- Proulx, Robert (dir.), *Paroles et images*, Moncton, Perce-Neige, 2013.
- Puzin, Claude, *Le Fantastique: textes, commentaires et guides d'analyse*, Paris, Nathan, [1984] 2003.
- Ricard, Alain, *Histoires des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rioux, Jean-Pierre (dir.), *Une Histoire du monde contemporain*, Paris, Larousse, [2005] 2012.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- Rousset, Jean, *Forme et signification : Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Éditions José Corti, [1962] 1966.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, Gallimard, [1980], 2003.

- ....., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- Sarr, Felwine, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017.
- ....., *Afrotopia*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2016.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- ....., *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- ....., *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1946.
- ....., *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- ....., *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- Sayad, Abdelmalek, *La Double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.
- Schneider, Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.
- Semujanga, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'harmattan, 1999.
- Spivak, Gayatri, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- Storr, Anthony, *Les Ressorts de la création*, Paris, Laffont, [1972]1974.
- Thélot, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
- ....., *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- ....., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Traoré, Aminata, *Le Viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard / Pluriel, [2002] 2010.
- Tzara, Tristan, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1966.
- Valéry, Paul, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, 2002.
- ....., *Variété I et II*, Paris, Gallimard, [1978] 1998.
- Vax, Louis, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979.
- ....., *Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, 1965.
- ....., *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1960.

Vouilloux, Bernard, *La Nuit et le silence des images*, Paris, Hermann éditeurs, 2010.

....., *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

Wajcman, Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

....., *Fenêtre : Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Éditions Verdier, 2004.

Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

## 2. Thèse

Abdourahman, Ismaïl, *Aspects du fantastique et romans négro-africains*, Thèse de doctorat, Université de Perpignan, 2003, <http://www.theses.fr/2003PERP0473>, consulté le 10/09/2017.

## 3. Revues, magazines et articles

Ahouli, Akila, « Littérature orale et médias. Analyse de quelques formes d'intermédialité impliquant les contes populaires togolais », dans Gehrmann, Susanne et Yigbe, Dotsé (dirs.), *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, Berlin, LIT Verlag, 2015, pp. 17 – 37.

Alemdjrodo, Kangni, « Intermédialité et poétique de la mémoire : étude de deux performances de Sokey Edoth, plasticien togolais », dans Gehrmann, Susanne et Yigbe, Dotsé (dirs.), *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise*, Berlin, LIT Verlag, 2015, pp. 39 – 50.

Alonso, Ana, « Julien Verne et le fantastique technologique. Une lecture de *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*. », dans Frigerio, Vittorio et Leroy, Fabrice (dirs.), *Études Francophones*, « Dossier thématique : Géographie du Fantastique », vol. 23, n° 1 et 2, 2008, pp. 180 – 189.

Balana, Yvette, « Les voix féminines africaines et l'écriture fantastique. Le cas de *La Folie et la mort* de Ken Bugul », *Interfrancophonies*, n° 5, 2012, pp. 1 – 13.

Boualit, Farida, « L'écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul », *Interfrancophonies*, n° 5, 2012, pp. 1 – 12.

Bozzetto, Roger, « Nouveaux regards sur la théorie française standard du fantastique », *nooSFere*, juin 2015, <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=912>, consulté le 5 février 2017.

Camus, Audrey, « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, pp. 89 – 107.



- Caws, Mary Ann, « L'érotisme voilé et la violence explosante et implosante dans quelques images surréalistes », dans Matsui, Hiromi (dir.), *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, Paris, Les éditions du Net, 2017, pp. 13 – 16.
- Compan, Magali, « Poétique de la souffrance dans *Rêves sous le linceul* et *Nour, 1947* de Jean Luc Raharimanana », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 1, printemps 2014, pp. 57 – 69.
- Cultures Sud*, « Maghreb-Afrique noire: quelles cultures en partage ? », n° 169, avril-juin 2000.
- Deguy, Michel, « Une œuvre après Auschwitz », dans Cuau, Bernard, Deguy, Michel, Lanzmann, Claude et al., *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, pp. 21 – 48.
- Diop, Samba, « L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain et francophone », dans Diop, Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 15 – 32.
- Dolce, Nicoletta, « Plus haut que les flammes », *Nouvelle Études Francophones*, vol. 30, n° 1, printemps 2015, pp. 16 – 31.
- Dondeyne, Albert, « L'historicité dans la philosophie contemporaine (suite et fin) », *Revue Philosophique de Louvain*, tome 54, n° 43, 1956, pp. 456-477.
- ....., « L'historicité dans la philosophie contemporaine », *Revue Philosophique de Louvain*, tome 54, n° 41, 1956. pp. 5 – 25.
- Durand, Pascal, « Rhétorique de l'explication dans le récit fantastique : Une lecture de *La Ruelle ténébreuse* de Jean Ray. », dans Frigerio, Vittorio et Leroy, Fabrice (dirs.), *Études Francophones*, « Dossier thématique : Géographie du Fantastique », vol. 23, n° 1 et 2, 2008, pp. 10 – 33.
- Ekotto, Frieda, « La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne », Kavwahirehi, Kasereka et Simedoh, Vincent (dirs.), *Imaginaire africain et mondialisation. Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 231 – 249.
- Ekoungoun, Jean-François, « Postcolonialisme et guerres « ethniques » dans *Johnny chien méchant*, *Inyenzi ou les cafards* et *Quand on refuse, on dit non* », dans Ba, Mamadou Kalidou, Diagana, Mbouh Séta et Ould Dahmed, Mamadou (dirs.), *La Poétique de l'histoire dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 165 – 184.
- El Nossery, Névine, « L'esthétique du fragment dans l'œuvre photo-textuelle de Leïla Sebbar », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 1, printemps 2014, pp. 70 – 81.
- Frigerio, Vittorio et Leroy, Fabrice (dirs.), *Études Francophones*, « Dossier thématique : Géographie du Fantastique », vol. 23, n° 1 et 2, 2008.

- Gorrillot, Bénédicte, « Pour ouvrir », dans Gorrillot, Bénédicte et Lescart, Alain (dirs.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 13 – 16.
- Guittard, Jacqueline (dir.), *Photographie et littérature : Frictions de réel*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 310, avril - juin 2013.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86 – 110.
- Herlem, Pascal, « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, vol. 202, n° 3, 2010, pp. 32 – 49.
- Huftier, Arnaud, « Le fantastique *est* sa critique : le mot et les choses », dans Frigerio, Vittorio et Leroy, Fabrice (dirs.), *Études Francophones*, « Dossier thématique : Géographie du Fantastique », vol. 23, n° 1 et 2, 2008, pp. 34 – 56.
- Jurgenson, Luba, « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n° 2, pp. 9 – 19.
- Lagarde, Françoise, « Témoignage et histoire : cas de l'exode rwandais au Zaïre », dans Ba, Mamadou Kalidou, Diagana, Mbouh Séta et Ould Dahmed, Mamadou (dirs.), *La Poétique de l'histoire dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 243 – 251.
- Lavenne, François-Xavier et Odaert, Olivier, « Les écrivains au cœur des discours de la guerre », *Interférences littéraires*, n° 3, Université de Louvain, nov. 2009, pp. 9 – 24.
- Linck, Anouck, « Le discours fantastique est-il rationnel ? », *Cahiers de Narratologie*, n° 18, 2010, <http://narratologie.revues.org/6046>, consulté le 5 janvier 2016.
- Matsui, Hiromi, « Les images de la première guerre mondiale du cubisme au réalisme », dans Matsui, Hiromi (dir.), *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, Paris, Les éditions du Net, 2017, pp. 17 – 32.
- Mizouni, Sophia, « Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo dans *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda* », *Nouvelle Études Francophones*, vol. 30, n° 1, printemps 2015, pp. 66 – 78.
- Mokam, Yvonne-Marie, « Littérature francophone d'Afrique subsaharienne : l'avènement du polar historique », *Dalhousie French Studies*, vol. 109, numéro spécial « Fiction et Histoire en littératures française et francophone », printemps 2016, pp. 77 – 86.
- Moura, Jean-Marc, « Littératures coloniales, et littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », dans Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc (dirs.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, pp. 170 – 188.
- Mpala-Lutebele, Maurice Amuri, « Esthétique du fantastique dans le roman africain subsaharien », *Interfrancophonies*, n° 5, 2012, pp. 1 – 38.

- Müller, Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, pp. 105 – 134.
- Nicol, Françoise, « Le passé de la guerre dans le présent de la mémoire », dans Matsui, Hiromi (dir.), *Images de guerres au XX<sup>e</sup> siècle, du cubisme au surréalisme*, Paris, Les éditions du Net, 2017, pp. 43 – 51.
- Nouhaud, Jean-Pierre, « Steinlen : sous le dessin, l'image... », *Trames, Images du peuple*, n° 2, 1985, pp. 83 – 102.
- Nouvelles Études Francophones*, « Dossier spécial. Des témoins (in)directs au témoins *in absentia* dans les littératures francophones des vingtième et vingt et unième siècles », vol. 30, n° 1, printemps 2015.
- Oore, Irène, « La représentation de la télévision dans *Un Sourire blindé* de Sergio Kokis et dans *La Danse juive* de Lise Tremblay », dans Proulx, Robert (dir.), *Paroles et images*, Moncton, Perce-Neige, 2013, pp. 135 – 147.
- Ortel, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », dans Ortel, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 32 – 58.
- Paravy, Florence, « L'écriture de l'espace dans le roman africain contemporain », dans Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc (dirs.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, pp. 71 – 81.
- Prigent, Christian, « Du sens de l'absence de sens », dans Gorrillot, Bénédicte et Lescart, Alain (dirs.), *L'Inlisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 31 – 36.
- Rafalimiadana, Eric, « L'effet du fantastique dans *Lamba* de Christiane Ramanantsoa » *Interfrancophonies*, n° 5, 2012, pp. 1 – 15.
- Sartre, Jean-Paul, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 122 – 142.
- Schefer, Jean Louis, « L'image : le sens "investi" », *Communications*, n° 15, 1970, pp. 210 – 221.
- Simédoh, Vincent, « De l'éclatement spatial comme refus du cloisonnement dans le roman africain », dans Kavwahirehi, Kasereka et Simedoh, Vincent (dirs.), *Imaginaire africain et mondialisation. Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 93 – 110.
- Smith, Andrew, « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales », dans Lazarus, Neil (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006, pp. 359 – 386.

- Tegomo, Guy, « Étranges accointances : l'impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne », dans Kavwahirehi, Kasereka et Simedoh, Vincent (dirs.), *Imaginaire africain et mondialisation. Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 211 – 230.
- Touati, Zeineb, « L'identité à l'ère du numérique : une construction négociée entre identité attribuée et identité revendiquée », *REFSICOM*, n° 1, avril 2017, <http://www.refsicom.org/254>, consulté le 5 février 2018.
- Trujic, Irena, « Faire parler les ombres. Les Victimes de la Traite négrière et des guerres contemporaines chez Léonora Miano », *Nouvelle Études Francophones*, vol. 30, n° 1, printemps 2015, pp. 54 – 65.
- Vouilloux, Bernard, « Du dispositif », dans Ortel, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15 – 31.
- Wanlin, Nicolas, « Pour en finir avec l'*Ut pictura poesis* », *Acta fabula*, vol. 5, n° 2, été 2004, <http://www.fabula.org/acta/document518.php>, consulté le 19 janvier 2015.
- Wajcman, Gérard, « À propos de *Fenêtre* », *Verdier*, <https://editions-verdier.fr/2014/03/06/3812/>, consulté le 4 janvier 2018.
- Westerwelle, Karin, « Nouveaux avatars du poète moderne », *Le Magazine littéraire*, n° 548, octobre 2014, pp. 68 – 69.

#### 4. Entretiens

- Didi-Huberman, Georges, « Grand entretien avec Georges Didi-Huberman », *Le Magazine littéraire*, n° 539, janvier 2014, pp. 82 – 87.
- Ki-Zerbo, Joseph, « À quand l'Afrique ? », Entretien avec René Holenstein, Paris, éditions de l'Aube, 2003.
- Mbembe, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, décembre 2006, pp. 117 – 133.

#### V. Romans, poésie et fictions diverses

- Adiaffi, Jean-Marie, *La Carte d'identité*, Paris, Hatier, 2002.
- Alem, Kangni, *Un Rêve d'Albatros*, Paris, Gallimard, 2006.
- Awumey, Edem, *Mina parmi les ombres*, Montréal, Boréal, 2018.
- Bassy, Blick, *Le Moabi Cinéma*, Paris, Gallimard, 2016.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

- Calixthe, Beyala, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2005.
- Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Bondy, Le Jay, 1772.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 1983.
- Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- El Aswany, Alaa, *L'Immeuble Yacoubian*, traduit de l'arabe (Égypte) par Gilles Gauthier, Paris, Actes Sud, 2006.
- Eza, Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.
- Houellebecq, Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
- Kane, Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1971.
- Kourouma, Ahmadou, *Quand on refuse, on dit non*, Paris, Seuil, 2004.
- ....., *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- ....., *Les Soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1968.
- Lamko, Koulsy, *La Phalène des collines*, Kigali, Kuljaama, 2000.
- Miano, Léonora, *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.
- Michaux, Henri, *Épreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard, 1945.
- Ondjaki, *Les Transparents*, traduit du portugais (Angola) par Danielle Schramm, Paris, Éditions Métailié, [2012] 2015.
- Ousmane, Sembene, *Ô Pays, mon beau peuple !*, Paris, Éditions Amiot Dumont, 1957.
- Sassine, Williams, *Saint monsieur Baly*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- Sebbar, Leïla, *Une Enfance outremer*, Paris, Seuil, 2001.
- Tadjo, Véronique, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.
- Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.
- ....., *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.
- ....., *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003.
- Yourcenar, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.