

Éthiopiennes n° 102.
« Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art » 1^{er} semestre 2019.
Migrations, traversées et intégrations

INTERTEXTUALITÉ ET QUÊTE IDENTITAIRE DANS LE RÉCIT
POST-MIGRATOIRE DE GASTON-PAUL EFFA

Par Prospère TIAYA¹

Les premiers romans de Gaston-Paul Effa ont la particularité d'exprimer des traumatismes psychologiques liés non seulement à des drames familiaux mais plus encore à la condition de l'exil. Ainsi, qu'il s'agisse de *Tout ce bleu* (1996), de *Mâ* (1998) ou encore de *Cheval-roi* (2002), on assiste à des personnages qui, après avoir migré de l'Afrique vers l'Occident, se trouvent en proie à des difficultés d'intégration se traduisant principalement par des préoccupations identitaires. Et si le processus de remédiation aux déchirures initiales est caractéristique de la dynamique narrative, c'est l'intertextualité qui participe majoritairement à la mise en fiction de ce processus.

Concept forgé dans la mouvance structuraliste des années 1960, l'intertextualité est une caractéristique majeure de l'écriture littéraire, celle qui consiste à emprunter à d'autres textes pour se construire. En fait, comme le dit Nathalie Piegay-Gros (1996 : 7), nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. La définition de l'intertextualité n'a pas toujours fait l'unanimité chez les théoriciens. Tiphaine Samoyault constate que c'est une notion instable dont les diverses définitions suivent deux directions distinctes :

L'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat) ; l'autre en fait une notion poétique et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires. (Samoyault, 2001 :7)

C'est la seconde acception qui nous paraît opérante pour cette étude. Elle a été conçue par les théoriciens qui, comme Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), avaient le souci de restreindre le champ de l'intertextualité pour la rendre valide dans le discours critique. De ce point de vue, l'intertexte est envisagé non pas comme un ensemble de discours ou voix disséminés de manière diffuse dans le tissu textuel, mais comme l'ensemble des textes antérieurs qui s'insèrent dans le texte selon des modes d'intégration aussi visibles que la référence, la citation, le plagiat, l'allusion, la parodie, le pastiche, etc.

L'intertextualité se présente ainsi comme un procédé esthétique, une modalité d'écriture dont on peut déterminer les fonctions dans l'interprétation d'une œuvre. L'une de ces fonctions

¹ Université Aix-Marseille, France

consiste en la caractérisation des personnages, ainsi que l'affirme Nathalie Piegay-Gros (1996 : 76) :

Une des fonctions importantes de l'intertextualité, dans le roman en particulier, est la caractérisation des personnages qu'elle autorise. Par la référence qu'un personnage peut faire à une œuvre, la narration, mettant en scène ses lectures, précise, par exemple, sa psychologie, ses hantises ou ses obsessions.

Cette fonction s'illustre dans les romans de Gaston-Paul Effa où l'intertextualité apparaît comme une modalité principale de l'écriture de la quête identitaire, quête qui est subséquente à une crise psychologique qui emprunte elle aussi à d'autres textes pour s'exprimer.

1. Exil et crise identitaire

Ce qu'on remarque de prime abord à la lecture de *Cheval-roi*, *Mâ* et *Tout ce bleu*, c'est que ces trois romans mettent tous en scène des personnages victimes d'un drame qui a considérablement affecté leur équilibre intérieur. Ils se trouvent en proie à des problèmes identitaires car ils ont du mal à se définir, à se constituer une personnalité. L'intertextualité est l'un des modes d'expression de ce climat psychologique. En effet, dans *Cheval-roi*, on peut lire ceci :

Cette trouée dans la vie de Louis, cette illumination un jour qui l'avait saisi à nouveau, à la relecture de *l'Enfant* de Jules Vallès, découvert dans le coffre poussiéreux du chef, abandonné là par un missionnaire au temps de la colonisation. S'ouvraient alors les veines de la mémoire : ses relations déchirées avec sa mère, les humiliations, le sentiment de dépossession (118).

Ici, la description de la situation de Louis passe par la référence au roman de Jules Vallès qu'il a lu et qui le révèle à lui-même, puisqu'il s'y identifie. Le texte fait ainsi sens en introduisant un intertexte qui est à son image. Autrement dit, l'intertexte est motivé ici par métaphore puisque, comme l'écrit Piegay-Gros (1996 : 47), il instaure « un jeu de miroir entre le texte cité et le texte citant ». En fait, Louis souffre à l'image du héros de *l'Enfant*, Jean Santeuil, qui comme lui, a souffert d'être maltraité par sa mère. Enfant non désiré, abandonné dès sa naissance par sa mère, le petit Louis a été élevé par sa grand-mère avant d'être placé en pension puis de quitter à dix-huit ans l'Afrique pour la France. Ainsi, il a grandi avec la frustration douloureuse d'être un bâtard, de ne pas connaître l'amour de ses parents, d'être un déraciné, un exilé, en même temps que sourd en lui un certain sentiment de culpabilité, l'impression d'avoir commis une « faute initiale » (13).

Dans *Tout ce bleu*, Douo connaît la même frustration, le même sentiment confus d'exil et de culpabilité. Arraché à sa mère dès l'âge de cinq ans pour être confié aux religieuses comme le veut la tradition, Douo connaît la douleur d'être expulsé du paradis de l'enfance. Plus tard, contraint par ses études à quitter Douala pour Paris, il connaît « le sentiment effrayant de ne pas appartenir à une famille, à une tribu, à une maison ou à une patrie, [d'être] à jamais isolé, sans racines » (91). De plus, l'amour déçu qu'il va éprouver pour Clara intensifie davantage ses frustrations, ainsi qu'il le dit, en se comparant au personnage biblique de Job : *Clara* « s'éloignait de moi et je restai comme fasciné par la mélancolie. Je me remémorais les plaintes de Job qui, mieux que d'autres, me semblaient exprimer cet état de privation ou m'enfermait mon amour déçu » (110). Ici, la référence implicite à un texte biblique participe à la caractérisation de l'état

d'esprit de Douo. Le personnage se décrit en référant au personnage de Job qui a connu les mêmes souffrances que lui.

Ce procédé s'observe aussi dans *Mâ* où Sabeth, la narratrice, affirme :

Je suis ce ruminant qui avale tous les péchés du monde, cette proie offerte au soleil, pour qui respirer déjà est un acte insurmontable, et qui n'accède à la crête d'elle-même que pour en être précipitée au moindre souffle (64).

On peut voir dans ce passage, notamment dans l'expression *qui avale tous les péchés du monde*, le pastiche d'une phrase que les prêtres ont l'habitude de dire à la messe avant de partager « le corps du Christ » : *je suis l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde*. Cette phrase réfère au personnage biblique de Jésus, et si Sabeth y fait allusion ici, c'est parce qu'elle la prend à son propre compte : elle s'identifie en Jésus, car elle se considère vouée au sacrifice. En fait, elle porte un nom de chèvre - Ekéla, ce ruminant voué par la coutume aux rituels sacrificiels. Ainsi, à travers l'intertextualité, l'auteur fait ressortir le fait que Sabeth souffre du même sentiment de culpabilité que son fils Douo et le petit Louis. Elle est persuadée d'avoir commis des péchés dont l'expiation a sacrifié son destin : être mariée de force à quatorze ans à un vieux polygame, être séparée de force à 20 ans de son premier fils par les religieuses. Elle vit donc elle aussi le désarroi d'avoir été exilée, une première fois de l'enfance et du nid familial, une deuxième fois du tendre bonheur qu'elle partageait avec son fils. Mais elle est persuadée, avec son esprit superstitieux, que le drame de sa vie est lié à son nom de chèvre, à tel enseigne qu'elle s'empresse à le changer dès que l'occasion se présente, comme on le verra plus loin. On l'aura constaté, l'intertextualité est une modalité d'écriture du drame psychologique qui provoque la quête identitaire des personnages.

Cette quête se manifeste d'une part par le désir désespéré de retrouver l'équilibre perdu, et d'autre part par la recherche de nouveaux repères identitaires pour se reconstruire.

2. La quête de l'équilibre perdu

Dans *Cheval-roi*, la lecture est l'une des activités favorites de Louis :

Il passait son temps à lire, il était rarement resté une seule journée sans lire (...) Tous les livres, là-haut dans sa chambre, que sa tante lui offrait à chacune de ses visites, il les avait lus plusieurs fois chacun : la collection du "Clan des sept " et plus tard celle du "Club des cinq ", mais aussi les romans de la comtesse de Ségur. Plus tard, lorsqu'il eut douze ans, il relut au moins dix fois *l'Enfant* de Jules Vallès et éprouva pour cette histoire une réelle fascination (4).

En présentant ainsi les lectures de Louis, la narration met en exergue le désir chez lui de remédier à sa douloureuse situation. D'une part, il cherche à tromper l'ennui de ces heures qui *s'étiraient à n'en plus finir* (41), parce que sa mère occupée au café l'abandonnait. D'autre part, la lecture est pour lui une sorte de catharsis, puisqu'il se purifie en quelque sorte de ses propres douleurs en contemplant celles des êtres de papiers. C'est pour cela qu'il éprouve une si grande fascination pour le roman de Jules Vallès, c'est pour cela aussi que

C'étaient toujours les mêmes livres qu'il relisait, ces autobiographies ou ces documents qu'il avait toujours préférés, de ces livres avec lesquels il se sentait assuré de pouvoir vivre des jours et des jours, des livres qui racontaient sa propre vie, et qui ne s'achèveraient qu'avec elle... (42).

On voit bien que les livres sont pour Louis un moyen, peut-être un peu précaire, de soulager ses peines, ce qui lui apporte déjà un certain équilibre. C'est pour la même raison qu'il se met

plus tard à écrire, car l'écriture, tout comme la lecture, lui donne « le sentiment d'une délivrance » ; il la pratique pour « éclairer le monde et tenter de s'éclairer lui-même » (81). Par ailleurs, à travers cette narration qui est faite de ses lectures, on comprend aussi que l'un de ses désirs les plus vifs est de ressusciter le passé enseveli. C'est ce qu'il manifeste notamment pendant son séjour au Bénin où il passe encore le plus clair de son temps à lire : « lire à voix haute, c'était réveiller la mémoire de la France. Fragments d'enfance pour celui qui avait eu, un jour, la chance de s'endormir bercée par la voix tendre de sa grand-mère » (116).

Cette tendance à revenir au passé se manifeste de manière plus marquée encore chez Douo, notamment dans ses rapports non plus à la lecture mais surtout aux figures bibliques représentées sur les tableaux. Ainsi peut-on lire :

L'image qu'il gardait de sa mère, du jour où elle lui fut brutalement arrachée, était celle, excessive et démesurée d'une présence fantomatique, violente et splendide. Comme dans "la mère de Dieu" de Vladimir, il était cet enfant dont la joue se pressait d'instinct contre le visage douloureux de la vierge. Dans un geste de rassurante caresse, il apaisait les souffrances à venir (47).

À travers la référence explicite au tableau de Vladimir, le narrateur évoque implicitement les figures bibliques de Marie et de Jésus. Il révèle surtout que Douo s'identifie à l'image de cette toile qui ravive ses souvenirs. Il rêve d'être à la place du petit Jésus dans les bras de Marie ; ce qu'il reconnaît lui-même plus tard : « Emporté par le souffle de Dieu, j'avais désiré coïncider avec l'image heureuse de l'icône des chrétiens d'Orient, représentant la Vierge à l'enfant. (46) ». Ce désir de ressembler aux personnages bibliques traduit un désir tout aussi ardent de retrouver le passé, de retrouver ce lien avec la mère qui seul est susceptible de lui procurer le bonheur. Car en se revoyant « blotti contre les seins, fleuris, bourgeonnants de sa mère, il était au comble du ravissement (46) ».

Mais ce n'est pas seulement la figure maternelle qui peuple les rêves des Douo, il est aussi hanté par la figure paternelle qu'il voit incarnée dans ses pères spirituels, le père Gaspard et le père Marie-Pâques. Ceux-ci lui apparaissent grandis par des images retenues des textes bibliques ou mythiques. Ainsi, sachant que le père Gaspard a été légionnaire dans son passé, Douo s'imagine qu'il

ne pouvait s'agir que de la légion de Marie qui ressuscitait les morts à la façon des nécromants. (Il l'imaginait) vêtu d'une soutane blanche, chaussé de sandales de moine, triomphant d'invisibles ennemis. Il l'imaginait descendant aux enfers, progressant dans l'obscurité finale, pour surgir glorieux, porteur de la lumière divine. Un sang excellent coulait dans ses veines. Il était saint Antoine, voleur de lumière, qui étreint la nuit ; Orphée, forçant l'abîme. Apaisant de son chant l'inconsolable distance, il défiait le royaume des ombres. Cerné par l'invisible, il conjurait la nuit (41).

La référence à des figures bibliques comme Marie et Saint Antoine, des figures mythiques comme Prométhée et Orphée, traduit la dimension surhumaine et même épique que le Père Gaspard prend dans l'esprit de Douo. Cette idéalisation, cette mythification répond au désir inconscient de combler le vide laissé par l'absence du père, de le faire revivre pour ne plus se sentir sans racines : « À mi-chemin entre ciel et terre, l'immobile reflet du Père Gaspard révélait à Douo-Papus la présence protectrice d'un père (...) plus rien ne lui faisait peur le regard du père veillait sur lui. Son origine lui était rendue (43) ». Dans ses promenades avec le père Gaspard

dans les champs, Douo se sent « revenu au temps des civilisations primitives (42) » où les liens familiaux ne se brisent jamais.

Tandis que le fils exilé cherche ainsi à retrouver par l'imagination le nid familial, la mère, de son côté essaye, par le même biais, de retrouver le fils perdu. Sabeth est présentée comme une femme qui s'est grassement nourrie des textes bibliques. Elle en a retenu des figures auxquelles elle s'identifie quand la prière ne suffit plus. Aussi affirme-t-elle :

Le cri de la surprise Samaritaine devant le puits de Jacob, je le faisais mien ; je suppliais Dieu - comme si c'était possible encore et que le temps aboli, tout pût recommencer à neuf - d'intervenir, de ramener le cœur des pères vers leurs enfants, de ramener le cœur de mon mari vers Douo (179).

Ainsi, Sabeth, dans le vif de sa révolte, s' imagine comme étant la femme de Samarie dans la scène biblique. Cette prière qu'elle adresse à Dieu traduit le désir désespéré de reculer le temps, de revenir en arrière jusqu'au moment où le père aurait pu aimer son fils et se serait suffisamment attaché lui pour ne pas le donner aux religieuses. On voit donc combien la Bible sert à Sabeth de miroir à ses propres révoltes et espérance. Elle le reconnaît par ailleurs en ces termes :

J'attendais, avec un mélange de curiosité, d'effroi, de trouble angoisse, de voir s'incarner dans la réalité ces images de la révolte, ces fantasmes de liberté que je portais en moi depuis l'enfance et dont je connaissais l'origine : la Sainte Bible du chanoine Crapon, d'un rouge cardinalice, cadeau du père Delanoé, que j'avais feuilleté et refeuilleté (181).

Dans un tel esprit de revanche, il n'est pas surprenant qu'elle soit particulièrement émue et exaltée par certaines icônes de la Bible comme *Moïse sauvé des eaux* de Véronèse, *Mariage de la vierge* de Raphaël, *Lutte de Jacob et de l'ange* de Rembrandt, et *Pierre reniant son maître*. Ce sont autant de scènes bibliques qui, aux yeux de Sabeth, incarnent « cette part habitable du monde, la liberté à laquelle (elle avait été) un jour arrachée (179) ».

Ainsi, l'analyse des marques intertextuelles permet de mettre en évidence la tendance chez les personnages à se retourner vers le passé pour retrouver le bonheur perdu. Cela se traduit globalement par cet acharnement qu'ils ont à vouloir donner une forme vivante au passé révolu, en s'identifiant eux-mêmes et ceux qui les entourent à des personnages livresques. En même temps, ils savent que cet acharnement à vouloir ressusciter le passé est un effort vain et désespéré ; aussi essayent-ils de se tourner vers l'avenir, puisqu'ils cherchent de nouveaux repères pour reconstruire leur personnalité défaillante.

Parmi toutes les personnes que je fréquentais à Paris, dit-il, celle pour laquelle j'éprouvais la plus grande admiration était le Père Marie-Pâques, car il avait été le seul à m'avoir offert cette image souveraine à laquelle je désespérais d'accéder. (...) Pendant des années, l'image que le Père m'avait montrée m'avait paru celle de la noblesse, de la grandeur. Elle fut un modèle inaccessible, le seul pourtant qui me parut digne d'être imité (94-96).

Si Douo considère ainsi le Père Marie-Pâques comme le modèle qui a éveillé en lui sa vocation sacerdotale et ses plus profondes aspirations, c'est surtout parce qu'il le voit non tel qu'il est mais tel qu'il incarne une certaine figure de divinité. « Ce que je voulais être, avoue-t-il, en dernier recours, c'était le Père Marie-Pâques, non pas l'homme réel mais cette espèce de saint qui avait son visage (98) ». Plus loin, il précise davantage les choses :

D'une certaine façon, le Père Marie-Pâques avait pris en moi la place de Dieu ; il était lui-même devenu Dieu. (...) Je me souviendrais du Père Marie-Pâques avec une adoration comme celle que les croyants voient à l'image sublime et voilée de leur dieu (99-100).

En analysant cette vision biaisée que Douo a du Père MariePâques, on comprend que c'est bien la figure biblique de Dieu qu'il adore à travers lui. Par ailleurs, en dehors de la Bible, Douo trouve aussi dans les textes littéraires des repères lui permettant de se reconstruire. Passionné par la langue française, il a été « hanté par la Provence lumineuse d'Alphonse Daudet, par le Paris de la lutte sociale de Zola, et le frémissement des fables de la Fontaine (52) ». Si ces auteurs l'ont tant marqués par le style et les mondes décrits, c'est qu'ils lui donnaient le sentiment confus d'un nouvel enracinement, et donc d'une nouvelle identité. C'est ce que le narrateur décrit en ces termes : quand il lisait,

Il scrutait dans le bleu du ciel les pans d'une mémoire qui ne lui avait jamais appartenu, mais qui lui offrait le babil incertain, le rêve d'une origine à jamais perdue et l'ivresse délicate des fondations nouvelles (52).

Dans *Mâ*, Sabeth a le sentiment que ses malheurs, le mariage forcé avec un polygame et surtout le rapt de son fils Douo, sont une malédiction liée à son nom de chèvre, Ekéla. Ainsi, le malheur l'affecte si profondément qu'il l'amène à se remettre elle-même en question, à s'interroger sur son identité. Aussi croit-elle qu'elle ne retrouvera la paix qu'après avoir changé de nom ; car pour elle, prendre un nouveau nom, c'est comme s'octroyer une nouvelle identité et donc un nouveau destin. Elle est donc en quête d'un nouveau repère identitaire que lui fournit bientôt un texte biblique.

Comme elle a choisi, sur la proposition du père Delanoé, de devenir catéchumène et de participer régulièrement à la messe, elle suit un jour l'Évangile de saint Luc qui raconte comment Elizabeth, la femme de Zacharie, après les années de stérilité, va concevoir sous la bénédiction de Dieu un enfant qui « ramènera beaucoup de fils d'Israël au seigneur leur Dieu ; lui-même marchera devant lui avec l'esprit et la puissance d'Elie pour ramener le cœur des pères vers leurs enfants (73) ». En écoutant ce texte de l'Évangile, le désir le plus profond d'Ekéla est de ressembler à Elizabeth. Aussi bien est-ce son nom qu'elle choisit de porter désormais quand vient le moment de se baptiser. « Prendre le nom d'Elizabeth, dit-elle, c'était infuser en mon âme la chance d'une destinée singulière, c'était l'espoir qu'un jour mon fils ramènerait vers lui le cœur de son père (73) ».

Par ailleurs, pour Sabeth, se baptiser, prendre le nom d'Elizabeth, c'est effacer ce péché originel qu'elle portait en elle et qui était à l'origine de ses malheurs. C'est être élevé au rang des bienheureuses à l'image du personnage biblique d'Elizabeth. C'est pour cela qu'à l'instant suivant son baptême, elle a déjà le sentiment d'être une autre : « moi, la chèvre sacrifiée, vidée, desséchée comme un ange de sel, était-ce moi, toujours, ou qui était-elle, cette autre qui s'éveillait dans la présence vivante et bienfaisante d'une figure béatifiée, celle d'Elizabeth ? (74) ».

Ainsi donc, chez Sabeth, le baptême prend tout son sens ; il produit en elle cette métamorphose qu'il est censé apporter à ceux qui le reçoivent. Et en réalité cette figure biblique d'Elizabeth n'est qu'une sorte d'image, de modèle en qui elle s'identifie, dans une sorte de *jeu glacé avec l'identité*, pour mieux se retrouver elle-même, et nourrir de nouveau l'espoir d'être heureuse, ainsi qu'elle l'affirme :

Jamais je n'avais été plus près de moi-même, non jamais : descellée par la douleur, rapprochée du sacré par sainte Elizabeth, je n'avais jamais été si proche du bonheur que ce jour de mon baptême où intronisée à la réalité mystérieuse de l'âme, j'eus le sentiment d'être visitée par l'ange Gabriel, comme la femme de Zacharie (74).

À ce niveau de l'analyse, force est de constater que dans les trois romans de Gaston-Paul Effa, l'intertextualité joue en général un rôle métaphorique, puisque l'auteur s'en sert comme d'un miroir pour refléter les états d'âmes de personnages en quête d'eux-mêmes. On peut s'interroger sur les raisons d'une telle esthétique, ce qui conduit à s'intéresser, dans une perspective herméneutique, à l'auteur lui-même et aux ressorts qui le motivent dans le recours à d'autres textes.

3. L'intertextualité, une poétique du métissage

Il ressort des analyses précédentes que les personnages solutionnent leurs problèmes identitaires en passant par un voyage dans les textes littéraires ou bibliques, ce qui donne lieu à une véritable poétique de l'hybridité ou du métissage entendu comme thème du récit et comme paramètre esthétique. Une telle technique d'écriture peut s'éclairer à la lumière de la problématique identitaire de l'auteur lui-même.

En effet, pour Nathalie Piegay-Gros, « il apparaît que le recours à une œuvre antérieure, quelle que soit la forme qu'il prend, peut être analysé du point de vue de l'auteur et de son rapport à l'écriture » (1996 :76). C'est dire que pour comprendre l'intertextualité, on peut quitter les textes pour s'intéresser au contexte de leur genèse ou de leur énonciation, notamment à l'instance émettrice. Sans toutefois retomber dans les fastidieuses enquêtes biographiques de la critique traditionnelle, il s'agit de rechercher dans la vie de l'auteur des éléments pouvant élucider l'origine de son œuvre.

Ainsi, pour comprendre la tendance chez Gaston-Paul Effa à recourir à d'autres textes dans la construction de ses personnages, on peut en chercher les raisons dans sa vie. Offert à une congrégation de religieuses par son père à l'âge de cinq ans, Gaston-Paul Effa grandit en se nourrissant à la source des livres et surtout des textes bibliques. On peut donc interpréter l'intertexte littéraire et biblique que contiennent ses romans comme étant des réminiscences de ces lectures qui ont fait sa formation et qui, à l'image de ses personnages, auraient participé à sa propre quête identitaire. Car il a dû connaître le désarroi et le déséquilibre qui découlent du fait d'être séparé de sa mère, de sa famille. C'est en tout cas ce qu'il suggère lorsque, dans une interview accordée à Alexia Lorca (2000), il dit que devenir écrivain n'était pas pour lui une manière de se venger du passé, mais « plutôt une façon d'exorciser ce passé de souffrance mêlée de plaisir ».

Considérant cette relation qui lie Gaston-Paul Effa à l'écriture, on comprend mieux qu'il recoure à l'intertextualité, et aussi qu'il y recoure pour traduire précisément la quête identitaire de ses personnages. Ce faisant, il révèle du même coup sa culture, car l'intertextualité est fondamentalement un *acte de mémoire* de la part de l'auteur. En fait, les traces intertextuelles révèlent des parentés disséminées dans le texte, des influences qui peuvent remettre en doute la parenté de l'auteur lui-même par rapport à son texte.

Toujours est-il que l'emprunt ne se fait pas en vertu d'une imitation servile ; c'est une réécriture, une appropriation qui transforme le texte emprunté en réactivant son sens dans un contexte nouveau, comme c'est justement le cas chez Gaston-Paul Effa : les multiples références intertextuelles à la littérature et à la Bible sont réactualisées au profit de la caractérisation psychologique des personnages. Cette réactualisation les modifie en retour, puisqu'elles sont l'objet d'une nouvelle interprétation. Ainsi par exemple, le roman de Jules Vallès, *l'Enfant*, subit une relecture qui épure son intrigue pour n'en conserver que ce que voit le Petit Louis ou le narrateur. Et comme l'écrit Nathalie Piegay-Gros (1996 :84),

Recourir à un intertexte, c'est toujours l'interpréter, privilégier certains aspects, en négliger d'autres ; par ce jeu de ressemblance et de dissemblance s'élabore une signification originale qui éclaire d'un jour nouveau le texte premier.

En définitive, les romans de Gaston-Paul Effa illustrent bien la problématique de l'identité comme processus d'auto-identification, en montrant comment, face aux contraintes exercées sur les individus, ceux-ci se réapproprient ou réinventent leurs appartenances. Dans ce contexte, l'intertextualité est manifeste d'une volonté de « dire l'Autre pour se dire », apparaissant ainsi comme une pratique discursive des acteurs individuels et collectifs de construction des identités. La culture étrangère n'est pas convoquée simplement pour orner le texte mais pour mettre en exergue l'efficacité pragmatique de son pouvoir performatif ainsi que son réinvestissement symbolique. L'idée d'hybridité se pose donc comme une alternative à la rigidité artificielle du concept d'identité. Il faut dire que cette remise en cause du concept d'identité appartient à un courant de pensées qui est issu du post-structuralisme et qui, dès les années 1980, a fortement influencé les sciences humaines et ce qu'on a appelé les Post-Colonial Studies, à travers les travaux des spécialistes comme Edward Saïd ou encore Paul Gilroy. Bibliographie

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

BARTHES, Roland, Texte (Théorie du) ", *Encyclopaedia Universalis*, 1979.

EFFA, Paul-Gaston, *Tout ce Bleu*, Paris, Grasset, 1996.

- *Mâ*, Paris, Grasset, 1998.

- *Cheval-roi*, Paris, éditions du Rocher, 2002.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, le Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *l'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

SMITH, Andrew, « Migrance, hybridité et études littéraires postcoloniales », in Neil Lazarus et alii, *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, (traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou), Paris, Éditions Amsterdam, 2006.