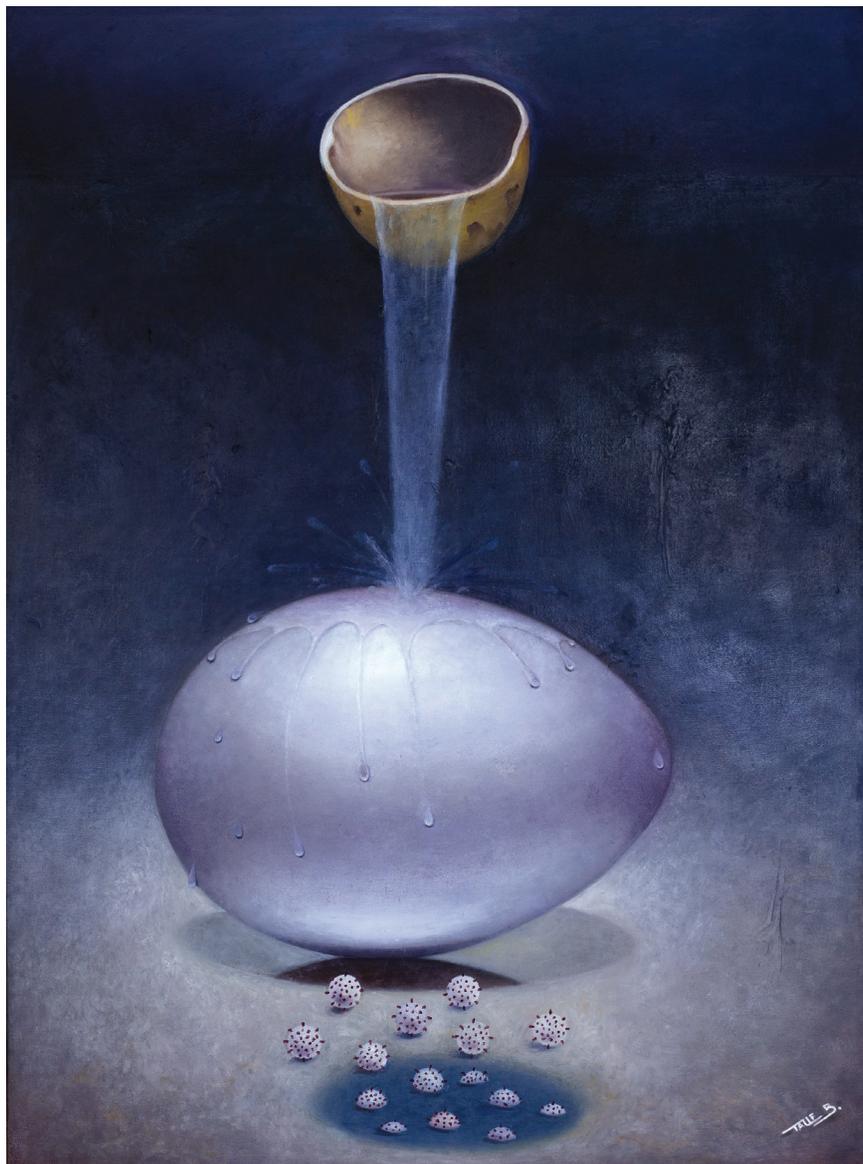


Ethiopiques

REVUE NÉGRO-AFRICAINE DE LITTÉRATURE, DE PHILOSOPHIE,
DE SOCIOLOGIE, D'ANTHROPOLOGIE ET D'ART



N°108 - 1^{er} Semestre 2022



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle
ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE
Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14
BP : 2035 Dakar
e-mail : senghorf@orange.sn
internet : <http://www.refer.sn/flss>
online : www.refer.sn/ethiopiennes

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur de Publication

A. Raphaël NDIAYE

Directeur de Rédaction

Amadou LY

Membres

Mamadou BA
Abdoulaye Élimane KANE
Ramatoulaye Diagne MBENGUE
Boubé NAMAÏWA
A. Falilou NDIAYE
Amadou Lamine SALL
Pierre SARR (Lettres)
Malick DIAGNE
Abdou SYLLA
Étienne TEIXEIRA
Ibrahima WANE
Babacar Mbaye DIOP
Alioune DIAW
Cheick SAKHO
Andrée Marie Diagne BONANE
Coudy KANE

Membres correspondants

Hélène TISSIÈRES (U.S.A.)
Eileen JULIEN (U.S.A.)
Sana CAMARA (U.S.A.)
Papa Samba DIOP (France)
Françoise UGOCHUKWU (Angleterre)
Pierre K. NDA (Côte d'Ivoire)
Guy O. MIDIOHOUAN (Bénin)
Abdelouahed MABROUR (Maroc)
Ousmane TANDINA (Niger)
Pierre NDEMBY MAMFOUBY (Gabon)
Albert OUEDRAOGO (Burkina Faso)
Mbaye DIOUF (Canada)

Ethiopiennes

Éthiopiennes

Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.

N° 108 1^{er} Semestre 2022

Illustration :

Cleansing the earth, 2020

Oil on linen

60 X 45

BAMAZI TALLE (USA-TOGO)

***Éthiopiennes* n° 108.**
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
1^{er} semestre 2022.

N° 108

1^{er} SEMESTRE 2022

.....

SOMMAIRE

1. Littérature

Mamadou Hady BA - <i>La plus secrète mémoire des hommes</i> : une esthétique de la déconstruction	7
Aliou SECK - Écriture romanesque et intermedialité dans <i>Cave 72</i> de Fann Attiki.	21
Denis Assane DIOUF - Le roman territorial sérère : contexte d'émergence, analyse thématique et poétique	37
Aliou SÈNE - <i>Les Écailles du ciel</i> , un roman satirique	51
Coudy KANE - Les aspects spéculaires et méta-narratifs dans l'œuvre d'Amadou Élimane Kane : une modélisation de l'esthétique du roman pour repenser le récit africain	65
Dacharly MAPANGO - Métatextualité dans <i>Le Pleurer-Rire</i> : poétique néo-romanesque et esthétique postmoderne d'Henri Lopes	77
Jean Marie YOMBO - Postcolonialisme et crise du récit en contexte francophone.....	91

2. Philosophie, sociologie, anthropologie

Ramsès NZENTI KOPA - Aimé Césaire et l'écocritique africaine : le procès écologique de la civilisation occidentale	103
Malick DIAGNE - Djibril Samb ou l'éclectisme d'un humaniste radical pour penser l'Afrique et le monde en devenir	117
Dominique SÈNE - Léopold Sédar Senghor et les théories classiques de la sociologie du développement	131

3. Notes de Lecture

Abdoulaye DIOME - Modou Fatah Thiam, <i>Lam-lam-jeeri</i> , les éditions Artige, Dakar-Sénégal, 2021, 230 Pages	145
Coudy KANE - <i>Solitudes</i> : un esthétisme romanesque essentiellement humain.....	149

***Éthiopiennes* n° 108.**
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
1^{er} semestre 2022.

POSTCOLONIALISME ET CRISE DU RÉCIT EN CONTEXTE
FRANCOPHONE

Par Jean Marie YOMBO*

Le tournant des années 70, dans le domaine francophone, est marqué par le renouveau des pratiques lettrées. De façon générale, on observe l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains qui, cessant d'engager l'écriture dans les luttes anticolonialistes, s'émancipent de la dynamique contestataire impulsée par les tenants de la négritude afin de définir « à nouveaux frais la condition postcoloniale » (Moura, 1999 : 153). Considérant la rhétorique du combat comme une antienne surannée, cette nouvelle vague, à l'image de la *world fiction* dans le domaine anglo-saxon, substitue le *Tout-Monde* (Glissant, 1993) au Sanglot de l'homme noir (Mabanckou, 2012) et à son côté réactionnaire. Avec cette nouvelle vague d'écrivains, la critique du fait colonial va laisser place à une « littérature des 'dictatures' » (Mabanckou, 2016 : 41), c'est-à-dire à une littérature critique à l'égard des monarques africains arrivés au pouvoir par le moyen des coups d'État. Cette période sera marquée par une rupture et « une mutation de langage artistique » (Ngal, 1994 : 27) faisant la part belle à un français créolisé et à une esthétique du grotesque. Plus tard, les écrivains de la « migritude¹ », vivant dans un monde cosmopolite, vont établir un lien entre migration et écriture, afin de révéler leur ouverture au monde à travers des œuvres majoritairement publiées par des éditeurs

* École Normale Supérieure de Bertoua, Cameroun

¹ Ce concept est développé pour la première fois par Jacques Chevrier pour désigner les écrivains évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures.

étrangers. Ceux-ci, inscrivent le sujet créateur francophone dans la mondialité et font voler en éclats les codes rigides qui ont donné naissance à des récits structurés de façon linéaire.

Optant pour une esthétique de l'ordre négligé, ces écrivains inconvenants à l'égard des pratiques littéraires imposées de l'extérieur, proposent une écriture qui désintègre et disperse les formes anciennes. Dans ce sens leur posture, en désaccord avec la rationalité coloniale, répercute la crise des « grands récits » et l'orientation linéaire de l'histoire mondiale qui révèle le prosélytisme de l'Occident prédateur. Voilà pourquoi dans les dispositifs de textualisation de leurs œuvres, ces auteurs vont se défaire des cadres coloniaux en abandonnant les productions mimétiques. Cette attitude révolutionnaire achemine le processus de création vers des constructions métissées et faisant la part belle à l'errance scripturaire. Quels sont les mécanismes utilisés par les écrivains francophones pour s'émanciper des figures de l'autorité ? En quoi la narration produite par ces auteurs déstructure-t-elle le schéma canonique du récit ? Quel est l'enjeu de cette désintégration de la linéarité de l'histoire ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur la théorie postcoloniale. Cette dernière, selon Jean Marc Moura (1999 : 5), est « polémique à l'égard de l'ordre colonial avant de se caractériser par le déplacement, la transgression, le jeu, la déstructuration des code européens ». Les œuvres qui vont nous servir comme corpus sont *Le Baobab fou* de Ken Bugul, *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Black bazar* d'Alain Mabanckou.

1. Écriture et autolégitimation

Dans un contexte marqué par le déclin des « grands récits », l'acte d'écrire met en scène des pratiques dé-standardisées par lesquelles le sujet créateur francophone s'émancipe du servilisme esthétique accompli par les théoriciens des lettres coloniales, ces « figures de l'autorité que l'héritage véhicule » (Panaité, 2012 : 290). Par son volet théorique, il « se développe en réfléchissant sur ses propres pratiques et sur les modalités de production du sens et de la valeur qui les caractérisent » (Moura, 1999 : 12). Ce ressort esthétique, qui lui permet

de remettre en question l'académisme en déplaçant l'autorité de l'hétéronomie vers des stratégies d'autorisation internes, explique par ailleurs le besoin de rompre la charte qui subordonne le sujet créateur francophone à la stratégie collective de la négritude. Ainsi, au lieu d'une écriture ethnographique, déterminée par l'impératif de la défense et de l'illustration des valeurs communautaires, les écrivains africains de la deuxième génération proposent des œuvres qui s'autorisent d'elles-mêmes, signalant ainsi une mutation de leur réception puisqu'ils « cessent d'être perçus selon une optique anticolonialiste engagée, pour être considérés en tant que qu'écrivains » (Moura 1999 : 155). À cet effet, Alain Mabanckou (2016 : 296) remarque : « Ce sont des écritures libres de tout clan, de toute surenchère et qui n'ont pour seul postulat que l'expérience individuelle ». Ces écritures clament la fin des génies nationaux et récusent la production des œuvres sans originalité, subordonnant l'écrivain à une stratégie collective et révélant du même coup la neutralisation de son inventivité.

Pour montrer que son écriture rompt avec les canons en usage et les pratiques instituées, le narrateur de *Black bazar*, qui s'est donné pour mission de rédiger un livre, prend ses distances avec les poncifs développés par les grandes figures de l'autorité littéraire qu'il refuse d'imiter afin de produire une œuvre dont la particularité réside dans le fait d'être un déni de l'option littéraire traditionnelle. En effet, lorsque son ami tente de lui faire comprendre qu'il ne pourrait écrire un livre sans se référer aux écrivains reconnus comme Gabriel Marquez, Youki Mishima ou Hemingway dont il présente respectivement l'intrigue des œuvres comme des modèles à imiter servilement, le narrateur nommé Fessologue rejette en bloc, par le moyen de la dérision, toutes les références littéraires présentées par ce dernier pour lui faire savoir enfin de compte qu'il n'est pas un légataire des grands classiques :

Tu ne comprends rien à rien ! J'écris comme je vis, je passe du coq à l'âne et de l'âne au coq, c'est ça aussi vivre si tu ne le sais pas. Ce n'est pas parce que tu m'as acheté quelques Pelforth que vas me chier dessus avec tes moutons blancs et tes vieux qui vont à la mer ou lisent des romans d'amour (Mabanckou, 2009 : 20).

Par ce fragment qui relève du registre de la métatextualité², Alain Mabanckou énonce sa posture d'auteur anticonformiste dans le processus de création, affiche ses choix esthétiques et les propriétés de son œuvre romanesque. Celle-ci ne se réfère à rien d'autre qu'à l'imaginaire du sujet créateur qui, délivré des figures de la transcendance, se prend comme l'unique source d'une création individuée. Dans cette optique, il se positionne comme un écrivain dont les pratiques, en accord avec l'incohérence de la vie, se présentent comme un grand bazar. Il s'agit de l'écriture du sujet africain contemporain qui, dans un monde qui s'est dilaté, refuse le geste réactionnaire de la négritude pour affronter les nouvelles problématiques existentielles induites par la circulation des imaginaires et par les discontinuités qu'elles génèrent.

Dans la même optique, Fatou Diome, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, présente sa posture d'auteure par la déclaration suivante : « Je cherche mon territoire sur une page blanche » (Diome, 2003 : 255). Elle veut ainsi dire que son identité littéraire se construit à travers un nomadisme scripturaire, autorisant la mise en scène des constructions textuelles hybrides et qui rappellent le sens qu'Hédi Bouraoui associe au concept d'écriture migratoire : « La notion d'écriture migratoire ne s'applique pas seulement à l'écriture des écrivains migrants, mais aussi au processus créateur qui fait se déplacer l'écriture sur la page, comme les nomades impriment de leur pas le désert parcouru » (Bouraoui, 2005 : 8-9). Ainsi, les romanciers dans la période postcoloniale ont la spécificité de transgresser les canons esthétiques érigés par les théoriciens des lettres coloniales.

2. La déstructuration de l'ordre canonique du récit

L'option narrative des écrivains de la deuxième génération fait entorse au protocole prescrit par les théoriciens du roman traditionnel et obéit à une poétique de l'ordre négligé qui fait voler en éclats les

² Le terme désigne des fragments théoriques insérés dans le texte littéraire et dont le rôle est d'afficher les propriétés de l'œuvre de fiction en donnant des indications sur les mécanismes de fabrication de celles-ci.

articulations majeures du récit. Ainsi, au lieu d'une dynamique actionnelle structurée par une tension et orientée vers un dénouement, ces écrivains proposent des narrations foisonnantes d'intrigues. La trame de leurs romans, construite de manière complexe, bouleverse la structure linéaire et l'enchaînement causal qui, traditionnellement, favorisent « une pratique confortable de lecture » (Barthes, 1973 : 23). Selon Georges Ngal (1994 : 88), cette mise en intrigue éparpillée, dans « un style syncopé, haché, qui déstructure et brise l'harmonie » octroie au roman africain de deuxième génération une « identité narrative éclatée » (Ngal, 1994 : 85).

On peut l'observer dans *Black Bazar*, où la narration est complexe et capricieuse. En effet dans ce roman de Mabanckou, le récit cadre est celui d'un dandy congolais surnommé « Fessologue » par ses amis, vivant de petits boulots à Paris et que sa compagne vient de quitter pour vivre une idylle amoureuse avec un pseudo-cousin qu'il a surnommé « L'Hybride », emmenant avec elle leur fille Henriette. Raconté de façon fragmentaire, ce roman à « l'identité narrative » protéiforme met en scène une intrigue instable qui, en modifiant sans cesse le procès actionnel, l'inscrit dans le champ de l'imprévisible et ruine le principe selon lequel « tout récit est structuré par une mise en intrigue dont la perception dépend du devenir d'une tension » (Baroni, 2007 : 42). Ici, les articulations majeures du schéma narratif sont inexistantes en raison du développement contrapuntique de l'intrigue, lequel permet au narrateur de raconter sans transition ses différents rapports avec ses amis du Jip's, un bar afro-cubain : Willy le barman, Paul du grand Congo, Roger, le Franco-Ivoirien, Pierrot, Le Blanc et les autres. De même, il focalise de manière intermittente son récit sur son voisin de palier, monsieur Hippocrate, un Martiniquais négrophobe et procolonialiste ; sur l'Arabe du coin, un épicier sympathique mais dont il juge la volubilité exaspérante ; sur l'écrivain Haïtien, Louis-Philippe dont la rencontre hasardeuse, à la librairie du Rideau rouge, le décidera à devenir écrivain.

En raison du chaos qui caractérise le récit discontinu de *Black Bazar*, on peut dire que ce roman de Mabanckou imite la composition

musicale « qui se meut par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible » (Barthes, 1970 : 36). Ainsi, les actions narrées de façon elliptique évoluent avec des lacunes provisoires que le narrateur comble par des révélations tardives qui, en déstructurant délibérément la dynamique de la mise en intrigue, annulent l'effet de suspense que la linéarité du récit classique produit chez le lecteur :

Quatre mois se sont écoulés depuis que ma compagne s'est enfuie avec notre fille et L'Hybride, un type qui joue du tam-tam dans un groupe que personne ne connaît en France, y compris à Monaco et en Corse. En fait je cherche maintenant à déménager d'ici. J'en ai assez de mon voisin, monsieur Hippocrate qui ne me fait plus de cadeaux, qui m'épie lorsque je descends au sous-sol dans le local des poubelles et qui m'accuse de tous les maux de la terre (Mabanckou 2009 : 9).

Le roman s'ouvre en signalant une ellipse temporelle de quatre mois que le narrateur comblera au fil de la lecture grâce aux révélations qu'il apportera dans le déroulement de l'histoire. Ainsi, jeté *in media res* à l'incipit du roman, le lecteur se trouve en présence d'une lacune temporelle qu'il est curieux de combler. Dans cette optique, il apprendra plus tard que L'Hybride que la compagne du narrateur présentait comme son cousin, n'était en réalité que son premier petit ami que le père de cette dernière avait envoyé en prison parce qu'il n'approuvait pas leur relation. De même, il apprendra plusieurs pages après que le voisin de palier du narrateur, monsieur Hippocrate, doit son surnom au fait qu'il répétait à son médecin de respecter le serment qui porte ce nom : « À force de l'entendre dire ce nom d'Hippocrate, on a fini par le surnommer monsieur Hippocrate » (Mabanckou, 2009 : 35).

Des jeux narratifs similaires sont rencontrés chez une écrivaine comme Ken Bugul et notamment dans son roman *Le Baobab fou* où elle raconte sa vie par le moyen d'un récit circulaire constitué de deux parties. La première, intitulée « Pré-Histoire de Ken », met en texte l'histoire d'une famille venue du Nord pour s'installer dans un village du Ndoucoumane ravagé par un incendie qui n'a épargné qu'un baobab séculaire au pied duquel grandira une fillette anonyme, privée de toute affection maternelle. Dans la seconde partie intitulée « Histoire de Ken », Ken raconte sa vie d'émigrée en Belgique où elle a tenté sans

succès de combler le vide affectif causé par une enfance difficile, dans une famille où la rupture des liens a fait d'elle un être incapable de se définir sur le plan identitaire. On y relève des anachronies dont le rôle est de combler les lacunes antérieures d'un récit qui « s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives » (Genette 1972 : 92). Suivant cette logique, les segments rétrospectifs racontés dans la deuxième partie permettent à Ken de revenir à son enfance et d'apporter des éclairages sur des aspects de sa vie. De la sorte, certaines des scènes qu'elle y raconte sollicitent la compétence endonarrative du lecteur pour les rapporter à la première partie du roman et les éclairer de façon rétrospective. Ainsi, les éclairages tardifs qu'elle apporte permettent de savoir que la fillette et les parents anonymes dont elle parle renvoient à elle-même et à ses parents. Par ailleurs, la vie dont elle est nostalgique et qu'elle présente en contrepoint à la civilisation décadente de l'Occident se ramène à celle du village du Ndoucoumane avant la dévastation de ses derniers vestiges par la colonisation.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique* Fatou Diome, pour sa part, enchâsse plusieurs récits dans le récit-cadre focalisé sur la vie de la narratrice Salie. Ainsi, au lieu d'une structure linéaire et d'une cohérence diégétique rigoureuse, le récit s'éparpille grâce un développement discontinu d'une pluralité de micro-récits alternativement focalisés entre autres sur Madické, le demi-frère de la narratrice, sur l'instituteur Ndétaré, sur l'homme de Barbès et sur Moussa. Cette polyfocalisation de l'intrigue, en accord avec le principe musical des variations sur un thème, permet à la narration d'explorer la catégorie de l'émigration par le moyen de l'expérience propre à chaque personnage. Dans ce sens, le choix compositionnel de l'écrivaine rejoint celui de Milan Kundera, lequel assimile le roman à « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers quelques ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence » (Kundera, 1986 : 175). Ainsi, le corps du récit, adossé au thème de l'émigration qui en assure l'unité, fait voir que chez Fatou Diome, le retour du même se fait dans la différence pour donner naissance à une narration polyphonique.

Avec ces trois exemples on observe que ces écrivains de la deuxième génération sont rétifs à la grammaire du récit issue des travaux structuralistes, lesquels posent en principe l'existence d'une syntaxe narrative dont rendent compte tous les récits. Ainsi, la pratique par ces auteurs d'une écriture fourmillante d'intrigues ruine la poétique du roman classique par la représentation discursive des segments existentiels variés dont le relief et la déclivité sont les signes que « l'acte de raconter –la prise en charge d'un segment existentiel– est un acte déformant, qui sélectionne, occulte, distord plus ou moins sa 'matière' » (Larivaille cité par Baroni, 2007 : 63). En focalisant notre attention sur la stylisation que ces écrivains font de l'aventure humaine, nous nous retrouvons en présence d'une « mise en intrigue au niveau du sujet »³ (Baroni 2007 : 85) ; celle-ci ne permet pas d'explorer une action orientée dans la temporalité de son propre devenir.

3. Le chaos narratif comme pratique signifiante

On peut rapporter la déstructuration de la syntaxe narrative traditionnelle à l'imaginaire du monde postcolonial qui, en récusant l'orientation téléologique de l'histoire, fait voler en éclat le récit des nations occidentales que la prétention à l'universel a conduit à thématiser la domination du reste du monde. Dans un tel contexte, où l'énergie disruptive de la mondialisation permet d'inscrire l'Afrique dans le cosmopolitisme, le récit colonial, avec son orientation linéaire de l'histoire mondiale, laisse place à l'inénarrable et l'impensé que secrète *La Poétique de la relation* (Glissant 1990). Voilà pourquoi la forme romanesque de la période postcoloniale en Afrique, se caractérise par la substitution des récits foisonnants d'intrigues à la linéarité. Cette rupture dans la création littéraire traduit l'opposition des écrivains de la deuxième génération à l'héritage coloniale dont le vasselage esthétique a eu pour effet de subordonner les romanciers de la première génération à

³ Le terme est utilisé par Baroni pour désigner la stylisation, la réorganisation ou la déformation textuelle de la fable encore appelée histoire. À côté de cette forme de mise en intrigue, il distingue la mise en intrigue au niveau de la fable. La seconde forme renvoie à la structure immanente que recherchent les structuralistes.

l'imitation servile des pratiques scripturaires issues du monde occidental. Par l'architecture de leurs récits, Ken Bugul, Fatou Diome et Alain Mabanckou se débarrasse des règles du genre romanesque, rompent avec l'homogénéité et procèdent à des mélanges littéraires qui octroient à la composition une structuration contrapuntique faite de registres divers et de glissements génériques constants. Ainsi, parlant du *Baobab fou* de Ken Bugul, Justin Bisanswa remarque :

Effectivement, *Le Baobab fou* de Ken Bugul est un discours de quête de soi avortée, mis en forme dans une énonciation elle-même exposée à l'éclatement, à un risque d'avortement énonciatif : la diégèse est constamment brisée, dès l'amorce des séquences, par le mélange de poésie, de conte, de théâtre et d'essai, le commentaire envahissant le récit (Bisanswa 2013 : 14).

Dans la première partie qui sert de prologue à ce roman, le temps est rythmé par les saisons et les personnages mis en scène semblent relever de la mythologie : « Il ne restait dans le village sinistré qu'une créature sans âge. Nul ne savait d'où il venait » (Bugul, 2009 : 25). Par ces traits caractéristiques, cette partie « se présente comme un conte des origines ou une fable de création » (Bisanswa, 2013 : 14). Mais dans l'étape suivante, la narratrice délaisse le registre du merveilleux pour inscrire le récit dans le réel en relatant l'histoire de sa vie qu'elle associe de façon contrapuntique aux fragments de poèmes ou d'essais qui lui permettent par exemple de critiquer la conception occidentale du développement et le mimétisme des Africains : « L'Occident venait de faire son diagnostic. Le développement économique, colonial, n'allait pas de pair avec un développement humain. L'être occidental, nostalgique des ères grandioses de son passé, ne s'épanouissait pas malgré tout » (Bugul, 2009 : 107).

Dans *Le Ventre de l'Atlantique* Fatou Diome a inséré des fragments de reportages, d'essais, de lettres et de chansons. Dans *l'incipit* notamment, on peut lire le reportage du match de la demi-finale de la coupe d'Europe 2000, opposant l'Italie aux Pays-Bas : « Maldini ! Oh, oui ! Très bonne défense de Maldini qui passe à son gardien ! Toldo dégage ! Mais quel talent, ce Maldini ! Voilà un grand joueur ! » (Diome 2004 : 11). Par la suite, Salie la narratrice prend la parole pour justifier

la raison de sa présence dans le roman et pour planter le décor avant de développer des réflexions qui lui permettent de porter un regard critique sur le capitalisme barbare (qui n'empêche pas Coca-Cola à venir « gonfler son chiffre d'affaires jusque dans ces contrées... où l'eau potable reste un luxe » (Diome 2003 :18), d'exprimer sa révolte contre l'autoritarisme des hommes et d'affirmer son féminisme modéré, de révéler le côté négatif de l'immigration clandestine et de discourir sur son hybridité identitaire. Le contenu des échanges épistolaires révèle que ceux qui sont restés au pays assignent aux émigrés la mission d'amasser beaucoup d'argent pour leur venir en aide.

Quant à l'œuvre de Mabanckou, elle regorge de fragments de textes empruntés à la littérature mondiale et se présente comme le lieu d'une cohabitation intertextuelle qui la met en dialogue avec d'autres œuvres. Cette inscription dans la mondialité se perçoit par exemple dans ce passage où il cite Aimé Césaire, révolté contre les colons : « Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace » (Mabanckou, 2009 : 57). Par ailleurs, le roman est truffé d'allusions littéraires comme on peut le remarquer dans l'extrait suivant : « Mais est-ce qu'il y a, au moins, dans tes histoires à toi un ivrogne qui part dans le pays des morts pour retrouver son tireur de vin de palme décédé accidentellement au pied d'un palmier » (Mabanckou, 2009 : 18). Dans ces énoncés, l'interlocuteur du narrateur fait allusion à *L'Ivrogne dans la Brousse*, d'Amos Tutula. Toutes ces références auxquelles viennent s'ajouter des paroles tirées des chansons de Georges Brassens viennent constamment interrompre le récit pour l'inscrire dans la discontinuité et l'hétérogénéité des codes. En présence d'une telle écriture, on peut alors affirmer à la suite de Bakhtine que « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres » (Bakhtine 1978 : 141). Cette transgression de la clôture générique héritée de la tradition ruine l'idée d'un récit ordonnancé de façon causale et inscrit le roman postcolonial africain dans le chaos. Voilà pourquoi Édouard Glissant (2010 : 116), qui exalte le *Tout-Monde* au détriment du totalitarisme, annonce la fin du roman dans les termes suivants : « l'avenir des littératures, c'est

l'inextricable, l'incompréhensible, l'obscur et le trop vaste, le trop lumineux, le trop éclairé ». Cette impossibilité d'imposer un récit univoque et universel favorise l'émergence de micro-récits, dans un monde devenu multipolaire et dont la nouvelle cartographie met fin aux hiérarchies centralisatrices.

Conclusion

À tout prendre, les œuvres des romanciers étudiés dans le cadre de cet article remettent en question les normes d'écriture prescrites par les théoriciens des lettres coloniales en même temps qu'elles tournent le dos au militantisme de la négritude. Il s'agit des écritures libres, qui font la part belles à la désintégration de l'unité d'action. Ainsi, au lieu de développer un procès actionnel orienté de façon linéaire, elles mettent en scène des récits fourmillant d'intrigues, construits sur la base du contrepoint, de la variation et de la polyphonie. Ces différents modes de narration permettent de redessiner la carte du monde et de substituer l'intrication des imaginaires au récit totalitaire porté par le discours occidental en déclin. Dans cette optique, la crise du roman est un indicateur de l'ouverture du monde aux partages symboliques qui ruinent les hiérarchies centralisatrices qui ont permis à l'Occident de dominer le reste du monde.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative, suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BISANSWA, Justin « Les méandres de la géométrie intime dans *Le Baobab fou* de Ken Bugul : du fantastique à l'autobiographique », *Études littéraires*, 43(1), 21-44. <https://doi.org/10.7202/1014057ar>, 2012.
- BUGUL, Ken, *Le Baobab fou*, Paris, Présence Africaine, 2009.
- DIOME, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GLISSANT, Édouard, *Le Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.

- *L'Imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010.
- MABANCKOU, Alain, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.
- *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, P.U.F., 1999.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, 1994.
- PANAITE, Oana, *Des littératures-monde en français : écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine*, Rodopi, 2012.

A NOS LECTEURS

Éthiopiennes publie des études et articles originaux se rapportant à la littérature, de philosophie, de sociologie, d'anthropologie et d'art..

Les textes proposés sont soumis à l'appréciation du Comité de Rédaction qui se réserve la possibilité de solliciter, chaque fois que de besoin, l'avis d'un lecteur extérieur..

Les manuscrits doivent être soumis en trois exemplaires accompagnés d'un résumé (de 15 lignes au maximum) en français et en anglais . Les auteurs doivent envoyer aussi une version électronique pour PC (Word)..

Le Comité de Rédaction se réserve la possibilité, sauf refus écrit de l'auteur, d'effectuer des corrections de forme, de décider du moment de la publication, d'éditer les articles soit dans les numéros ordinaires soit dans les numéros spéciaux en fonction de leur sujet..

Les auteurs sont priés de signaler la publication dans une autre revue d'articles déjà acceptés par *Éthiopiennes*. Toute publication postérieure à celle d'*Éthiopiennes* devra mentionner en référence le numéro concerné..

Chaque auteur recevra une version électronique de son tiré à part.

Achévé d'imprimer sur les presses de

 **VIRTUEL DESIGN** (+221) 77 645 94 46
Impression Numérique & Offset

2022



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle
ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE
Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14
BP : 2035 Dakar
e-mail : senghorf@orange.sn
internet : <http://www.refer.sn/flss>
online : www.refer.sn/ethiopiques

AUTEURS

Mamadou Hady BA (Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal) – Aliou SECK (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Denis Assane DIOUF (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Aliou SÈNE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Coudy KANE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Dacharly MAPANGO (Université Omar Bongo de Libreville, Gabon) – Jean Marie YOMBO (École Normale Supérieure de Bertoua, Cameroun) – Ramsès NZENTI KOPA (Université de Dschang, Cameroun) – Malick DIAGNE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Dominique SÈNE (Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal) – Abdoulaye DIOME (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Coudy KANE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal)

Sénégal	: le n°	4.000 F CFA
	Abonnement annuel	7.000 F CFA
Afrique	: le n°	5.000 F CFA
	Abonnement annuel	9.000 F CFA
Autres pays	: le n°	30€
	Abonnement annuel	70€
	Abonnement de soutien	100€

Frais de port en sus