

REVUE INTERNATIONALE  
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

Scénographies  
romanesques africaines  
de la modernité

## Scénographies romanesques africaines de la modernité

### DOSSIER

#### Présentation

- Justin K. Bisanswa .....5
- Les lézardes du sens dans les romans d'Ahmadou Kourouma  
Justin K. Bisanswa .....15
- Henri Lopes: l'écrivain et ses doubles  
Anthony Mangeon .....36
- Raharimanana: écrire pour dégorger le cri malgache  
Françoise Simasotchi-Bronès .....55
- Dialogue des genres et écriture de l'imaginaire social chez  
Tchicaya U Tam'si et Modibo Sounkalo Keita  
Sylvère Mbondobari .....72
- Langage et représentation du génocide rwandais  
Pierre Vaucher.....88
- L'aventure ambiguë* de Hamidou Kane: modernités en abyme  
Elisabeth Mudimbe-Boyi.....103
- Espaces, savoirs et historicité dans *Le feu des origines*  
d'Emmanuel Dongala  
Kasereka Kavwahirehi.....115

### ÉTUDES DE LITTÉRATURE

- Femmes arabes au harem: la magie et le pouvoir de l'oralité  
dans l'écriture de Fatima Mernissi  
Samira Farhoud.....138
- Le peuple des terres mêlées* de René Philoctète: au-delà  
de la spirale. Oraliture, rupture(s) et convergence(s)  
Mamadou Wattara .....156

COMPTE RENDU

Odilé CAZENAVE et Patricia CÉLÉRIER (2011).  
*Contemporary Francophone African Writers and the Burden  
of Commitment.*

Hervé Tchumkam ..... 174

INDEX ..... 178

ABSTRACTS ..... 182

**Sylvère MBONDOBARI**

Université Omar Bongo (Libreville) / Université de la Sarre  
(Saarbrücken)

## Dialogue des genres et écriture de l'imaginaire social chez Tchicaya U Tam'si et Modibo Sounkalo Keita

**Résumé :** L'article propose une étude des relations intertextuelles, interculturelles et intergénériques. Le roman policier dans une relation de dialogue avec le roman francophone « classique » est un fait social en même temps qu'il est le reflet d'un imaginaire collectif. Lieu d'un renouvellement esthétique par divers procédés, il apparaît véritablement comme l'expression d'une vision du monde de la communauté à laquelle il s'adresse.

Francophonie, intergénéricité, intertextualité, postcolonialisme, roman policier, rumeur, sorcellerie

**B**ien qu'une *pratique* du dialogue des cultures et du dialogue des textes existe dans les littératures africaines en langue africaine, c'est essentiellement vers le milieu du siècle dernier que l'on assiste à un dialogue des genres dans le champ littéraire francophone. Ces dialogues sont l'expression d'une rencontre entre genres autochtones (épopée, chant, fable, conte, etc.) et genres hérités de la colonisation (roman, poésie, nouvelle, roman policier, etc.). La littérature issue de cette rencontre n'y apparaît pas toute seule, on le sait : aux yeux des théoriciens, le roman de l'époque se présente sous la forme d'un « bricolage » textuel, ouvert aussi bien sur la littérature coloniale (Riesz, 1993) que sur l'imaginaire local (Koné, 1993). La conception théorique ainsi formulée montre d'emblée l'intérêt particulier que peut avoir l'étude des reconfigurations génériques. En cela, l'hybridité générique, le métissage culturel et la subversion discursive peuvent à juste titre être considérés comme des éléments fondamentaux du texte postcolonial. Hybridité, métissage et subversion, mais non pas incohérence : assemblés et mis en perspective, ces fragments dessinent aux yeux de la critique un palimpseste aux lignes homogènes qui laisse difficilement soupçonner son caractère composite. Notre travail aura pour objet

de construire autant que faire se peut un dialogue entre deux œuvres majeures de la littérature africaine du milieu des années 1980 : *Les méduses ou les orties de mer* (1985) de Tchicaya U Tam'si et *L'archer bassari* (1985) de Soukalo Modibo Keita<sup>1</sup>.

Toutefois, si ces deux œuvres paraissent la même année, abordent toutes les deux la question de la sorcellerie sous un mode similaire, il appert que *Les méduses ou les orties de mer* est estampillée roman alors que *L'archer bassari* se retrouve sous le label roman policier. Notre tâche est de construire une continuité d'une généalogie que les auteurs n'ont pas voulu tracer eux-mêmes. Nous nous efforcerons de dégager partie par intuition, partie par déduction, les fondements, les principes et les conditions d'un lien générique entre le roman dit « classique » et le roman policier africain naissant.

Cette étude porte sur l'une des sources esthétiques du roman policier d'Afrique noire francophone, ce qui ne signifie ni son origine ni l'apparition du premier roman, difficile à situer exactement, mais plutôt la constitution du genre policier et sa reconnaissance en tant que tel dans le champ littéraire. L'idée de situer *Les méduses ou les orties de mer* de Tchicaya comme une source probable du roman policier francophone d'Afrique a déjà suscité quelques réflexions. Fanny Brasleret, dans un article sur le roman policier africain publié dans la revue *Francofonia*, situe formellement la naissance de ce genre en Afrique avec *Les méduses ou les orties de mer* de Tchicaya. Sous la plume de Brasleret, le roman noir africain apparaît d'emblée comme le lieu de l'expérimentation et de la critique sociale et politique. Son étude est à la fois recherche des invariants en vue de l'élaboration d'une poétique du genre policier en Afrique et analyse de l'ancrage sociopolitique des romans d'A. Ngoye et A. Ndione. Le roman policier africain, largement tributaire du *hard-boiled* anglo-saxon, trouverait sa spécificité entre autres dans une forte présence de « l'irrationnel » (sorcellerie), de l'ethnologique, du sociologique et du politique. De son côté, Vittorio Carrabino voit dans *Les méduses* un « roman policier quoiqu'imprégné dans la poursuite irrationnelle de quelque chose d'intangible, d'inaccessible » (1984 : 311). Dans une toute autre perspective, Mabana, cherchant à préciser le genre de *Les méduses ou les orties de mer*, hésite ouvertement entre le roman noir, le roman à suspense et le *Hexenkrimi*. Dans cette étude

<sup>1</sup> Dorénavant, les références aux deux romans ne comprendront qu'un mot clé – *Méduses* pour *Les méduses ou les orties de mer* et *Archer* pour *L'archer bassari* – suivies du numéro de page correspondant.

particulièrement enrichissante sur l'œuvre romanesque de Tchicaya, le critique et universitaire congolais indique que

[c]'est un roman policier où il s'agit de démêler les fils d'une inextricable intrigue qui mélange au même degré réalité, divination et sorcellerie. L'investigation vise à fournir une explication acceptable au destin tragique de trois amis, dont deux meurent de mort violente, tandis que le troisième est trouvé dans le coma gisant entre les tombes des deux premiers. La « vie suspendue » ou le coma, tel est le leitmotiv (1998: 163).

Dans cette « espèce de roman policier » très particulier qui tourne autour de la mort de deux amis (Elenga et Muendo) et du coma du troisième (Luambu), le principal enquêteur est André Sola, un commis-écrivain à la Compagnie Générale du Bas-Congo (CGBC). Chef du bureau dans lequel travaillait Luambu (Lufwa-Lumbu), André Sola est persuadé que ce dernier, plongé dans un coma irréversible quelques temps après la mort de ses amis, serait à l'origine de leur mort. En réalité, il ne mène cette enquête que parce qu'il pressent qu'il pourrait être la prochaine victime de Luambu. Convaincu de cette vérité, Sola s'investit d'un devoir, celui de faire la lumière sur ces morts énigmatiques, rationnellement inexplicables, en consultant marabouts, sorciers et devins: « Ne dites pas qu'il n'y a pas là un présage à ne pas éclaircir. Et où trouver les lumières? Ah! Mon Dieu, quelle misère que la nôtre! André cherche, cherche! » explique le narrateur (*Méduses*: 31).

Dans cette même étude, en s'inspirant à la fois des réflexions théoriques de Todorov sur le roman policier (1978) et de la structure du *Hexenkrimi* (abréviation de *Hexenkriminalroman*), Mabana indique que *Les méduses ou les orties de mer* serait un « roman à suspense, dans la mesure où celui-ci expose à la fois la mort des victimes (Elenga et Muendo) et trouve dans le coma du troisième le dénouement de l'énigme, en même temps qu'il relate l'enquête telle qu'André Sola la mène et la vit » (1998: 166). Il s'agirait, argumente-t-il, d'un « roman policier africain [qui] évolue comme un puzzle dont les matériaux dispersés dans l'irrationnel et dans le quotidien se recollent par le fantasme populaire et la créativité de l'enquêteur » (*ibid.*: 167). L'irrationnel et le quotidien des scènes décrites seraient ici ce qui fait la spécificité du roman policier africain.

À partir d'une sémantique quelque peu différente, les analyses de Brasleret, de Carrabino et de Mabana se recourent et se

complètent. Il est indéniable en effet que, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Tchicaya, ce récit relève du roman à énigme. Toutefois, cette définition minimale ne nous permet pas de cerner l'œuvre dans sa complexité : s'agit-il d'un roman policier, d'un *Hexenroman* ou tout simplement d'un roman à énigme ? Cette difficulté à dire le genre du second roman de Tchicaya confirme les résultats d'une analyse de Mukala Kadima Nzuzi lorsqu'il observe que « l'œuvre de Tchicaya U Tam'si, [est] réputée difficile et rebelle à toute analyse » (1991 : 111). Considérant les effets du roman policier perceptibles dans ce texte comme relevant d'une stratégie narrative authentique, il convient, pour mieux situer cette œuvre, de poser la réflexion en termes de surdéterminations du genre policier, en montrant, comme l'a fait en partie Claver Mabana, comment Tchicaya emprunte aussi bien aux récits épiques, au roman à énigme qu'au roman policier occidental, le roman à énigme n'étant qu'une forme moins systématique du roman policier. Qu'est-ce qui constitue le lien entre roman africain « classique » et roman policier ? L'intérêt de notre étude est donc de partir d'une analyse du roman *Les méduses ou les orties de mer* de Tchicaya pour rechercher les sources du roman policier francophone non pas uniquement en Europe, mais dans un espace africain saturé par un imaginaire hybride : d'un côté la culture ancestrale marquée par les mythes et croyances et, de l'autre, une culture urbaine fortement influencée par l'Occident. Nous avons opté pour un rapprochement avec *L'archer bassari* de Keita. Il semble que le roman policier africain naît de la confrontation entre une tradition policière européenne (enquête scientifique) et des pratiques culturelles africaines. En effet, d'anciennes significations et pratiques culturelles sont insérées dans une forme littéraire nouvelle. Notre étude s'attachera à lire la spécificité des œuvres au niveau des structures narratives et discursives.

### **L'art du microrécit : rumeurs, mysticisme et discours social**

*Les méduses ou les orties de mer*, roman policier ? Cette œuvre dont l'esthétique semble peu associable avec ce que l'on connaît dans le roman africain des années 1980, dominé notamment d'un point de vue stylistique par le carnavalesque et sur le plan thématique par une mise en écriture de la désillusion et du désenchantement, établit une relation originale entre roman réaliste, roman à énigme et roman métaphysique. Il interroge les rapports

entre la vie, la superstition et la mort. L'œuvre suit la trajectoire de vie de trois amis, raconte l'histoire de leur rencontre et s'étend sur l'enquête d'André Sola. Le récit se construit à partir de la récupération du passé, du déchiffrement progressif des apparences et de la découverte d'une réalité cachée. Et c'est justement l'intérêt que l'auteur accorde à l'imaginaire bantu dans la recherche des coupables dans une œuvre résolument tournée vers la modernité romanesque qui rend l'interprétation de ce roman productif pour notre analyse. Que le roman d'un écrivain congolais s'intéresse à la fois à la culture africaine, aux nouveaux types de relations dans les villes postcoloniales et à l'emprise de la tradition dans les relations humaines ne constitue en soi rien d'original. Mais dans *Les méduses ou les orties de mer*, où ces différentes thématiques fusionnent, c'est la mise en écriture « des paroles "dites" » (Garnier, 2008: 51) qui est révélatrice d'une profonde recherche esthétique qui, s'appuyant sur des formes littéraires bien connues en Afrique centrale, s'ouvre sur des formes romanesques occidentales. Le choix de brouiller, en optant pour une confluence de plusieurs microgenres, fait vite apparaître les limites de la désignation de ce roman comme roman policier *stricto sensu*. Implicitement, Tchicaya, en commençant son récit par une série de morts, inscrit celui-ci dans la tradition du roman policier. Le roman repose bien sur deux morts même si celles-ci ne sont pas nécessairement les conséquences d'un meurtre. Au regard du mystère qui entoure la mort d'Elenga et de Muendo ainsi que le coma de Luambu, les méthodes d'investigation d'André Sola apparaissent comme essentielles pour situer le genre du roman.

Ces morts sont toutes dotées d'une valeur structurale et investies d'une signification symbolique. Vanoncini, l'un des spécialistes du genre, rappelle d'ailleurs que l'objet du roman policier peut être le « braquage, l'enlèvement ou d'autres transgressions de la loi » (1993: 104) Par définition, le roman policier s'intéresse aux marges, à la marginalité et aux déviations sociales (Colin, 1999: 31-65). La fiction policière, explique Jacques Dubois, « porte un regard méthodique et morcelant sur l'univers qu'elle entend maîtriser [...]. Dans ce procès, le crime est surtout prétexte à une rupture du pacte de discrétion, de la règle de censure qui protège la vie privée » (2006: 29). En somme, le roman policier articule les dysfonctionnements de l'ordre moral, social et politique, comme l'explique Jean-Patrick Manchette: « le roman policier a pour particularité de prendre toujours pour sujet le négatif social, réifié en crimes et délits » (cité dans Reuter,



1997 : 103). Au vu de ces différentes définitions, il semble difficile d'affirmer avec rigueur que le roman de Tchicaya relève du polar même si l'auteur « place la mort au cœur de ses histoires » (Garnier, 2008 : 52). Jacques Dubois précise de son côté que

[I]e récit classique placé à l'initial une *victime*, à la finale un *coupable*; tout l'intervalle est occupé par la figure fascinante et centrale de l'enquêteur ou détective. Et l'on sait mieux aujourd'hui que ce trio mémorable est inséparable d'un étagement du texte romanesque sur deux histoires, histoire du crime et histoire de l'enquête, celle-ci recouvrant celle-là en s'employant à assurer son émergence (1989 : 173).

La lecture du texte montre qu'il s'agit incontestablement de morts, même si celles-ci sont entourées de mystères qui relèvent plus de la sorcellerie que du meurtre. Un autre critère souvent cité par Jacques Dubois est bien celui de l'histoire de l'enquête. Au vu des différents éléments retenus par la critique, le roman de Tchicaya relève du roman policier. Pourtant, on ne saurait se satisfaire d'une telle désignation. En réalité, la puissance du roman de Tchicaya provient de la tension que l'auteur a su maintenir entre l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête, l'imaginaire congolais et la tradition romanesque occidentale, la raison et le mystique, la parole de l'homme et la parole prophétique du fou. L'auteur détaille avec complaisance les différents aspects de ces morts, même les plus morbides. Cela dit, il apparaît qu'une autre originalité de cette œuvre se trouve dans la rumeur, expression des émotions authentiques provoquées par les événements, mais aussi tradition des relations sociales marquées par l'implicite et le non-dit. C'est le lieu ici d'attirer l'attention sur la mise en circulation des microrécits comme éléments constitutifs de ce roman et sur leur mode d'insertion dans le tissu narratif.

Le roman s'ouvre par une sorte de contextualisation qui permet de mettre en relation l'histoire événementielle, la Première Guerre mondiale, la colonisation dominée par la juxtaposition de deux références culturelles et, bien entendu, l'enquête d'André Sola. Raconté dans une forme orale proche du conte (« l'histoire que voici »), intégrant la rumeur comme forme de communication, ce roman mêle dès l'incipit, mystique, critique de l'ordre colonial, satire et suspense : « Quand on raconte ce que l'on rapporte, chacun ajoute une part d'in vraisemblance pour faire vrai » (*Méduses* : 26). Le roman nous semble véritablement organisé comme un tout organique, une

sorte de récit abyssal constitué par plusieurs types de microrécits se déployant à travers les commentaires, notamment la parole des différents protagonistes, dont le devin :

Quant à savoir ce qui s'était passé les derniers jours, le devin ne put rien dire, ni montrer. Il étendit pourtant encore, mais en vain, ses mains au-dessus de l'eau de son canari divinatoire, rien n'y parut à la surface. [...] Le devin dit qu'il ne fallait pas chercher à savoir davantage et que l'on devait chercher dans ce que l'on savait la raison de cette mort (*ibid.* : 49).

À l'oralité des propos du devin, il faut ajouter celle de la rumeur. Dans l'univers romanesque tchicayien, la rumeur et la superstition créent des vérités et règlent les relations sociales ; elles sont intimement imbriquées l'une dans l'autre, comme le révèle cet extrait :

Mais la réflexion de Tchilala avait un autre sens, plus redoutable encore. En témoignait la peur que grossissait tous les racontars, comme en témoigne le récit de Victorine de ce qu'elle avait vu et entendu au marché, de ses propres yeux vu, entendu de ses propres oreilles. Ce qu'avaient vu et entendu de ses propres oreilles. Ce qu'avaient vu et entendu beaucoup de personnes qui ne pouvaient avoir été victimes d'une vision, d'une folie collective (*ibid.* : 123).

On voit mieux dans ce passage que la complexité du roman est largement entretenue par la mise en scène d'une oralité toute africaine chez un auteur qui se faisait de la création littéraire une conception moins simple et moins extérieure que certains de ses contemporains. L'ensemble du roman est construit à partir de ce que Guillaume Pinson nomme « de petits faits vrais » (2006 : 87). En ce sens, la rumeur, dans une mise en scène littéraire, n'est plus uniquement un effet de style mais une forme structurante à part entière. Elle constitue une forme forte, et cela, non pas en raison de son oralité, mais parce que cette oralité, objet sémiotique par excellence, transporte un message, structure une pensée et produit un effet direct sur le public. Selon Guillaume Pinson, la rumeur « doit d'abord se présenter comme un discours collectif. [...] Elle est une petite narration qui apporte une information, souvent médisante, qui séduit particulièrement par ce qu'elle paraît sans origine » (*ibid.* : 93<sup>2</sup>).

La rumeur, discours par excellence sans fondement rationnel, est proche de la fiction parce qu'elle renvoie le lecteur à un double récit. L'un, antérieur, est le récit qui lui est fourni par la réalité quotidienne

<sup>2</sup> Voir aussi Dufays, 2004 : 25-31.

et le référent social qui lui sert de prétexte : ce récit antérieur, qu'il ait existé réellement ou qu'il ait été fictif, est naturellement plus explicite que le discours social dont il est le support. L'autre, dont il importe aussi peu de savoir s'il est fondé sur une réalité sociale effective ou s'il est le fruit d'une spéculation individuelle, tient à la nécessité du corps social de proposer une lecture des faits sociaux (*ibid.*). Dès l'incipit, l'auteur ironise sur l'emprise de la rumeur dans cette société en même temps qu'il décrit le contexte d'énonciation du texte :

L'histoire que voici se passe à peu près à l'époque où disait-on, un Blanc parcourait de nuit le Village Indigène de Pointe-Noire et qu'avec une baguette magique, il transformait hommes, femmes, enfants et chiens en viande de corned-beef, communément appelée singe. Or bien que la majorité des habitants n'eût aucune répugnance à consommer la chair du singe (macaque) – exquise boucanée – il y eut un boycott total de toute viande en conserve. [...] La boîte de corned-beef était la plus visée et la tête du bovidé faisait une triste moue qui chagrinait... Il s'entassa sur les étals des factoreries des monceaux de boîtes de toutes les viandes imaginables, assimilées à la chair humaine, comment peut-on être à ce point crédule, qui – l'humidité tropicale ne pardonne pas – se muèrent en un monstrueux tas de rouille nauséabond (*Méduses*: 11).

Dans l'état où elle se présente, cette œuvre n'est qu'une suite de rumeurs, de longueurs variables et sur des sujets différents. Le choix d'adopter ce mode de narration ne sert pas seulement à modifier le point de vue et la technique du roman policier classique ; il correspond également à la volonté de contribuer à la construction d'un effet de réel (Barthes), notamment en restituant plus immédiatement le quotidien.

Un autre type de microrécit doté d'une portée à la fois structurale et culturelle, et qui s'inspire dans son énonciation de la tradition discursive africaine, est le discours rapporté des Anciens de la communauté. Xavier Garnier note que « de tous les romans, *Les méduses* est de la façon la plus explicite le roman de la libération de la parole par la mort » (2008 : 51). La prise de parole sous l'arbre à palabre est largement codifiée ; proche de la *captatio animi*, elle est pour l'orateur jeu et plaisir du jeu, mise en scène de soi dans un souci de convaincre (Bidima, 1997). Le texte de Tchicaya est parsemé de ce type de microrécits qui permet de situer l'ensemble du texte dans un contexte congolais, et de prolonger la réflexion sur les rapports sociaux. Qu'on lise cet extrait pour s'en convaincre :

Le vin, là, c'est son argent, le tabac c'est moi. Reniflez-le, pas le tabac, pas le vin; lui. Ce garçon. C'est mon fils, le fils de mon frère... C'est lui qui a choisi. Ce travail, son père l'a fait avant lui. Il est sur les traces de son père. De son gré. Je voulais que vous le sachiez. On ne sait jamais. Moi, c'est mon fils! Qu'il vous verse encore à boire... Verse, verse bien! Voilà, vous savez tout. Ces tantes de Brazzaville aussi le savent. Vous savez que c'est son père. Il le sait (*Méduses*: 47).

Ce discours rapporté, permettant également de restituer avec le plus de fidélité possible les pratiques langagières et culturelles, nous transporte dans le cadre familial. Dans le complexe socioculturel que représente la société congolaise, ce microrécit consacre un système de prise de parole, exactement une rhétorique propre qui met l'accent sur le *pathos* et l'*ethos*. Chaque objet, chaque mot a une valeur symbolique: «le vin», «l'argent», «le tabac», «mon fils», «le travail». Aux effets suscités par les mots choisis s'ajoute ce qui relève d'un ton et d'un style particuliers. La redondance du texte et la brièveté des phrases n'est pas sans rappeler la formule incantatoire d'une parole qui engage toute la communauté. Une rencontre familiale comme celle-ci est, pour reprendre la terminologie de Michel Meyer, une «instance oratoire» (2004: 280). Insérés dans un texte littéraire, ce type de microrécits prennent une valeur particulière puisqu'ils donnent une couleur locale, favorisent le jaillissement de la parole en même temps qu'ils construisent le sens global de l'œuvre.

Tel que nous venons de le démontrer, la structure narrative de *Les méduses ou les orties de mer* est plus complexe qu'elle n'y paraît. On a trop souvent mis l'accent sur les aspects et les effets les plus visibles, l'ancrage dans la tradition romanesque occidentale, en négligeant de faire apparaître tout ce qui confère pouvoir et singularité au texte de Tchicaya. Fortement ancré dans un imaginaire africain, le roman s'inspire du roman à énigme en même temps qu'il intègre de nombreux microrécits comme la rumeur, les commérages et les incantations. L'intérêt poétique de ce texte n'est donc pas exclusivement lié aux crimes; il naît de la mise en scène de ces morts et dépend tout autant de l'aspect insolite de ces décès, des révélations, des méthodes d'investigation et surtout de la mise en écriture de la parole quotidienne.

### Trace et tradition narrative dans *L'archer bassari*

Bien loin d'être une parure inutile à l'intelligence du récit, les microrécits vont constituer l'un des éléments structurants du roman policier africain, contribuant en tant que tels à la construction de l'énigme et à la polysémie de l'œuvre. Le roman policier africain apparaît dans un espace saturé par l'imaginaire africain mais aussi marqué par une tradition narrative occidentale. C'est donc à partir d'une recherche des traces que nous allons tenter de construire une filiation entre *Les méduses ou les orties de mer* et *L'archer bassari* de Keita, l'un des premiers romans policiers africains. On connaît les difficultés d'une telle entreprise. D'abord, parce que *Les méduses ou les orties de mer* n'est pas un roman policier au sens strict du terme, ensuite parce qu'aucun lien intertextuel explicite n'est lisible entre ce texte et les différents romans policiers édités ces dernières années. Tout au plus y a-t-il une communication entre les deux formes narratives tant la trame et les péripéties se correspondent. Si le genre policier ressemble au roman « classique » tout au moins par le caractère de l'inspiration, il en diffère profondément par sa technique (crime, détective, enquête, lieux) et par son projet littéraire. Œuvre pleine d'exaltation, de hauts sentiments, d'intentions généreuses mais aussi de pessimisme, *L'archer bassari* est le prototype même de ce roman policier contemporain qui sait intégrer des éléments du roman classique sans altérer l'essence du polar.

Qu'il y ait des liens plus ou moins implicites avec le roman policier, notamment le roman à énigme, nous ne songeons pas à le nier. Et sans doute les différences d'interprétation auxquelles cette œuvre a donné lieu viennent-elles, pour une grande part, de la non prise en compte des microrécits dont ce roman garde la trace. Toutefois, il est intéressant d'entrevoir des convergences entre le texte de Tchicaya et *L'archer bassari* aussi bien au niveau du traitement de l'imaginaire, du style, des techniques narratives (énigme) que des thématiques abordées (la sorcellerie, le surnaturel, etc.). Que ce soit chez Tchicaya ou chez Keita, l'ancrage anthropologique, les violences rituelles et politiques, la rumeur et la sorcellerie constituent les principaux fondements de cette écriture. Texte riche par l'ampleur de ses références historiques (histoire coloniale), littéraires et culturelles, il condense même et écrème *Les méduses ou les orties de mer*, se pose en modèle pour une écriture qui cherche à concilier, nous l'avons vu, les formes littéraires africaines, notamment les

microrécits et la modernité du récit à énigme. Aussi, il n'est pas impossible que ce texte ait pu exercer une influence certaine sur l'écriture du roman policier en Afrique francophone.

Prenons à titre d'exemple *L'archer bassari*, l'œuvre primée du Sénégalais Keita dans laquelle les crimes exécutés à partir d'un rite précis (l'archer doit exécuter toutes ses victimes avant la pleine lune) et la rumeur sur le présumé assassin terrorisent les habitants d'une ville africaine. Au terme d'une investigation qui l'emmène dans un village Bassari, l'enquêteur, un journaliste, découvre l'origine et le sens de ces différents meurtres : des Bassari devenus riches au prix de nombreuses malversations financières et de l'avenir de leurs compatriotes sont punis par le clan. *L'archer bassari* s'ouvre sur l'univers des « hommes-panthères », livrant au passage certains aspects des pratiques animistes du Sénégal. Dans ce roman écrit avec beaucoup de finesse, un sens ferme de la composition et style serré, marabouts, oracle, sorcellerie, surnaturel et enquête policière sont mis en concurrence pour la découverte de la vérité.

L'une des raisons pour lesquelles le roman de Keita est une référence en son genre (Brasleret, 2007 ; Meintel, 2005), est que l'auteur, dans sa fonction de journaliste, a été observateur et témoin de nombreux faits divers. Son œuvre laisse les traces d'une imagination fertile doublée d'une réflexion socioanthropologique. Le roman policier déplace le discours et l'espace de représentation, il interroge et remet en cause. Ainsi, l'archer exprime avec l'assassinat d'une classe de corrompus son mépris pour l'injustice et la corruption qui gangrène la société africaine : « Pour prévenir un nouveau meurtre, il fut décidé de fournir une protection armée aux grands fonctionnaires et aux hommes d'affaires les plus en vue. La rumeur générale disait que l'archer n'en voulait qu'à ces deux catégories » (*Archer*: 77). Et plus loin : « Tant qu'il y aura des dirigeants motivés uniquement par l'ambition personnelle, l'enrichissement et la renommée, les intérêts du peuple attendront » (*ibid.*: 104). Le conflit entre le peuple et la classe dirigeante apparaît de manière explicite. Il est l'expression d'une crise de valeur et d'une crise du sens décisive, d'un ordre menacé par une déchéance insupportable. Le roman policier tend ainsi à devenir avant tout évocateur ; et l'imagination, instrument du réalisme, emporte la recherche de la vérité jusqu'au cœur de l'ethnie :

Ces gens qui meurent à la file pour des raisons inconnues sont tous des Bassari qui ont commis une faute grave. Ils ont abandonné leurs patronymes bassari et ont pris des noms d'ethnies de la capitale. Pour se camoufler. Parce qu'ils redoutent des représailles qui ne manqueraient pas de venir du village et qui seraient terribles. La sentence est connue d'avance : la mort. Ont-ils tué ? Ont-ils profané un sanctuaire ? Ont-ils bravé un interdit ? Ont-ils trahi ? Si je peux te parler du but exact de la mission de l'archer, je suis incapable de t'en donner les causes. Mais une chose est certaine, il s'agit d'une affaire très grave (*ibid.* : 112).

La cause du mal est l'individualisme d'une société où se sont rompus les liens organiques anciens. Des Bassari égoïstes et sans tradition absorbés par la poursuite du gain. La modernité africaine a coupé les liens entre l'homme et son origine, et détruit l'harmonie vivante qui faisait la santé du corps africain. L'imagination qui y est mise en œuvre pour exprimer cette inquiétude est authentique ; on y trouve défendues un grand nombre de représentations et de vues que l'auteur avait déjà exprimées dans la presse, ce qui permet de découvrir archéologiquement plusieurs couches de la pensée du roman africain contemporain. Il traite de l'homme d'action moral, floué par l'organisation d'une société de moralité douteuse. D'une certaine manière, *L'archer bassari* offre un arrangement réussi entre une satire sociale et un humour décapant.

Ces quelques exemples montrent que ce qui caractérise le roman policier africain francophone est un constant souci de vraisemblance dans une écriture résolument tournée vers le surnaturel, la sorcellerie et le fantastique. La vraisemblance est obtenue essentiellement par quatre procédés : l'ancrage anthropologique et sociologique des récits, matérialisé par la peinture du milieu social et culturel ; l'insertion de microrécits (rumeurs, commérages) ; l'intériorisation du surnaturel, non sur le plan de la réalité mais sur celui de la conscience et enfin, le sentiment de la peur et de l'indicible. Or, ces différents procédés sont bien actifs chez Tchicaya. Dans son article sur l'écriture romanesque de Tchicaya, Xavier Garnier montre que

[d]e tous les romans, *Les méduses* est de la façon la plus explicite le roman de la libération de la parole par la mort. La rumeur qui circule à Pointe-Noire à propos des événements qui ont amené la mort de deux ouvriers est une participation à cette mort. Il y a de la peur, des soupçons, voire des accusations dans cette rumeur qui représente une menace pour l'ordre public, mais il serait vain d'en tenir quiconque responsable, tant elle prend sa source dans la violence de ces morts accidentelles (2008 : 51).

Ainsi, par sa technique narrative et par ces thèmes, *Les méduses* nous présente une synthèse assez complète des différents moments du roman policier africain francophone où se conjuguent préoccupation sociopolitique et réalité socioanthropologique, en plus de l'influence du roman policier occidental.

### Conclusion

La spécificité du roman de Tchicaya réside dans la combinaison des deux approches contradictoires des deux esthétiques dominantes du roman policier africain francophone : le poids de l'imaginaire, qui laisse une place importante à la sorcellerie et aux rites d'initiation et un ancrage dans la réalité sociopolitique. De ce point de vue, *Les méduses ou les orties de mer* peut être lu comme un précurseur indirect du roman policier dans le champ littéraire africain. En livrant à travers des pages frémissantes l'histoire de la vengeance du peuple bassari contre une poignée de cadres corrompus issus de leur propre communauté, *L'archer bassari* apparaît pleinement dans cette tradition narrative ; elle fait pour une bonne part l'originalité de l'œuvre, et dans une certaine mesure son charme particulier. Keita traduit bien l'inquiétante cacophonie du monde moderne en même temps qu'il fait écho à l'implacable logique qui gouverne la société africaine contemporaine : la violence, le sexe et l'argent. C'est aussi cette situation entre une Afrique ancestrale et une Afrique moderne qui crée un intérêt esthétique. Car il ne s'agit pas là seulement d'une forme et d'un style qui relèveraient du roman policier *stricto sensu*, et l'esprit de cette transformation générique n'en est que l'expression d'une appropriation réussie. Le roman policier de l'Afrique noire francophone se présente comme une sublimation esthétique de la réalité anthropologique, sociale et politique de l'Afrique contemporaine. En somme, la trajectoire du roman policier s'inscrit dans un mouvement continu et profond qui, depuis de longues années, entraîne le roman dans le sens d'une reproduction de plus en plus fidèle de la réalité, qu'il s'agisse de la réalité politique, avec ses atteintes aux libertés fondamentales et ses exécutions sommaires, ou de la réalité sociale et culturelle, faite de rites et de sociétés secrètes. Ainsi, dans cette œuvre, le voyage dans les territoires de la sorcellerie et de la rumeur sociale devient-il une plongée dans l'inconscient social.



De sorte que le roman policier, dans ses formes les plus intéressantes sur le plan esthétique, s'appuie sur les faits divers et la rumeur, en même temps qu'il laisse beaucoup de place à l'imaginaire politique et social en Afrique subsaharienne fortement marqué par le crime politique, le crime rituel, le surnaturel, l'immigration, etc. Le souci permanent de ces écrivains est de deux ordres : intégrer cet imaginaire tropical dans le développement d'une aventure tout humaine et rapprocher recherche esthétique et critique sociopolitique. D'un autre côté, le genre policier d'Afrique noire s'inscrit dans ce processus observé au début du XX<sup>e</sup> siècle en Angleterre et aux États-Unis, processus qui consacre le passage du *Whodunit*, essentiellement fondé sur la recherche d'un coupable, au *Whydunit* qui met l'accent sur l'élucidation des mobiles du crime ; ce passage est particulièrement sensible chez Keita qui, dans son œuvre, livre des informations anthropologiques, décrit les contextes historiques et sociopolitiques et tisse des relations intertextuelles pour faciliter l'accès aux hypocultures des œuvres.

**Sylvère Mbondobari** est maître de conférence en littérature générale et comparée et en littérature allemande à l'Université Omar Bongo de Libreville (Gabon). Ancien boursier de la *Fondation Alexander von Humboldt*, il est actuellement professeur invité (DAAD) à la Chaire des études culturelles romanes et de communication interculturelle de l'Université de Saarbrücken (Allemagne). Ses publications récentes comprennent *Créations littéraires et artistiques au Gabon. Les savoirs à l'œuvre*, co-direction avec Stève Renombo, Libreville, Raonda Walker, 2009 ; « Espace, lieux et écriture de l'identité dans *Le dernier des cargonauts* de Sylvain Bemba » (2011) ; « Discours sociaux et savoirs sur l'immigration dans le roman policier africain postcolonial : le cas de *Ballet noir à Château-Rouge* d'Achille Ngoye » (2010), *Dalhousie French Studies*, vol. 90.

### Références

AMURI MPALA-LUTUBELE, Maurice (2008). *Testament de Tchicaya U Tam'si*, Paris, L'Harmattan.

ANANISSOH, Théo (2007). *Un reptile par habitant*, Paris, Gallimard.

BETI, Mongo (2000). *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard.

-- (1999). *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard.

BIDIMA, Jean-Godefroy (1997). *La palabre. Une juridiction de la parole*, Paris, Michalon.

BOLYA, Baenga (2001). *Les cocus posthumes*, Paris, Serpent noir.

-- (1998). *La polyandre*, Paris, Serpent noir.

BRASLERET, Fanny (2007). « Étude croisée de trois romans noirs francophones », *Francofonía*, n°16 : 9-26.

CARRABINO, Vittorio (1984). « Tchicaya U Tam'si, *Les méduses ou les orties de la mer* », *World Literature Today*, Norman, LVIII : 29-34.

COLIN, Jean-Paul (1999). *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Paris, Delachaux et Niestlé.

DUBOIS, Jacques (2006). *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.

-- (1989). « Un carré herméneutique : la place du suspect », dans Yves Reuter (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes : 173-180.

DUFAYS, Jean-Louis (2004). « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séduction de l'inoriginé », *Protée*, Chicoutimi, vol. 32, n°3 : 25-31.

ESSOMBA, J. R. (1996). *Le paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine.

GARNIER, Xavier (2008). « Le roman familial des "morts-vivants" », *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre (Tchicaya passion), Paris, La documentation française : 51-56.

KADIMA-NZUJI, Mukala (1991). « Esquisse d'un portrait », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, n°750, octobre : 111-114.

KALINARCZKY, Pierre-Henri (2008). *Le pays natal dans les œuvres poétiques de René Char, Aimé Césaire et Tchicaya U Tam'si*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

KEITA, Modibo Sounkalo (1984). *L'archer bassari*, Paris, Karthala.

KOM, Ambroise (1999). « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre librairie*, n°136 : 16-25.

KONATE, Moussa (1998). *L'honneur des Kéita*, dans *L'assassin du Banconi suivi de L'honneur des Kéita*, Paris Gallimard, coll. « Série noire ».

KONÉ, Amadou (1993). *Des textes oraux au roman moderne : études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Francfort, Iko Verlag.

MABANA, Kahiudi Claver (1998). *L'univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose*, Berne, Peter Lang.

MABANCKOU, Alain (2003). *African psycho*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir ».

MARSAUD, Oliver (2000). « Le polar s'encre en Afrique (2<sup>e</sup> partie) : Meurtres, cannabis et p'tites pépées pour Abasse Ndione et Lucio Mad » <<http://www.afrik.com/journal/dossier/dossier-90004-3.htm>>.

MEINTEL, Katja (2005). *Im Auge des Gesetzes. Kriminalromane aus dem Frankophonien Afrika südlich der Sahara – Gattungskonventionen und Gewaltlegitimation*, Aachen, Schaker.

MEYER, Michel (2004). *La rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

-- (1999). *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Le livre de poche.

MOURALIS, Bernard (1991). « La fin de l'histoire ou les morts sans sépulture », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, n°750, octobre : 115-120.

MOURET, Jean-Noël (1995). *50 ans de Série noire Gallimard 1945-1995*, Brochure réalisée par la FNAC.

NDIONE, Abassa (1998). *La vie en spirale*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire ».

NGAL, Georges (1995). « L'écriture en liberté: *Cannibale* de Bolya et *L'instant d'un soupir* de Emongo », dans Pierre HALEN et János RIESZ (dir.), *Littérature du Congo-Zaire. Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993)* Amsterdam-Atlanta, Rodopi: 283-290.

NGOYE, Achille (2001). *Ballet noir à Château-Rouge*, Paris, Gallimard.

PINSON, Guillaume (2006). « Rumeurs et anecdotes: imaginer la mondanité dans la presse, vers 1900 », *Tangence*, Rimouski, n°80: 85-100.

REUTER, Yves (1997). *Le roman policier*, Paris, Armand Colin.

RIESZ, János (1993). *Koloniale Mythen – Afrikanische Antworten*, Francfort, Iko Verlag.

TCHAK, Sami (2000). *Place des fêtes*, Paris, Gallimard.

TODOROV, Tzvetan (1978). *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil.

VANONCINI, André (1993). *Le roman policier*, Paris, PUF.

U TAM'SI, Tchicaya (1985). *Les méduses ou les orties de mer*, Paris, Albin Michel.