

4

Portraits

**2 Boubacar Boris Diop, entre « langue de cérémonie »
et langue maternelle**

Papa Samba DIOP

6 Nina Bouraoui, l'écriture « meurtrière »

Véronique BONNET

10 Gary Victor : les mots pour faire voir

Philippe BERNARD

14 Sami Tchak, l'identité en question

Jean-Jacques Séwanou DABLA

18 Torabully Khal : poétiser la coolitude

Catherine SERVAN-SCHREIBER

Boubacar Boris Diop, entre « langue de cérémonie » et langue maternelle

Papa Samba Diop

« *Le français – ou l’anglais – est une langue de cérémonie, et ses codes, à la fois grammaticaux et culturels, ont quelque chose d’intimidant. [...] Ce sont là autant de raisons qui amènent l’écrivain africain à douter du sens et de la finalité de sa pratique littéraire.* »¹

Vers une remise en cause linguistique

L’auteur, né en 1946, a d’abord enseigné la littérature et la philosophie, avant de se tourner vers le journalisme – il collabore au quotidien zurichois *Neue Zürcher Zeitung* –, parallèlement à sa carrière d’écrivain inaugurée par un livre qui, entre politique-fiction et folie romantique, le signale d’entrée de jeu comme l’une des voix littéraires les plus marquantes de sa génération.

Dramaturge et scénariste par ailleurs, Boris Diop a fait partie des dix écrivains africains engagés dans un projet d’écriture pour le Rwanda en 1998 : « *Rwanda : écrire par devoir de mémoire.* » Celui-ci visait à témoigner du génocide de 1994 et l’auteur est rentré de son séjour à Kigali certes avec un livre inspiré des massacres interethniques, **Murambi, le livre des ossements**, mais aussi avec la résolution, quant à son expression artistique, de changer de support linguistique.

En réalité, si Boubacar Boris Diop ne s’était pas intéressé de près à la question du génocide, son attitude à l’égard de l’écriture en langue française aurait été la même : vigilante quant aux exigences grammaticales et syntaxiques, au risque parfois de faire preuve d’une certaine rigidité. L’écrivain confie d’ailleurs que le principal enseignement tiré de son séjour sur le lieu même des atrocités c’est que ces dernières avaient des causes autres qu’indigènes et que certaines analyses montraient que, parmi d’autres facteurs, l’action et les politiques linguistiques des gouvernements étrangers avaient pu envenimer une situation déjà explosive. D’où, selon Boubacar Boris Diop, la nécessité, pour un écrivain francophone soucieux de l’équilibre culturel de l’Afrique, de se retirer d’une zone d’influence linguistique à ses yeux coupable.

BOUBACAR BORIS DIOP

Boubacar Boris Diop est né le 26 octobre 1946 à Dakar. Tour à tour conseiller technique au ministère de la Culture, professeur de lettres, puis de philosophie pendant une dizaine d’années, il est actuellement directeur du journal sénégalais *Le Matin* et collabore au quotidien suisse *Neue Zürcher Zeitung*. Il a par ailleurs travaillé pour le cinéma comme scénariste.

Œuvres (romans) :

Le Temps de Tamango, Paris, L’Harmattan, 1981, coll. Encres noires. Réédition : Paris, Le Serpent à Plumes, 2002, coll. Motifs (Prix du bureau sénégalais du droit d’auteur)

Les Tambours de la mémoire, Paris, L’Harmattan, 1991, coll. Encres noires (Grand prix de la République du Sénégal pour les lettres)

Les Traces de la meute, Paris, L’Harmattan, 1993, coll. Encres noires

Le Cavalier et son ombre, Paris, Stock, 1997 (Prix Tropiques)

Murambi, le livre des ossements, Paris, Stock, 2000

Doomi Golo, Dakar, Papyrus, 2003

L’impossible innocence, Paris, Éditions P. Rey, 2004

1. Boubacar Boris Diop, *Entretien avec Jean-Marie Volet, publié in Mots pluriels, n° 9, 1999.*

La position récente de Boubacar Boris Diop, vis-à-vis du Rwanda et de l'écriture en langue française, pour radicale qu'elle puisse paraître, était en réalité fort prévisible. Longtemps auparavant, depuis **Le Temps de Tamango** et **Les Tambours de la mémoire**, l'écrivain répondait à différents entretiens portant sur l'écriture en langue française par des allusions au fait que s'il avait choisi d'écrire en français, ce n'était pas pour greffer les langues africaines sur l'idiome européen, art où a excellé Ahmadou Kourouma. S'inspirant plutôt de Cheikh Anta Diop que de son homologue ivoirien, Boubacar Boris Diop s'est dès lors attelé à présenter une œuvre originale où, omniprésente, la question de la mémoire culturelle revêt les formes les plus diverses, principalement mythique et historique, quand ce n'est pas souvent les deux enchevêtrées. En tout état de cause, traiter de cette œuvre, désormais, c'est nécessairement tenir compte de ses deux aires linguistiques complémentaires.

Une œuvre originale où la question de la mémoire culturelle revêt les formes les plus diverses.

Un fort ancrage dans la réalité

L'aire linguistique française compte à ce jour cinq romans : **Le Temps de Tamango**, **Les Tambours de la mémoire**², **Les Traces de la meute**, **Le Cavalier et son ombre**, **Murambi ou le livre des ossements**. En 2005, paraîtra **L'impossible innocence**.

La wolof est toute récente car c'est en 2003 que l'auteur crée **Doomi Golo** (Fils de singe).

Cette production littéraire est exemplaire de la volonté d'un écrivain francophone d'illustrer les soubassements culturels de toute son écriture en français. À ce propos, Boubacar Boris Diop déclare : *« Après avoir écrit pendant la plus grande partie de ma vie des romans en français, je peux dire aujourd'hui que j'ai une grande aisance d'expression dans ma langue maternelle. Les gestes banals de tous les jours se laissent dessiner sans réticence par ma plume et je n'ai plus besoin de longs détours pour exprimer des sentiments simples. »*³

Cette parole autoriserait le lecteur du romancier sénégalais à l'analyse de son œuvre selon deux modes : l'un grammatical et préoccupé de la qualité du texte français, le second culturel et davantage attentif à l'idéologie. En réalité, qu'il s'agisse des textes en langue française ou de **Doomi Golo**, ce qui est d'emblée remarquable dans l'écriture de l'auteur c'est le grand soin apporté à la forme. Œuvre bilingue, ce corpus romanesque développe deux grandes thématiques : le sort des cultures africaines et notamment des cultures indigènes sénégalaises, d'une part, d'autre part, de manière sous-jacente, l'avenir de l'écrivain francophone comme gardien de la mémoire des nations.

Sans doute, parmi les œuvres de la période française (1981-2001), est-ce dans **Les Tambours de la mémoire**, récit narré de plusieurs

Grand soin apporté à la forme.

2. Papa Samba Diop, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », L'Afrique littéraire et artistique, N° 83-84, 1998, pp. 61-64.

3. Courrier international, n° 646, du 20 au 26 mars 2003.

points de vue⁴, entre documentation historique et œuvre de fiction, que cette idéologie est la plus explicite : Boubacar Boris Diop, tout en faisant œuvre d'utopie, milite pour un meilleur ancrage dans le présent politique du Sénégal en jouant sur l'onomastique (Ndatté Yalla, Fadel Sarr, Ismaïla Ndiaye, Madické Sarr, Badou) et des consonances toponymiques réalistes (Waaloo, Dakar, Mauritanie).

Écrire, pour l'auteur, c'est viser un double objectif : d'une part allier monde imaginaire et contingences sociales sans pour autant les caricaturer, d'autre part faire vivre des personnages à travers leur humour, parfois la verve de leurs propos et l'expression de leurs préoccupations prosaïques. Il est une pensée multiforme dans l'œuvre littéraire de Boubacar Boris Diop : le narrateur, sous peine de disparaître, est sommé de consigner la quintessence des communautés humaines. Cette vision, romancée dans **Les Traces de la meute** en 1993, est reprise dans le sens de son approfondissement quatre ans plus tard dans **Le Cavalier et son ombre** où Khadidja symbolise l'artiste perdue entre les exigences de son dire et celles de son public imaginaire.

À l'instar d'illustres homologues dans d'autres aires culturelles, Gilbert Gratiant aux Antilles, Ngugi Wa Thiong'o au Kenya ou Rachid Boudjedra en Algérie, Boubacar Boris Diop a, avec **Doomi Golo**, confié à sa langue maternelle le soin de véhiculer le message diversement formulé dans ses écrits francophones : à savoir que la fidélité au passé est un gage de réussite dans l'édification du futur. Par ailleurs, en publiant ce roman, l'écrivain célèbre la mémoire de sa propre mère, décédée en 2000, et rend hommage à un grand nombre de profils humains enfouis dans son esprit : voisins de quartier, parents proches ou lointains, personnages de la vie publique ou politique.

Persuadé qu'il « *ne suffit pas de quelques règles de grammaire bien apprises* » pour qu'un écrivain francophone se mesure à un homologue français, Boubacar Boris Diop, de livre en livre, souhaite s'éloigner de l'art pour l'art et serrer au plus près les réalités sociales et linguistiques de son environnement national, voire africain. C'est ainsi qu'après l'écriture du **Cavalier et son ombre** en 1997, roman dans lequel, de manière lointaine et fort imaginaire, il avait donné une vision erronée du Rwanda, il n'a pas voulu manquer le rendez-vous de « *Rwanda : écrire par devoir de mémoire* ». Ainsi, toutes les approximations contenues dans le **Cavalier et son ombre** ont-elles ensuite été corrigées dans **Murambi**.

Quant aux déclarations de Boubacar Boris Diop insistant sur le fait que son expression romanesque en wolof est plus authentique, plus détendue que celle en langue française, il serait imprudent d'y lire un quelconque reniement de la période française dans sa carrière d'écrivain. Il conviendrait, de manière plus judicieuse, d'y déceler une forme possible de l'inquiétude tenaillant un écrivain francophone désireux de s'inscrire dans la mémoire universelle et, à cet effet, offrant une double chance à sa création littéraire.

Papa Samba DIOP

Université de Paris XII – Val de Marne

La fidélité
au passé est
un gage de
réussite dans
l'édification
du futur.

Une double
chance à sa
création
littéraire.

4. Dont certains visent à mettre à bas le mythe de la reine Johanna Simentho, d'autres à l'inscrire à jamais dans le souvenir des peuples, d'autres encore à démystifier la légende attachée à ce nom.

Boubacar Boris DIOP

Doomi Golo

Dakar, Papyrus, 2003,
378 p.

Doomi Golo, que l'on peut traduire par « *Petits de la guenon* » ou encore « *Fils de singe* » est un titre frappant pour désigner de manière métaphorique le refus de l'héritage ancestral et la fermeture à la transmission du savoir. L'énonciateur principal en est Ngiraan Fay, un vieil homme de soixante-dix-huit ans, lettré en wolof et en arabe et habitant Dakar, dans le quartier de Ñarelaa. Esprit très croyant, il se souvient encore de son maître d'école coranique, Ustaas Mbay Lóo, qui lui a tout appris dans sa vie d'homme et de musulman. Il en est même arrivé à rêver de lui ressembler en tout.

Très modestement, Ngiraan se présente comme inapte à écrire de grands textes dans la lignée des célèbres auteurs wolof que sont Mussa Ka, Sërin Mbay Jaxate ou Maabo Gise. Toutefois, il voudrait jouer, auprès de son petit-fils, Al-yuun Badara – dit Badou –, un rôle de guide spirituel égal à celui que son maître Mbay Lóo a rempli à ses côtés.

Mais Badou réside outre-mer et nul, dans le quartier de Ñarelaa, ne sait précisément où. Cette absence du pays trouble le grand-père, qui, en dépit de sa grande tristesse – il est persuadé qu'il ne reverra plus son petit-fils –, entreprend de mettre à sa disposition sept ouvrages dans lesquels il lui relate tout ce qui se passe dans le quartier, tout ou presque sur l'existence de ses parents et ancêtres.

Ngiraan est si instruit de l'histoire littéraire, sociale et religieuse de son pays, que le récit qu'il en fait n'est jamais linéaire. Aussi prie-t-il Badou – et par ricochet, son lecteur – d'être très patient dans la lecture-écoute de son récit. Il procède souvent par digressions, passant en revue les royaumes traditionnels, les écrivains wolof, les hommes politiques ou des personnages des légendes locales, boxeurs ou brigands à qui il donne la parole, ce qui fait de **Doomi Golo** un texte à la fois savant et d'un réalisme social et familial saisissant.

À la mort de Ngiraan, c'est un personnage que tout le quartier de Ñarelaa prend pour un fou, Aali Këbóoy, qui prend le relais de l'énonciation. C'est lui qui relate à Badou, outre les derniers moments de son grand-père, comment les soldats ont fait le siège de la maison du grand-père pour en déloger une dame blanche. Ici le récit devient fantastique. En fait, la dame blanche recherchée par des militaires français, et que la rumeur locale décrit comme venue d'Europe pour enlever deux enfants noirs, n'est autre que Yaasin Njaay, une épouse d'Asan Fay Tall (le père de Badou), que sa rivale, Biige Sâmb (la mère de Badou), a fait transformer en une personne de race blanche, par un marabout-féticheur.

Tout comme Ngiraan, Aali Këbóoy ne veut rien passer sous silence de ce qu'il sait ou de ce qu'il a vu. Il dira tout au petit-fils demeurant toujours à l'étranger. Dans l'attente de son retour, il creuse profondément sous un canari pour y enfouir les sept livres. Il met cependant

une condition à la remise des textes : c'est qu'auparavant il prenne Badou par la main, afin qu'ensemble ils aillent se prosterner devant la tombe de Ngiraan.

D'où la fin baroque de **Doomi Golo** mettant en scène les cris de la foule des badauds massés autour de la maison de Ngiraan et les coups de fusil tirés par les forces de l'ordre, l'enterrement de Ngiraan survenu trois mois plus tard, la rencontre de deux petits singes sur le chemin du cimetière et enfin la tentative de coup d'État contre le régime du président Daawur Jaan, par le colonel Baay Ndeene.

Le ton de **Doomi Golo** est juste et la rhétorique gnomique wolof y est d'une vérité absolue. À la manière d'un cinéaste, Boubacar Boris Diop vient ainsi de livrer un ouvrage difficilement égalable dans son adéquation à la gestuelle des personnages, aux couleurs des objets et aux bruits des rues de Dakar.

Papa Samba DIOP

Nina Bouraoui :

L'écriture « meurtrière »

Véronique Bonnet

« *Et mon silence toujours. Parce que ma voix n'est rien. [...] Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux ça, la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix.* »¹ L'œuvre de Nina Bouraoui compte à ce jour huit textes au sein desquels **Garçon manqué** annonce la franche intention d'assumer une **histoire personnelle, familiale et événementielle**. Cette autobiographie est prise en charge par une narratrice dont le « je » énonce une identité niant toute féminité essentialisée. L'écriture est marquée par la violence – celle de l'Histoire –, par des obsessions dont les indices lexicaux glissent d'un livre à l'autre.

L'écriture destructrice

Raconter des histoires est une réponse à la claustration, à l'autodestruction, une manière de dire le silence et de combler l'angoisse du vide, la peur et le désir de la mort. Les maisons de **La Voyeuse interdite**, **Poing mort** et **L'Âge blessé** sont hantées par la morbidité. Leur fonction est de cloîtrer le corps féminin, de pousser l'être vers la folie. Le contexte politique de **La Voyeuse** est occulté, mais la mère, gardienne des traditions, est apostrophée : « *meurtrière maman* ». Autoérotisme et autodestruction précèdent la plus grande mort : celle des noces manigancées. À l'instar de Bataille, Nina Bouraoui allie mort et érotisme, inscrit le sacré dans la violence sexuelle, subvertit, par le langage, la fonction des serviteurs de Dieu. Les désirs étouffés du personnage de **Poing mort** sont sublimés par la destruction des objets inanimés, des vivants trop faibles que seule la violence anime (poupées avortées, oiseau patiemment torturé, camarade de classe noyée) : scènes longuement décrites, modelant une esthétique de la destruction. Âprement onirique, frôlant par son verbe baroque l'écriture poétique, **Poing mort** anticipe un

NINA BOURAOUI

Nina Bouraoui est née à Rennes, en 1967. Elle passe les premières années de sa vie en Algérie, puis déménage en Suisse à l'adolescence. Dans un entretien donné au journal *L'Express*, elle dit avoir écrit sa première nouvelle à l'âge de neuf ans. Après avoir poursuivi des études de philosophie qu'elle interrompt, elle vit aujourd'hui à Paris.

Œuvres :

La Voyeuse interdite, Paris, Gallimard, 1991, coll. Blanche (deux fois primé) (roman)

Poing mort, Paris, Stock, 1992 (roman)

Le Bal des murènes, Paris, Fayard, 1996. Réédition : Paris, LGF, 1997 (roman)

L'Âge blessé, Paris, Fayard, 1998 (roman)

Le Jour du séisme, Paris, Stock, 1999 (roman)

Garçon manqué, Paris, Stock, 2000 (autobiographie)

La Vie heureuse, Paris, Stock, 2002 (autobiographie)

Poupée Bella, Paris, Stock, 2004 (autobiographie)

« **Mon journal de la semaine. La vie intérieure** » in *Libération*, samedi 9 juin 2001.

1. **Garçon manqué**, Paris, Stock, 2000, p. 136.

autre *locus terribilis* : la maison hantée du **Bal des murènes**, texte le plus effrayant de toute l'œuvre.

Le narrateur, qui se rêve et se grime en fille, n'aspire qu'à la maladie et à la mort. Il est traversé par les hurlements des torturés dont la mémoire, obsédante présence, martèle la radicalité du silence. La tombe au fond du jardin contient le cadavre d'une femme torturée pendant la guerre (une guerre qui n'est pas nommée mais qui renvoie probablement à la Seconde Guerre mondiale). Le retour du tortionnaire et amant, désigné par l'allographe « trouble fait », brise l'omerta : le narrateur est petit-fils d'un bourreau et de sa victime. Dénuées de pathos, les descriptions des tortures frôlent l'insoutenable. L'auteur nomme ses monstres intérieurs, irréparables fractures de l'Histoire. **Le Jour du séisme** fait écho au premier roman. Ses phrases hachées par des virgules brisent la logique syntaxique, miment les soubresauts de la terre algérienne. L'anamnèse conduit la narratrice à arpenter chaque parcelle de sa terre, mais ne pallie pas la perte : « *Quitter sa terre. Quitter sa définition.* »²

L'auteur
nomme ses
monstres
intérieurs,
irréparables
fractures de
l'Histoire.

L'identité : fracture et traces

Que faire de cette personnalité qui se défait en même temps qu'elle se tisse ? **Garçon manqué** trouble par sa sincérité, sa vérité propre. Les masques tombent ; le double référent de la violence politique et institutionnelle et de l'identité sexuelle construite est désigné. L'autobiographie opère une historicisation du récit, énonçant précisément dates et événements. L'œuvre remonte à l'origine : la guerre d'Algérie, le mariage d'une jeune Française de bonne famille avec un « *Français musulman* », brillant étudiant « *sans accent* ». Un double discours est rapporté : d'une part celui des grands-parents maternels porteurs d'une hypocrisie sociale qu'ils feignent d'ignorer : « *c'était facile de l'aimer notre gendre. Il n'était pas comme les autres* », d'autre part celui de la doxa, ses insultes racistes projetées au-delà de la guerre sur l'enfant métisse, son double fantasme antimaghrébin et antisémite. En Algérie, le discours de la rue emprunte aussi « *l'action injurieuse des noms* »³. L'auteur se garde de nommer les assassins, d'identifier « le » camp des meurtriers. Le cauchemar qu'elle relate dévoile la cruauté de la guerre civile : « *La guerre pour tous.* » La chevelure blonde de la mère est souillée par les crachats. Partir, quitter son ami Amine, ne plus être les « *Pieds-noirs de la seconde génération* », mais ne pas oublier cette naissance à l'homosexualité (la vie heureuse ?) quand la jeune fille revêt le pantalon d'Amine. L'écriture devient vengeance. La coupe est pleine de mots hideux qui brisent, sidèrent : « *garçonne* »,

L'auteur se
garde
d'identifier
« le » camp des
meurtriers.

2. **Le Jour du séisme**, Paris, Stock, 1999, p. 90.

3. Judith Butler, **Le Pouvoir des mots. Politique du performatif**, (Excitable speech. A Politics of the Performative), Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

« *ce penchant* » ; définitions médicales dictées par une morale hétéronormative, ici portée par l'Occident, que l'auteur vomit. La narratrice de **La Voyeuse** vomissait le viol de la bonne par le patriarche : une bonne « *à tout combler* » parce que Négresse (*Kahloûcha* en arabe).

La narration, plus banale, de **La Vie heureuse** signe le deuil de l'Algérie, à peine évoquée. La Suisse est le pays où naît l'amour fou pour Diane, l'attrait irrésistible du corps des femmes est parfois vécu comme un immense bonheur immédiatement cassé, comme les poupées que torturait l'héroïne de **Poing mort**. Les scènes de la vie familiale en Bretagne, région de la mère où meurt la jeune tante, alternent avec les scènes de la vie scolaire en Suisse. La maison frontalière signifie l'entre-deux.

Mais l'identité littéraire ne se fantasmait pas à partir de l'état civil de son auteur ; elle se dévoile – ou se voile – dans son substrat. Les premiers romans évoquent, irrésistiblement, l'œuvre de Georges Bataille, les autobiographies sont parsemées d'indices rappelant aussi l'œuvre des écrivains d'Algérie. L'amour immodéré pour la mer, la natation qui sculpte le corps permettent d'oublier la terre meurtrière ; le soleil qui brille et blesse, les corps dont la beauté est mouvement suggèrent, de manière détournée, **Noces** d'Albert Camus. « Le corps de Félicie⁴ » d'Assia Djebar anticipe également le drame des couples mixtes en Algérie.

Une intertextualité interne délimite, en filigranes, l'intégralité du discours littéraire. Les titres sont préfigurés dans les œuvres antérieures : le terme « murène » surgit dans **La Voyeuse**, son signifié se prolonge dans **L'Âge blessé**, qui succède immédiatement au **Bal des murènes**. « La vie heureuse » traverse **Le Jour du séisme**. Cependant, c'est à partir du cycle autobiographique que la cohérence interne se solidifie. Les mêmes personnages réapparaissent, figures d'un récit de vie. Dans le « Journal de la semaine », l'auteur effleure le politique, sculpte les fragments d'une autre esthétique : « *découvrir la mer bleue et magnifique à travers une rangée de roseaux serrés.* »

Nina Bouraoui saisit le monde à travers sa meurtrière, démasque les êtres abimés. Face à la « *petite mort* » contrariée, jouissance féminine volée, face aux meurtriers, l'écriture n'a d'autre choix que de meurtrir *toutes* les traditions.

L'écriture n'a
d'autre choix
que de
meurtrir *toutes*
les traditions.

Véronique BONNET

Université de Paris XIII

4. Assia Djebar, **Oran, langue morte**, Arles, Actes Sud, 1997.

Nina BOURAOUI

Poupée Bella

Paris, Stock, 2004, 133 p.

12 €

Rédigé sous la forme d'un journal intime commencé le 30 octobre 1987, à Paris, et achevé le 21 juin d'une année imprécise, **Poupée Bella** est le texte le plus récent de Nina Bouraoui. Au-delà des affirmations clamées dès les premières pages : « *Je sais nager, je sais écrire, je saurai aimer* », il ne saurait être question d'une quête identitaire délivrant l'être d'un quelconque fardeau ou effleurant un potentiel bonheur d'aimer. Les mots de la fin sont dénués d'ambiguïté ; ils affirment « *le désespoir amoureux* ».

Que faut-il retenir des tribulations d'une narratrice dont les mots s'accrochent peu aux gens, aux choses, aux lieux et à l'histoire ? Égrenant impressions, sentiments, plus rarement ressentiments, la narratrice évoque cependant une période évidemment cruciale dans la prise de conscience de son identité homosexuelle : l'adolescence qui voit éclore son amour pour Marion, l'amie à laquelle elle écrit des lettres qui reçoivent de courtes et forcément décevantes réponses. L'amour est alors don sans contre-don. Marion est cette amie très proche, une potentielle amante dont la mémoire garde trace, tout comme elle gardera trace, après la rupture, de Julien, un proche lui aussi homosexuel. Contrairement à Julien qui semble assumer son identité amoureuse lorsqu'il livre son témoignage d'homosexuel à la télévision, la diariste

frôle personnages et lieux (essentiellement des lieux nocturnes : le *Kat*, le *Scorp*, le *Boy*, le *Soft*).

Points capitaux d'une réflexion excessivement égocentrique, tanguant entre narcissisme contrarié et peur, l'homosexualité, l'amour et l'écriture sont perçus comme composantes d'une même identité fracturée : « *Il n'y a aucun malheur homosexuel. Il n'y a qu'un malheur amoureux* » ou, daté du 20 novembre : « *Il y a une vraie tribu homosexuelle, avec ses codes, ses usages. Il y a un vrai mépris pour les autres. C'est une protection. Je suis parfois de cette tribu-là, c'est-à-dire dans ce mépris-là.* » Des timides premiers pas dans le « *Milieu des filles* », où l'on ne devient jamais femme, à la rupture avec Françoise (« *Je me suis battue avec Françoise* »), la narratrice fait un usage parcimonieux des mots, bâtit de courtes phrases, évite la violence inhérente au discours passionnel. La blessure n'est pas indicible, ce poncif conjugué à tous les modes, elle n'est tout simplement pas dite. Elle gît dans l'espace tortueux de l'entre-deux déjà évoqué, plus durement, dans **Garçon manqué**¹. La blessure homosexuelle, comme nombre d'afflictions amoureuses, est la manifestation d'une errance dans le multiple (les lieux gays et lesbiens, les visages que l'on effleure, embrassés sans être embrasée) tandis que l'être aspire à l'unité. Cette unité n'est pas même perdue puisqu'elle n'a jamais existé, ou si peu. L'adolescence ne suggère aucune nostalgie, aucune force compensatoire, fussent-elles illusoire ou mélancoliques.

Reste l'écriture. L'identité littéraire peine toutefois à convaincre le lecteur que les mots auraient pour vertu de sublimer le manque. Traversés d'affects, de réactions contradictoires, les aphorismes expriment l'instabilité, affirment, en un élan brisé, en une violence refoulée, une chose et son contraire. Le paradoxe demeure ; au vœu d'une perfection stylistique scandée par le métadiscours (« *Je veux une écriture formelle. Le livre serait un rapport de police* », « *Je rêve d'un livre parfait, je rêve d'un amour parfait* ») se substituent des fragments qui esquissent une poétique du malheur amoureux. Écrire ne répare pas l'homosexualité ; laquelle ne quémante d'ailleurs aucune réparation symbolique. Écrire est une vengeance affirme la narratrice. Les « *poupées bella* », nettement moins appréciées par les fillettes que ne le sont leurs cousines « *barbie* », ne se vengent pas.

Poupée Bella n'est pas le journal d'une passion amoureuse mais son contraire : celui d'une dérive amoureuse et littéraire frappée d'une dislocation résignée.

Véronique BONNET

Gary Victor : les mots pour faire voir

Philippe Bernard

Année après année, sans être passé par le sas de la poésie, l'écrivain haïtien Gary Victor est en train de bâtir une œuvre. N'appartenant à aucune mouvance identifiée, il avoue ressentir une grande admiration pour l'école romanesque haïtienne du XIX^e siècle, dont il a clairement analysé toute la portée subversive. Conteur délirant, amoureux des histoires à tiroirs, il est également passé maître en la dérision, aux frontières de l'égarement personnel et de la folie collective.

L'écriture tous azimuts

Gary Victor est né à Port-au-Prince le 9 juillet 1958. Tout en menant à bien des études d'agronomie qui lui ont donné une solide connaissance à la fois de la campagne haïtienne et de ses mœurs, il a toujours écrit. Des nouvelles d'abord (le premier recueil à connaître le succès sera **Symphonie pour demain**, en 1981) paraissent alors qu'il est encore étudiant dans la presse locale en 1976 dans *Le Nouveau Monde* (devenu *L'Union*, depuis), puis dans *Le Nouvelliste*. C'est dans ce dernier journal qu'il exerce ses talents de chroniqueur entre 1983 et 1990, s'intéressant aux faits de société, à la culture et surtout à la politique de son pays. Il est actuellement rédacteur en chef du quotidien *Le Matin*. Parallèlement, il écrit des sketches satiriques pour la radio, mais également des feuilletons et des pièces de théâtre qui rendent vite son nom célèbre. Dans un pays à 90 % analphabète, la radio est évidemment un média privilégié. Gary Victor crée aussi des textes dédiés aux enfants. Son éducation l'a en effet rendu très éclectique. Son père, René Victor, fut en son temps l'un des plus fameux sociologues haïtiens, auteur d'un ouvrage faisant référence, **Vues sociologiques**, paru à compte d'auteur en 1946.

De 1981 à 1988, il exerce ses talents d'agronome et réalise plusieurs projets agricoles tout en peaufinant son écriture. Ainsi naît d'abord, toujours dans le domaine de la nouvelle, **Albert Buron ou profil d'une élite**, aussitôt suivie de la première apparition d'un héros qui fera long feu, **Sonson Pipirit, profil d'un homme du peuple**. En cette année 1988, Gary Victor est pris d'une véritable frénésie

GARY VICTOR

Gary Victor est né le 9 juillet 1958 à Port-au-Prince, en Haïti. Agronome de formation, il est un « touche-à-tout » de la création littéraire : nouvelles, romans, articles et chroniques pour la radio et la presse, synopsis pour le cinéma et la télévision. Également dramaturge, ses pièces, **Le Jour où l'on vola ma femme**, **Anastase**, **Nuits publiques** (non publiées), ont été jouées dans sa ville natale.

Œuvres :

Symphonie pour demain, Port-au-Prince, Fardin, 1981 (nouvelles)

Albert Buron ou profil d'une élite, Port-au-Prince, Deschamps, 1988 (nouvelles)

Sonson Pipirit ou profil d'un homme du peuple, Port-au-Prince, Deschamps, 1988 (nouvelles)

Nouvelles interdites, T. 1 et 2, Port-au-Prince, Deschamps, 1988 (nouvelles)

Clair de Manbo, Port-au-Prince, Deschamps, 1990 (roman)

Un octobre d'Elyaniz, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 1992 (roman)

Le sorcier qui n'aimait pas la neige, Montréal, CIDIHCA, 1995 (nouvelles)

Le diable dans un thé à la citronnelle, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2000 (roman)

La piste des sortilèges, Port-au-Prince, Deschamps 1996. Réédition : La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2002 (roman)

Le cercle des époux fidèles, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2002 (roman)

À l'angle des rues parallèles, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2003 (Prix du Livre Insulaire, Ouessant, 2003) (roman)

Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2004 (roman)

d'écriture puisque paraissent aussi les deux tomes des **Nouvelles interdites**¹, des récits qui jouent sur les registres croisés de l'étrange et de la peur. En 1990, Sonson Pipirit quitte l'espace quelque peu étrié pour lui de la nouvelle pour entamer la carrière de héros de roman en devenant l'un des principaux acteurs de **Clair de Manbo**. Avec ce récit, Gary Victor s'inscrit comme un grand romancier. Les personnages foisonnent : Lanjélus, le pêcheur, Madan Sorel, la Manbo, Hannibal Sérafin, le candidat à la présidence, Djo Kokobé, l'infirmier meneur de bandes de *sampwèl*... On retrouve Sonson Pipirit – personnage emblématique de la réalité haïtienne – dans **Un octobre d'Elyaniz**, puis dans **Le sorcier qui n'aimait pas la neige**. Le gros succès en Haïti, Gary Victor le doit à un roman truculent, **Le diable dans un thé à la citronnelle**, aujourd'hui traduit en espagnol².

Au-delà des frontières

Déjà très populaire en Haïti, Gary Victor obtient une plus large reconnaissance en France avec la réédition de certaines de ses œuvres chez Vents d'ailleurs. On retrouve dans **La piste des sortilèges**, le thème, transmuté, de la quête absurde, héroïque et baroque déjà esquissé dans **Un octobre d'Elyaniz**. Dès l'année suivante, son roman **À l'angle des rues parallèles** obtient le prix du Livre Insulaire au Salon du livre d'Ouessant, dans la catégorie « fiction ». La folie est sans doute le personnage central de ce roman à l'atmosphère étouffante savamment distillée par la figure transparente de « l'Élu ».

Dans son dernier ouvrage, **Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin**, le style s'affirme, la force se manifeste de manière puissante. L'auteur abandonne les surcharges d'expressions typiquement créoles, trop opaques au lectorat seulement francophone, pour mieux sublimer une atmosphère purement haïtienne. La présence d'un glossaire dans les éditions publiées en France permet une bonne compréhension des textes. Il est évident que certaines pépites continuent à échapper à la plupart des lecteurs : le dernier roman, écrit en plein chaos de la débâcle annoncée d'Aristide, grouille ainsi d'allusions que seul un Haïtien peut décrypter³. Mais au fil des pages, l'humour parfois fort noir se dilue en un désespoir absolu. **Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin** est un livre drôle et vigoureux, mais alourdi d'amertume et d'angoisse. Les dénonciations virulentes que le lecteur étranger prend pour de simples envolées sarcastiques doivent sans

Des récits qui jouent sur les registres croisés de l'étrange et de la peur.

1. Ces trois recueils de nouvelles ont été publiés à compte d'auteur.

2. Éditions Boukanti, Barcelone, 2004, trad. Mirèia Porta.

3. Même si certaines références sont assez claires, du moins si l'on pense à sortir d'une stricte lecture politique du roman : comment ne pas reconnaître, par exemple, l'ombre gigantesque de Frankétienne s'allongeant sur la ville, écrasant l'espace littéraire haïtien...

doute être ressenties par d'autres comme autant de coups de fouet... mais les révolutions terminées comme les chutes de régimes dictatoriaux engendrent rarement l'harmonie immédiate dans les rapports sociaux !

L'écrivain continue à tenter de tenir debout au cœur de la bourrasque. Il clame vouloir toujours être libre, coincé entre un pouvoir qui veut le manipuler et une foule anonyme qui ne comprend pas cette affirmation du droit à la différence. L'expérience personnelle forgée dans la solitude de l'écrivain donne vie à tous ces êtres de papier eux-mêmes écrasés entre misère totale et soif d'idéal. Gary Victor frémit, dans son dernier roman, d'avoir donné vie à Adam Gesbeau, l'écrivain fou d'avoir cru qu'on pouvait pactiser avec l'ennemi. En Haïti plus qu'ailleurs, la vie ne tient souvent qu'à un fil. Encore faut-il éviter qu'il ne soit celui d'une marionnette.

Philippe BERNARD

Ces êtres de papier eux-mêmes écrasés entre misère totale et soif d'idéal.

Gary VICTOR

Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin

La Roque d'Anthéron,
Vents d'ailleurs, 2004,
192 p.

16 €

Après un *incipit* d'aspect autobiographique, le lecteur s'attend au récit d'un névrosé. Adam, habitant d'un improbable éden, ressasse ses problèmes de relation au père et ses difficultés de couple, qu'il embrouille de formules mathématiques savamment cryptées.

Gary Victor, dont le personnage principal Adam Gesbeau a pour femme Ève, annonce d'entrée un jeu entre Créateur et créature, écrivain et personnage, tissant une parabole en écho avec la Genèse, la chute originelle et la fuite du jardin d'Éden. Maintenant, le paradis est pourri. Quand Adam choisit la duplicité – devenir son *marassa'* opposé dans le monde réel pour mieux cerner la situation – Ève devient Lilith (p. 109).

Le roman, qui est aussi l'histoire d'un contrat, presque d'un pacte, s'interroge sur les thématiques du masque et du rapport au pouvoir. L'écrivain, contraint d'assurer sa propre subsistance, devient un gibier de choix pour le gouvernement en place, qui peut alors le manipuler, se servir de son talent à des fins personnelles. Le président (ici « l'Élu ») propose à Adam de devenir l'écrivain de la nouvelle histoire du pays : c'est lui qui inventera les rôles des différents personnages politiques. Adam va alors officier,

le visage dissimulé derrière un masque, celui de Charlemagne, figure mythique du rebelle. Il est devenu un homme « diffé-rent », à tel point que sa propre femme ne le reconnaît pas et le trompe allègrement avec cet homme nouveau qui a tout pour la séduire, puissance, argent et confiance absolue du président. Le dédoublement est donc complet, et Adam apparaît comme doué d'ubiquité : patient d'un hôpital psychiatrique (où il rencontre quelques difficultés dans ses rapports avec son prétendu psy, le fameux docteur Papon, qui semble bien plus intéressé par les appâts d'Ève que par le sort d'Adam) et fauteur de troubles dans le désordre des rues. Les personnages eux-mêmes se dé-doublent de manière anarchique et prolifèrent dans leurs turpitudes pour assouvir impunément leurs vices. Il y a du règlement de comptes dans l'air empesté. Gary Victor place l'écrivain de papier face à ses responsabilités. Lui-même prend les siennes : il dénonce de manière vigoureuse l'atmosphère délétère de cette fin de règne d'Aristide. Pour lui, être haïtien, c'est toujours être prisonnier, certains même ne sortent jamais de leur unique cellule initiale. Ils y demeurent dans « *un cône d'ombre* » (p. 157), incapables de naître, reculant à jamais la responsabilité de se prendre en main.

Dans un monde aliéné, la seule solution envisageable est de se montrer aussi fou que les dirigeants. Question de survie. Adam accepte la mission et, pour la mener à bien, ira même jusqu'à devancer les désirs du président mégalomane. Mélange

des temps (présent/passé dans la même phrase), brouillage de l'histoire qui s'accélère (à tel point que le président est sûr de fêter le tricentenaire de la libération de l'île), tout est manipulation : c'est Adam Gesbeau qui tue et c'est à lui que le président confie l'enquête sur les meurtres... Adam se cache et devient « le » masque, comme dans les cérémonies rituelles africaines. Il erre en enfer, livré à sa propre folie, acteur et victime du pouvoir.

Au bout de cette longue métaphore désabusée sur la putréfaction inhérente à la pratique politique, Adam décide de s'en prendre finalement à Dieu lui-même qui, somme toute, semble plus accessible : « *Dieu n'a pas le temps de réagir. Je lui tranche la tête. Au même moment, je tombe dans un cône d'ombre...* »

Mais il faut dire, à la décharge d'Adam, que Dieu l'a tout de même bien cherché.

Philippe BERNARD

Sami Tchak, l'identité en question

Jean-Jacques Séwanou Dabla

Sami Tchak représente une des voix les plus originales de la littérature africaine d'aujourd'hui. Il bouscule allégrement les clichés et les tabous concernant l'Afrique, comme la sexualité, et il manifeste une sensibilité particulière face à la mondialisation et aux problèmes identitaires. Chez lui, la fiction se nourrit de la recherche sociologique tout en prospectant avec bonheur des voies nouvelles d'écriture inspirées de la littérature universelle.

Du roman à l'essai

Sami Tchak entre en littérature avec un premier roman, **Femme infidèle**, publié au Togo en 1988 et signé de son vrai nom Tchakoutra Sadamba. C'est le récit à la première personne d'une femme, Talahatou, de l'ethnie tem (centre nord du Togo), qui révèle l'enfer que vivent nombre de femmes africaines victimes de traditions rétrogrades et de la conjoncture socio-économique qui règnent dans leur pays. Excisées parfois, mariées souvent contre leur gré, installées dans un ménage polygame et contraintes par la misère de s'exiler vers la capitale ou un pays voisin, ces femmes courageuses, en quête d'une vie et d'une identité plus dignes, tombent dans la prostitution ou l'infidélité occasionnelles, sans toujours parvenir à vivre leurs rêves de bonheur.

À partir de 1995, Sami Tchak, par ailleurs sociologue, publie quatre essais qui optent résolument pour la vulgarisation dans une expression simple et qui s'appuient sur des expériences, des observations menées sur le terrain. C'est ainsi que **Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso** présente l'adoption de nouvelles techniques agraires dans ce pays (l'agriculture irriguée dans la province du Sourou) et les efforts de formation et d'adaptation des paysans locaux.

Les trois études suivantes se concentrent davantage sur la sexualité et la condition féminine. **La Prostitution à Cuba** montre que le phénomène constitue une « stratégie de survie » parmi d'autres (mendicité, commerce clandestin, professions multiples...), qui s'est développée à cause de la « période spéciale » que vit l'île à la suite du

SAMI TCHAK

Sadamba Tchakoura, ou Sami Tchak, est né en 1960 au Togo. Après des études de philosophie à Lomé, il part en France préparer un doctorat de sociologie. Il vit et écrit aujourd'hui à Paris.

Œuvres :

Femme infidèle, Lomé, NEA, 1988 (roman)

Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso, Paris, L'Harmattan, 1995 (essai)

La Prostitution à Cuba, Paris, L'Harmattan, 1999 (essai)

La Sexualité féminine en Afrique, Paris, L'Harmattan, 1999 (essai)

L'Afrique à l'épreuve du sida, Paris, L'Harmattan, 2000 (essai)

Place des Fêtes, Paris, Gallimard, 2000, coll. Continents noirs (roman)

Hermine, Paris, Gallimard, 2003, coll. Continents noirs (roman)

La Fête des masques, Paris, Gallimard, 2004, coll. Continents noirs (roman)

démantèlement du bloc communiste et de la fin de l'aide soviétique à Cuba, par ailleurs victime du blocus imposé par les États-Unis.

Sexualité féminine en Afrique démontre que des changements sont intervenus dans la place de la femme africaine au sein de la société et dans son comportement sexuel. Entre traditions et modernisme, le mythe de l'Africaine soumise et passive est détruit, soit par des transgressions volontaires qui expriment un individualisme et une liberté accrues ; soit – dans le cas des populations noires exilées en Europe – par les exigences de la vie quotidienne en Occident.

Enfin, **L'Afrique à l'épreuve du sida** constate que le sexe est une nécessité plaisante, vécue comme une menace à cause de la misère, des guerres civiles, de la superstition (tant en amont qu'en aval de la maladie, on pense moins au virus qu'au sorcier ou au destin) et, surtout, de ce que l'auteur nomme « cursus sexuel » des différents partenaires, avec, en face du fléau, des États qui ne proposent pas grand-chose.

Le mythe de l'Africaine soumise et passive est détruit.

Retour au roman : identité et sexualité

Les trois romans que publie Sami Tchak à partir de 2001 révèlent un profond changement esthétique et thématique, même si des récurrences les relient aux essais précédents.

Place des Fêtes donne la parole à un jeune de la banlieue parisienne « né ici » de parents « nés là-bas » qui, en près de quatre-vingts chapitres qui peuvent se lire comme autant de nouvelles, nous raconte son initiation à la sexualité et à l'amour ; il évoque les problèmes liés à l'exil de ses parents et à son identité : la culture africaine qu'il méconnaît et sa difficile intégration en France du fait de sa couleur de peau font de lui un « *putain de corps sans patrie* ». Mais au-delà du destin de cette famille, c'est toute l'immigration noire dans ses multiples aspects (racisme, condition des femmes, sans papiers, intellectuels sous-employés...) que cette œuvre aborde à travers une langue verte et brutale.

À partir d'un espace élargi (Antilles, Amériques, Europe) et dans une mosaïque qui réunit des personnages aux destins croisés ou parallèles, **Hermína** développe également les thèmes de l'exil, de la sexualité et de la quête d'identité. De nombreuses scènes, en effet, illustrent de façon très suggestive la sexualité sous ses diverses formes, y compris le sadomasochisme, et il apparaît que le sexe libéré de tout moralisme devient jouissance suprême, épanouissement de l'être et exutoire annulant les angoisses de tout genre. La préoccupation identitaire donne lieu à des motifs itératifs à travers des personnages qui se ressemblent, d'autres qui présentent une double identité ou qui cherchent à se débarrasser de la leur, tel Frederico, qui « *se prend pour un personnage de roman* »,

Un « putain de corps sans patrie ».

ou encore Chingareno, tellement lié à son île natale qu'il « part battu » en exil à Miami pour... s'y suicider.

Un dernier thème ébauché dans le précédent roman (**Place des Fêtes**) prend ici de l'ampleur : celui du refus de la victimisation auquel doivent se contraindre les peuples jadis dominés en reconnaissant courageusement les défaites du passé, en se colletant lucidement aux erreurs et démissions d'aujourd'hui : « *(Nous) passons notre existence à geindre au lieu d'oser nous regarder droit dans les yeux et nous dire à nous-mêmes des vérités qui font mal. Pauvres crétiens que nous sommes...* »

Enfin, par la multiplication des références à des textes, le roman rend un hommage bien appuyé à la littérature mondiale (Sade, A. Londres, R. Arenas, C. Malaparte...) et réfléchit régulièrement sur l'acte d'écriture et ses finalités.

Le propos de **La Fête des Masques**, qui révèle davantage d'introspection, davantage de retenue dans le ton comme dans la narratologie, se resserre autour de la névropathie de Carlos en détresse de n'être pas femme. Et l'on retrouve la problématique de l'identité, révélée d'ailleurs par celle du sexe. Le masque, même festif, affiche nécessairement dissimulation, ou mensonge, ou jeu des apparences qui concernent finalement la plupart des protagonistes et jusqu'à « *Ce Qui Nous Sert De Pays... (cette) nation, ce magma informe.* »

Au-delà des convergences thématiques évidentes qui réunissent tous les titres de l'auteur, il n'est pas rare que telle scène de roman soit directement inspirée de l'observation du chercheur. C'est le cas par exemple du tableau de prostitution sur le Malecon (**Hermina** p. 120 et sq), qui reprend le témoignage de **La Prostitution à Cuba** (p. 112 et sq). Ainsi, d'une sorte de régionalisme (**Femme infidèle**) au mondialisme (les autres récits), de l'essai au roman, des cas particuliers aux généralisations sur les migrants, le tiers-monde, la sexualité, Sami Tchak nous offre une œuvre forte et remarquable.

Jean-Jacques Séwanou DABLA

Université de Rennes II

La
problématique
de l'identité,
révélée par
celle du sexe.

1. **Hermina**. Paris, Gallimard, 2003, coll. *Continents noirs*, p. 88.

Sami TCHAK

La Fête des masques

Paris, Gallimard, 2004,
105 p. (coll. Continents
noirs)

14 €

Le titre de ce roman constitue une belle métaphore concise des motifs essentiels qui s'y confrontent. On y trouve en effet la fête annuelle que donne son Excellence le Ministre aux personnalités de ce pays anonyme et étriqué. Fête à laquelle Carla, maîtresse du ministre, emmène son frère Carlos qui, déguisé en femme, connaîtra ce trouble bizarre et ce bonheur étrange de se sentir heureux et désiré en... femme qu'il n'est pas. Fête, également, les paradis matériels, la gloriole qu'offre à ses parents la position de Carla (une « *clé magique au royaume des très grands* ») auprès des hommes du pouvoir. Mais fête illusoire puisque la respectabilité affichée des notables du pays n'est qu'un masque sur des turpitudes ; puisque l'arrogance du parvenu de père cache en fait son « *passé de faible* » ; puisque Carlos ne deviendra jamais vraiment une femme, lui que par ailleurs son père considère comme un « *homme mou... (avec) ce truc minuscule* » ; puisque le capitaine Gustavo, dont il fut peut-être amoureux, épousera plutôt sa sœur Carla. Masques, enfin, que Carlos a portés de longues années : masques sur la haine qu'il voue désormais à sa sœur et à la femme. Masques qu'il traîne comme un boulet aux pieds, jusqu'à ce jour fatal, épisode central de l'intrigue...

La veille, Carlos a rencontré Alberta, jeune femme en mal d'amour qui vit seule avec son fils Antonio. Carlos est revenu pour un déjeuner en tête-à-tête et peut-être pour s'engager dans une relation amoureuse (en tout cas Alberta l'espère, le réclame). Ils mangent, dansent et s'aiment et Carlos la tue, rattrapé qu'il est par ses vieux démons jusque-là masqués. De retour à la maison Antonio découvre le crime mais n'éprouve finalement pas d'hostilité pour Carlos qui lui raconte sa vie et lui explique son acte. Ensemble ils vont donner une sépulture à la défunte dans la lagune des Morts au bord de laquelle Antonio exécute un Carlos consentant et rasséréné : « *Je voulais mourir, sa décision de me tuer me réjouit donc.* »

La concentration de l'intrigue centrale sur une journée et un espace réduit tire l'œuvre vers le genre de la tragédie, d'autant que les protagonistes principaux se trouvent, malgré leurs désirs et leur résistance, accablés par une vérité qui les dépasse. Cependant, le récit déborde ce cadre par sa composition : en effet la confession de Carlos sur sa jeunesse alterne avec des épisodes de l'histoire de la journée fatale ; le point de vue interne majoritaire se poursuit même avec les voix d'outre-tombe d'Alberta et Carlos ; par ailleurs, un narrateur omniscient ouvre et clôt le roman, qui intègre des références à la littérature, à la chanson et au cinéma dans une langue au ton libre, aux registres variés.

Enfin l'œuvre se donne surtout comme une réflexion sur la complexité du psychisme

avec ses « *désirs troubles, bourbeux au plus profond de (nous)* » ; sur le poids de l'histoire familiale et de l'enfance dans la vie de l'adulte ; sur la difficile communication entre hommes et femmes : « *Quand on veut les inviter dans l'inépuisable complexité des désirs, des sentiments, des fantasmes, ils ramènent tout à la surface des corps...* », ainsi se plaint Alberta.

Jean-Jacques Séwanou
DABLA

Torabully Khal : poétiser la coolitude

Catherine Servan-Schreiber

Très tôt, comme il le dit lui-même, Torabully Khal a été confronté à une poétique du divers. Né à l'île Maurice d'un père musulman trinitadien, d'une mère mauricienne de la première génération, d'un grand-père indien de Calcutta et d'un arrière-grand-père malaisien, il a le créole pour langue maternelle. Enfant, il habite le quartier chinois de Port-Louis. Familier de l'ourdou et de l'hindi, il participe aussi d'un système occidental où l'anglais et le français sont de mise.

Appartenant à la génération de Vinod Rughoonandan et d'Ananda Devi, il s'inscrit, comme eux, au carrefour de plusieurs filiations, dans la grande tradition poétique de l'île initiée par Léoville L'Homme, Malcolm de Chazal et Robert-Edward Hart. Plus proches de lui encore, on trouve Édouard Maunick, Jean Fanchette, Bhagat Madhukar et Tsan Man King.

De son père, patron de l'Imprimerie Nationale, fondateur du quotidien *Le Citoyen*, évoquant à bien des égards celui des frères Naipaul, le poète a beaucoup reçu : l'attrance toujours renouvelée de la mer, le goût de l'écriture francophone, l'amour des *ghazals* en ourdou et de la poésie arabo-persane, le sens de la justice et de la liberté. Une conscience tourmentée lui dictera, dès l'adolescence, de consigner cette « mémoire d'enfance d'île ». Venu habiter à Lyon à partir de 1976, il n'en garde pas moins le lien des origines et ne conçoit pas de manquer à l'appel de son île. Cette voix des ancêtres, cette mémoire, il les met au service d'une cause commune aux îles sucrières des Antilles et de l'océan Indien : la thématique « coolie ».

De la poétique à la pratique

Le coolie de l'Inde, « *homme sacrifié dans l'enfantement des cannaies, vendu avec outils sur grand chemin, bétail, dont l'île a marchandé la présence* », est choisi comme personnage d'élection,

1. **Chair corail, fragments coolies**, *Petit-Bourg (Guadeloupe)*, Ibis Rouge, 2000, p. 84.

TORABULLY KHAL

Khal Torabully est né à l'île Maurice en 1956. Installé à Lyon en 1976, il se consacre à l'écriture, à la production de films documentaires et à la réalisation d'expositions. Il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages de poésie. Il fut le lauréat de Lettres Frontières (Suisse Romande, Rhône-Alpes) et a reçu les prix du Salon International du Livre Insulaire (2000), le Prix Missives de France Télécom (1998) ainsi qu'une Bourse de Création du Centre National du Livre (2002). Parmi ses films : **Pic-Pic, nomade d'une île**, **Malecon le Tailleur de visions**, **Les enfants de la vague** et **Sugar Blues**.

Œuvres (poésie) :

Fausse-île I, Port-Louis (Maurice), Babel, 1982

Fausse-île II, Université Lumière Lyon II, 1986

Appel d'Archipels, Port-Louis (Maurice), Babel, 1988

Le printemps des ombres, La Mare (la Réunion), Azalées, 1991

Cale d'étoiles-coolitude, La Mare (la Réunion), Azalées, 1992 (Prix Jean Fanchette)

Kot sa parol la ? Rôde parole (bilingue créole/français), Maurice, Le Printemps, 1995

Palabres à parole, Solignac, Le bruit des autres, 1997, coll. Le Traversier

L'ombre rouge des gazelles, Grigny, 1998, Paroles d'Aube (Prix Missives 1997, lauréat de Lettres-Frontières 1999)

Dialogue de l'eau et du sel, Solignac, Le bruit des autres, 1998, coll. Le Traversier

Roulis sur le Malecon, Paris, L'Harmattan, 1999

Chair corail, fragments coolies, Petit-Bourg (Guadeloupe), Ibis Rouge, 1999 (Prix du Salon international du Livre Insulaire 2000)

Paroles entre une mer et son enfant fusillé, Lyon, Éditions du Mont Popeye, 2002

Mes Afriques, mes ivoires, Paris, L'Harmattan, 2004, coll. Poètes des cinq continents

point de départ de l'inspiration poétique. Assumer cette dénomination à connotation péjorative pour en faire une pensée de soi, une dynamique intrinsèque de l'identité, au même titre que la Négritude chantée par Aimé Césaire, telle est la mission dont Khal se sent investi. **Cale d'étoiles. Coolitude** apparaît alors comme un manifeste. Puis **Chair Corail. Fragments Coolies** précise sa vision. Partant de la métaphore de la pierre de Césaire (« *Ma négritude n'est pas une pierre* »), Khal a recours à l'image du corail, souple ou dur selon son environnement. Cette image de l'identité toujours en devenir apparaît comme un concept central. Au corail s'associe le symbole du « fragment », rappelant une humanité déplacée, éparpillée au gré des besoins de l'économie sucrière. Le poète se doit de lui restituer sa parole, son histoire et son identité, dans un mouvement de communion fraternelle.

Le regard porté sur « la coolitude » a pour effet de mettre en lumière des destins frères : frères de navire tout d'abord, puis frères esclaves d'Afrique et, enfin, frères engagés de l'Inde. Tous partagent cette expérience fragmentée de la mer. « *En disant coolie, je dis aussi tout navigateur sans registre de bord, je dis tout homme parti vers l'horizon de son rêve.* »² Le même sentiment l'amène à s'identifier à un étudiant chinois lors des événements de Tien-An-Men (**Le Printemps des ombres**). Dans son appel à « *fraterniser les paroles* », le poète exalte le « Retour au cri » préconisé par Chamoiseau et Confiant dans leurs **Lettres créoles**³. Surgir et crier « *pour ne plus être un intouchable des mots* », « *pour ne plus prendre caste en langage* ».

La mer, toujours, rythme la poésie de Khal, dont les mots suivent le « *roulement des syllabes des vagues* ». Ainsi que l'évoquent les peintures d'Edmond Masson, l'action même d'écrire se rapporte à la violence d'une vague se jetant sur le roc. Mots à franges, mots fleurs, mots maudits, sont choisis, transformés, agglutinés en suivant le procédé d'absorption des syllabes dans la phonétique indienne.

Parallèlement, le rapport à la terre se charge d'images de feu et de mort. Dans ce pays « *bâti de cendres de cannes* », les cannaies sont « *terres cannibales* », les rivages des « *civières* ». La langue du poète ne parle pas, elle « *racle* », au diapason d'une terre broyeuse de chair corail.

Alors que l'expression poétique de Khal suit un mode occidental, beaucoup d'influences indiennes s'y remarquent : chants villageois, images des nuages de la mousson, jeux de mots et onomatopées empruntés au vocabulaire et à la mythologie, formules propres au poète Kabir, donnant au style de Khal ce parfum de « *massalification* » qui relie indianité et insularité⁴.

**Surgir et crier
« pour ne plus
être un
intouchable
des mots ».**

2. **Cale d'étoiles-coolitude**, *la Réunion, Azalées*, 1992, p. 89.

3. Paris, Gallimard, 1999, coll. Folio essais.

4. Voir Véronique Bragard, « *Massalifications poétiques : quand Khal Torabully chante les mots/maux de la traversée* », communication présentée au colloque « *Les Discours francophones sur l'Océan Indien* », organisé par Kumari Issur et Vinesh Hookoomsingh, île Maurice, 8-11 juillet 2002, à paraître.

L'avenir de la coolitude

Au-delà de l'invention langagière, diverses questions se posent. Le message de coolitude est-il en adéquation avec la sensibilité des Mauriciens d'origine indienne ? Détient-il cette universalité de la Négritude en laquelle chacun peut se reconnaître ? À l'heure où créolie, créolité et indianocéanisme sont évoqués, quelle pertinence offre ce concept ? Véronique Bragard⁵ l'a perçu comme une nouvelle poétique nécessaire pour exprimer cette identité entre l'Inde et l'ailleurs, entre Maurice et la France. Vinesh Hookoomsingh⁶ en a, pour sa part, résumé les limites au moyen d'arguments fondés sur l'histoire même de la diaspora indienne. Il en conclut surtout à un effet de « calque » par rapport à la Négritude. Malgré l'aval de Raphaël Confiant, préfacier de **Chair Corail**, dans les îles voisines, le mot n'a pas percuté ! Dans son recueil **Indianités**, le Réunionnais Idriss Issop-Banian⁷ donne « **sa voix indienne à la créolie** », sans que nul terme de « coolitude » ne paraisse lui manquer !

Malgré ces interrogations, l'œuvre de Khal suscite de constants échanges entre les arts et les différentes disciplines. En anthropologie, le concept de coolitude a fait l'objet de recherches académiques et ouvert la voie à un comparatisme. Associant toujours création littéraire et art plastique, le poète fait appel aux plasticiens pour illustrer ses recueils : Raza, le peintre indien, lui ouvre sa palette de couleurs corail et ses formes picturales de mandalas (**Cale d'étoiles**); le Mauricien Edmond Masson use de bleus crantés pour renforcer la sensation des syllabes roulées par les vagues (**Kat sa parol la ? Rôle parole**). Poésie ouverte sur les autres champs, sur les autres formes artistiques, sur le monde aussi : Khal dédie son dernier ouvrage, **Mes Afriques, mes Ivoires**, aux récents événements de Côte-d'Ivoire.

Enfin, soulevant ces questions, le poète nous renvoie à nos propres sensibilités et à nos choix : « *La rencontre avec nous-mêmes, d'abord, est l'apogée du voyage.* »⁸

Catherine SERVAN-SCHREIBER

Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud. CNRS/EHESS

« La rencontre avec nous-mêmes, d'abord, est l'apogée du voyage. »

5. *Ibidem*.

6. Vinesh Hookoomsingh, « Créolité, coolitude : contextes et concepts », in Kumari R. Issur et Vinesh Hookoomsingh, **L'océan Indien dans les littératures francophones**, Paris, Karthala, 2001, pp. 251-264.

7. Idriss Issop-Banian, **Indianités**, Éditions Page Libre, la Réunion, 1990.

8. *Op. cit.* **Chair corail, fragments coolies**, p. 103.

Torabully KHAL

Mes Afriques, mes ivoires

Préface de Tanella Boni

Paris, L'Harmattan, 2004,
130 p. (coll. Poètes des
cinq continents)

13 €

Avec la parution de **Mes Afriques, mes ivoires**, Torabully Khal montre un nouveau tournant de son inspiration, témoignant ainsi d'une évolution marquante de l'écriture mauricienne. Ce long poème se divise en trois parties : « La passerelle d'Abidjan » (I), « Indes-Afriques » (II), « Mon pays est de tous les visages » (III). Dès le premier chant, **Mes Afriques, mes ivoires** s'inscrit au cœur d'une poétique de la relation, celle qui dit les passerelles et les réseaux. Devant les débats meurtriers et les querelles qui, depuis une dizaine d'années, minent de l'intérieur ce pays nommé Côte-d'Ivoire, le poète sent sa responsabilité engagée. S'adressant à « ses frères disparus », il prend la parole pour « *dénoncer les silences coupables* ». Son rôle d'« éveillé » nous dicte une conduite, son ton adopte le style du prêche : « *Rentrez en vous, tournez vos cœurs en direction des songes* ». Sa fonction se confirme : « *Je ne suis pas le rempart des ethnies, Je me mêle aux imaginaires des apogées et des survies.* »

Tout en poursuivant sa filiation avec Edouard Maunick, Jean Fanchette et Pierre Renaud, qui, le précédant,

avaient chanté leurs liens à l'Afrique, et tout en rappelant son attachement au verbe de Césaire et de Glissant, le poète reprend à son compte le message d'Ahmadou Kourouma, dont il se fait le dépositaire. Car cette fois ce n'est plus l'odyssée des ancêtres, c'est l'actualité du continent africain lui-même qui requiert son attention, et les couleurs orangées du corail indianoocéanique cèdent ici la place à l'ivoire blanc du deuil.

Le livre est bâti sur un mode ternaire : alternance des couleurs rouge, noire et blanche, association Inde-Afrique-île natale, contraste entre les silences complices, la parole scandée des griots et le bruit terrifiant des machettes.

Onomatopées, assonances et jeux de mots se raffinent pour mêler les mots communs à deux continents dont le poète veut sceller les destins, telle l'apposition « Shanti » (la paix, en sanskrit) et Ashanti (le peuple du Ghana). La beauté poétique repose aussi sur l'apparition d'images disruptives (arbres sans feuilles, requiem des fleurs, ciel immensément vide et bleu, colibri sans plan de vol...).

Dans ce plaidoyer pour une Afrique pacifiée, la mauricianité change de cap. Elle devient tout à la fois centrale et accessoire. Certes, l'insularité, « *cette conscience absolue, incontournable* », préside toujours aux origines de cette écriture : « *L'île colle au front en troisième œil* » et le « *Je nous dis insulaires* » s'y lisent comme un credo, en lettres capitales. Mais le poète se veut ouvert au monde : « *Je suis d'ici, et d'ailleurs,*

et d'ici », dit-il. Et il confirme : « *Mon pays est de tous les visages.* » D'où le pluriel « *Mes Indes, mes Afriques* ». Son exemple n'est pas un cas isolé. Alex Ng, Sedley Assone, Barlen Pyamootoo² et Umar Timol³ donnent leur voix aux conflits du monde. À l'île Maurice, la dimension militante de la parole poétique se confirme.

Catherine
SERVAN-SCHREIBER

1. Robert Furlong, « Parcelles d'indianoocéanité, réalité et espoirs », communication présentée au colloque « Les discours francophones sur l'océan Indien », organisé par Kumari Issur et Vinesh Hookoomsingh, île Maurice, 8-11 juillet 2002, à paraître.

2. **Le tour de Babylone**, Paris, L'Olivier, 2002.

3. **La parole testament**, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. Poètes des cinq continents.