

**DU BOUNDJOU AU DICTATEUR NÈGRE : LA FIGURE DU  
BARBARE DANS *BATOUALA* DE RENÉ MARAN ET *RUE DES  
PAS-PERDUS* DE LYONEL TROUILLOT**

Ibrahima DIOUF\*

INTRODUCTION

Une interrogation minutieuse du paysage littéraire africain et caribéen des périodes coloniale et postcoloniale permet de découvrir des modèles littéraires résolument orientés vers une violence esthétique ou une esthétique de la violence qui, tantôt dévoile ou dissimule un désir d'émancipation artistique achevé, ou tantôt se rebiffe et se libère orgueilleusement du canon esthétique traditionnel. Dans les deux cas, le point de rencontre ou le lieu d'ancrage des tendances littéraires de ces deux périodes, dont le second succède immédiatement au premier, demeure le *topos* de la barbarie. Si le roman dit anticolonial, à la lumière de *Batouala*<sup>1</sup>, dénonce la barbarie sans surprise<sup>2</sup> du colonisateur, le roman politique, à travers l'exemple de *Rue des pas perdus*<sup>3</sup>, met en évidence la barbarie effarante et inattendue du dictateur nègre, le

---

\* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

<sup>1</sup> Maran, René, *Batouala, Véritable roman nègre* (1921), Paris, Magnard, 2002. Les références au roman seront tirées de cette dernière édition.

<sup>2</sup> Il est important de préciser que tout projet de domination à caractère colonial est difficile à réaliser sans un assujettissement par la violence, laquelle est inséparable de la barbarie dans le Contexte qui celui de cette étude.

<sup>3</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus* (1996), Paris, Actes Sud, 1998.

substitut tropical du *Boundjou*<sup>4</sup>, le commandant blanc. En essayant de trouver des points de passage de l'une à l'autre figure, c'est-à-dire une symphonie esthétique commune à ces deux signifiants littéraires, il est difficile, voire presque impossible, de passer sous silence l'écho des sanglots de désespoir du Nègre, d'abord sous la fêrule sifflante du Commandant blanc, et, ensuite, sous la botte fracassante du dictateur nègre.

Il s'agira de voir, dans cette analyse, comment la représentation du barbare a évolué dans les littératures africaine et caribéenne francophones de la période coloniale jusqu'à la fin des années soixante-dix. Du colonisateur violent venu de l'extérieur au dictateur sanguinaire qui a surgi de l'intérieur, les procédés de figuration littéraire du barbare engendrent dans le même temps, ou à tout le moins dans leur extension postcoloniale, une esthétique de la transfiguration. Loin de la littérature dite « d'instituteur », le roman francophone afro-caribéen semble ne s'épanouir que dans le modèle singulier, celui de l'étrangeté « architextuelle<sup>5</sup> », en procédant par l'esquive des modèles traditionnels. De ce point de vue, le concept problématique, mais concevable en art, de "barbarie féconde" sied à caractériser les tendances littéraires que sont le roman anticolonial et le roman antidictatorial ou roman politique.

Cependant, pour mieux circonscrire la dimension matricielle de ce signifié historique et de ses prolongements littéraires, il faut enjamber et dépasser la formule du simple constat. Pour ce faire, l'établissement de passerelles peut paraître opératoire dans le processus de pénétration de ces univers romanesques. En les remontant jusque dans les réduits les plus lointains, le lecteur découvre que la barbarie, dans son mode de représentation littéraire, tout en recouvrant sa signification originelle ou classique, acquiert parfois une dimension métaphorique qui dévoile, de manière distincte, des variations sur les procédés de montage et de

---

<sup>4</sup> Le mot "Boundjou", dans le cadre cette analyse, renvoie au à l'administrateur colonial : le commandant blanc.

<sup>5</sup> En référence au concept d'« architextualité » chez Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

caractérisation des acteurs, selon qu'on est dans le roman anticolonial ou dans le roman antidictatorial. Dans le premier cas, c'est *Batouala* de René Maran qui servira de support à l'exploration du thème du barbare. Dans le second, il conviendra de voir le prolongement postcolonial de cette poétique à travers l'exemple de *Rue des pas perdus* de Lyonel Trouillot. De part et d'autre, les variations sur le processus de figuration actorielle constituent le ressort de ce qu'on peut appeler la poétique du « barbare prométhéen » et celle du « barbare providentiel ». Dans un premier temps, l'analyse dévoilera les attributs et le mode opératoire du premier. Ce qui implique, nécessairement, un détour par la naissance d'un discours nègre fondateur : une barbarie féconde. Dans un second temps, il sera question de l'émergence d'un nouveau barbare à cause duquel il ne serait pas exagéré de parler de répétition de l'histoire : la figure du dictateur.

## 1. DU *BOUNDJOU* OU DU BARBARE PROMÉTHÉEN

Dans cette étude, le concept de « barbare » ne s'écarte pas tant de la signification classique que lui confère la critique littéraire. Dans *La peur des barbares*<sup>6</sup>, Todorov décrit ces derniers comme « ceux qui marquent une véritable rupture [violente] entre eux-mêmes et les autres hommes<sup>7</sup> ». Mais, avant d'opérer cette rupture, il appert que le barbare revêt d'abord les attributs d'un *deus ex machina*, tant dans son apparence physique et que dans sa conception du monde. Personnage fugitif et défiant tous les concepts définitoires, le barbare prométhéen opère, dès son entrée sur la scène romanesque, un glissement statutaire. Du statut de personnage, il revêt, progressivement, les attributs d'une figure, en ce sens qu'il surgit de nulle part ou, à tout le moins, débarque en tant qu'*extra hominem*, c'est-à-dire un homme du dehors, dans une atmosphère apocalyptique. Un détour par deux titres assez éloquents témoigne de l'intrusion du barbare prométhéen à l'intérieur de nouvelles

---

<sup>6</sup> Todorov, Tzvetan, *La Peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008.

<sup>7</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 34.

frontières dont il ne sortira pas sans dévoiler son caractère de « citoyen romain »<sup>8</sup> au sens freudien du terme. Sous la plume de Chinua Achebe, c'est l'événement, c'est-à-dire les mutations irréversibles consécutives à cette intrusion, que dévoile le titre suffisamment révélateur d'un de ses romans : *Le Monde s'effondre*<sup>9</sup>. Quatre ans plus tard, un autre titre moins équivoque, cette fois-ci : *Crépuscule des temps anciens*<sup>10</sup>, expose, de manière explicite, les véritables raisons de cet effondrement du monde :

Un jour, brusque, rapide, foudroyante, une nouvelle parcourut le pays. Dans les villages, les conseils des Anciens se réunissaient. Partout on en discutait à perdre haleine, avec des commentaires effrayants :  
- Il paraît que la conurbation de Bonikuy a reçu la visite d'un homme phénoménal descendu du ciel : un homme tout rouge, avec de longs cheveux noirs, en broussaille : un Nansara.<sup>11</sup>

En tout état de cause, le *Bondjou* ou le *Nansara*, selon le dialecte emprunté pour le nommer, se présente d'emblée comme une figure étrange. Celle-ci débarque dans un cadre où l'horizon culturel reste assez circonscrit en ce sens que l'imaginaire populaire n'a pas encore intégré l'existence d'un monde pluriel, hétérogène, c'est-à-dire qu'il n'y avait alors sur terre d'autres êtres que des Nègres sacrifiant à des dieux multiples, et dont le prétendu pouvoir ne faisait que confirmer, *a posteriori*, la domination de la nature sur l'homme qu'il ne garantissait à ce dernier une protection contre toutes menaces extérieures. Il se comprend dès lors que l'accueil réservé au *Boundjou*, dans son mode de représentation, demeure particulier et diffère selon les écrivains. Exceptionnellement pris pour un albinos, sacrifié et accroché aux branches d'un arbre – *Le Pauvre Christ de Bomba*<sup>12</sup> –, il est pour une

---

<sup>8</sup> Freud, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, Paris, Le Monde Flammarion, 2009. À la page 20 de cette édition, l'auteur décrit la propension naturelle de l'homme à dominer son prochain comme un caractère ontologique.

<sup>9</sup> Achebe, Chinua, *Le Monde s'effondre*, (1958), Paris, Présence Africaine, 1972.

<sup>10</sup> Boni, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1962.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>12</sup> Béti, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956.

large part considéré comme « une divinité plus forte (...), peu favorable [aux autochtones et qui] fait planer dans l'air le spectre d'un redoutable malheur<sup>13</sup> ». Cette appréhension du *Boundjou* comme une divinité supérieure est étroitement liée à l'horizon spirituel du Nègre d'alors pour qui toute ingéniosité inaccessible et toute puissance technologique supérieure se justifient d'un dieu supérieur au sien. Cependant, progressivement, cette conception assez idolâtrique de « l'homme rouge descendu du ciel » va s'édulcorer. Mais cette démythification partielle laisse toujours persister le mystère d'un homme aux allures étranges, au projet ambitieux et dont le mode de représentation, *in fine*, inaugure une nouvelle voie dans la littérature nègre.

Cependant, il faut reconnaître que *Batouala* de René Maran n'a pas fait qu'ouvrir une nouvelle voie dans la littérature nègre. Son ton vitupérant et son mode d'écriture autorisent une relecture qui mette en perspective et le signifiant scripturaire et sa symétrie qu'est le signifié « historique » dont il est indissociable. À l'arrière-plan du discours de dénonciation de la barbarie coloniale se profile un discours second qui se veut libérateur de ce qu'on peut appeler, en se référant à Milosz, « la pensée captive<sup>14</sup> » du colonisé au sens large du terme. Mais, la violence discursive semble ajourner le projet pédagogique du héros *Batouala* au profit d'une accusation violente qui franchit les limites de la raison pour verser intégralement dans l'émotion ou la « passion triste<sup>15</sup> » ou sens spinoziste. L'échec du projet d'éveil de la conscience nègre est implicitement évoqué par le père du héros qui reconnaît la véracité et la légitimité du discours mais en récuse l'opportunité et la forme. Ce que la posture de père dévoile par la finesse et la sagesse du ton sur lequel il s'exprime lève le voile sur la fougue, la violence et les paradoxes du fils

---

<sup>13</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 213-114.

<sup>14</sup> Milosz, Czeslaw, *La Pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*, Paris, Gallimard, 1953.

<sup>15</sup> Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954.

qui oublie fatalement que « la vérité [nègre] a presque toujours besoin d'être embellie<sup>16</sup> ».

Cet oubli ou cette dérive langagière inconsciente est plus que symptomatique. Elle ouvre une nouvelle perspective : celle d'un discours barbare dont le projet est résolument orienté vers la dénonciation de la barbarie. Mais, avant d'analyser les différents aspects de ce discours barbare, il conviendrait de voir, d'abord, les attributs et le *modus operandi* de sa cible.

### **1. 1. Les attributs et le mode opératoire du barbare**

En effet, le barbare prométhéen est d'abord désigné à travers ses attributs physiques, voire épidermiques, sous le vocable générique « les hommes blancs de peau<sup>17</sup> ». Ce mode de désignation exprime une désolation mais également une démarcation consécutive à une certaine déception. De ce point de vue, ce texte de René Maran peut être considéré comme un précurseur du mouvement de la Négritude, en ce sens que le héros du roman s'exprime sur la base d'une expérience historique tragique, celle de la colonisation. Sur le plan du discours, le texte est postérieur à des œuvres comme *Crépuscule des temps anciens*<sup>18</sup> ou *Un Piège sans fin*<sup>19</sup> ou encore *Ville cruelle*<sup>20</sup>, même s'il est publié bien avant ces derniers. En marge des dates de publication, l'établissement d'une chronologie qui ne tienne compte que des discours, permet de mieux circonscrire la trajectoire du *Boundjou* et la manière dont il opère dans cet univers nouvellement découvert. Les exigences de cet article ne permettent pas un balisage exhaustif du roman anticolonial, mais une démarche sélective peut paraître tout aussi suffisante qu'efficace pour répondre au besoin de l'exercice. À la suite

---

<sup>16</sup> Maran, René, *Batouala*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>17</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 27.

<sup>18</sup> Boni, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, *op. cit.*

<sup>19</sup> Bhêly-Quénum, Olympe, *Un piège sans fin*, Paris, Stock, 1960.

<sup>20</sup> Boto, Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

de *Batouala*, les textes cités précédemment, et plus particulièrement le premier, présentent le Nansara, qui est le pendant du Boundjou, comme un envoyé de « Dieu-Le-Grand [grâce à qui] le Bwamu va connaître un nouveau soleil<sup>21</sup> ».

Mais il apparaît très vite que le nouveau soleil dont présage l'arrivée de l'étranger s'avère un crépuscule douloureux qui sonne la fin des palabres, de l'insouciance et des danses interminables des Noirs. Tel est le constat fait par le héros du roman de René Maran : « Depuis que les boundjous étaient venus s'établir chez eux, les pauvres bons noirs n'avaient pas de refuge autre que la mort<sup>22</sup> ». Le propos est assez hyperbolique en ce sens que la mort est exclusivement réservée aux rares réfractaires au nouvel ordre colonial. Le programme du barbare prométhéen est de dompter, d'asservir et d'exploiter ceux qui l'ont naïvement accueilli par des acclamations. Il doit, en partie, sa réussite à toute une imagologie rumorale de la surenchère. Il est celui qui porte : « des verres sur les yeux [un objet alors inconnu des Nègres] de sorte qu'il pouvait voir les esprits du mal [de la forêt de Mbanta] et leur parler<sup>23</sup> » et, par conséquent, déjouer leurs tours maléfiques. Après une succession de récits fabuleux sur « l'homme rouge », le Conseil des Anciens se lance dans une expertise locale, plutôt émotionnelle que rationnelle. Le choix est porté sur un « examen [minutieux] de son caca<sup>24</sup> ». Il en ressort la conclusion selon laquelle l'étranger est un homme. Cependant, la démonstration de force et d'ingéniosité supérieure dont le barbare a fait preuve mettent définitivement son image sur un piédestal.

Désormais, il est sans conteste que cet étranger est un immortel, ou à tout le moins, un surhomme. Mais le mode de représentation de ce surhomme dévoile toutes les caractéristiques d'un être barbare et

---

<sup>21</sup> Boni, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, op. cit., p. 216-217.

<sup>22</sup> Maran, René, *Batouala*, op. cit., p. 117.

<sup>23</sup> Achebe Chinua, *Le Monde s'effondre* (1956), Paris, Présence Africaine, 1966, p. 180-181.

<sup>24</sup> Boni, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, op. cit., p. 218.

foncièrement paradoxal. Il est décrit dans une atmosphère où la cruauté dispute la « solarité ». Associé tantôt à la paix et à la vie dans son apparence, il se présente parfois, paradoxalement, comme un être belliqueux et cruel, car capable de donner la mort, s'il le faut. Dans *Batouala*, son arrivée se fait dans « un sauve-qui-peut général<sup>25</sup> ». C'est la ruée totale de tous les villageois vers son lieu d'accueil. Celui qui est le plus souvent désigné par le titre avantageux de Commandant « arrivait, au petit trot de son m'barta [son cheval], qui se mit à hennir, sentant l'écurie toute proche<sup>26</sup> ». Figure ascendante, il apparaît dans la majeure partie des cas au petit matin, et, le plus souvent, sur un cheval blanc. Voici comment le jeune Bakari, le narrateur d'*Un piège sans fin* le décrit : « Le lendemain matin, le cheval blanc [nous soulignons] du commandant ainsi que ceux des deux gardes s'arrêtèrent devant notre maison<sup>27</sup> ». Quel peut être alors le motif de ces innombrables visites inopinées et matinales du barbare prométhéen désormais connu sous le nom de « Commandant » ? Pour répondre à cette question, il faut écouter son discours non moins surprenant compte tenu de l'accueil qui lui est réservé. Une fois qu'il est devant l'assemblée des dignitaires m'bis, voici ce qu'il décrète sur un ton assez péremptoire : « Bon parfait, tous les chefs m'bis, et pas plus tard qu'aujourd'hui, devront me payer chacun cent francs d'amende. Sinon, gare à la prison, la chicotte et la barre<sup>28</sup> » !

Quelles peuvent être les conséquences d'une telle injonction faite à de pauvres paysans ? À défaut de pouvoir déboursier la somme exigée, le travail forcé, la condition servile, s'offre comme unique alternative à l'emprisonnement ou à la mort. Cette contrainte est d'autant plus destructrice qu'elle n'offre aucune porte de sortie à ceux sur qui elle s'exerce. Parfois, la soumission au travail forcé est arbitraire en tant qu'elle vise l'humiliation gratuite de certains dignitaires, aussi respectables qu'ils puissent être. C'est une forme de déchéance prescrite

---

<sup>25</sup> Maran, René, *Batouala*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>26</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 115.

<sup>27</sup> Bhêly-Quénun, Olympe, *Un piège sans fin*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>28</sup> Maran, René, *Batouala*, *op. cit.*, p. 115.

sur ordonnance sans aucune possibilité de rachat de son sort. Dès lors, il est aisé de comprendre le ton agressif du narrateur éponyme du roman de René Maran. Cependant, en faisant l'économie de la légitimité de la défense du narrateur au profit du langage par le biais duquel il énonce son discours, il se découvre tout un aspect du texte riche de significations. Le discours expéditif et émotionnel de Batouala et son langage créolisant demeurent fondamentalement barbares, c'est-à-dire étrangers, mais une barbarie dont on peut dire qu'elle est féconde.

## **1. 2. La violence discursive ou une barbarie féconde**

Le sous-titre du roman : *Un véritable roman nègre*, semble très approprié en ce sens qu'on peut dire de ce texte qu'il est fondateur. *Batouala* a inauguré le mouvement de la Négritude ou du « négritisme<sup>29</sup> » de manière singulière. Loin du discours de revendication d'une culture différente comme chez les tenants de la Négritude, et en marge de toute négociation d'une place dans un univers multiculturel, René Maran, par le biais de son personnage éponyme, a opté pour une posture clivée et radicale malgré les prises de distances maladroites et impossibles auxquelles se livre le narrateur délégué de la dénonciation du colonialisme. La prise en charge du réquisitoire de la colonisation déborde de son cadre programmatique pour finalement se présenter comme une réflexion sur la race. En tout état de cause, le texte alterne récit et discours tout en gardant dans sa majorité la même focalisation : interne. C'est là un principe narratologique comme le souligne Angelet et Herman :

L'instance narrative peut chercher à s'effacer le plus possible au profit de l'histoire. Le lecteur oubliera alors l'existence du narrateur (tout comme on peut ignorer, devant un reportage télévisé, la médiation de la caméra). Il aura

---

<sup>29</sup> Voir la présentation de l'œuvre par l'éditeur notamment le titre « les contradictions du colonialisme et la naissance du négritisme », p. 9 de l'édition à laquelle on se réfère dans cette étude.

l'impression d'une narration transparente, qu'il traverse immédiatement pour se trouver de plain-pied avec les événements évoqués<sup>30</sup>.

Ici, l'instance narrative ne s'efface pas au profit d'une histoire mais plutôt au profit d'un discours qui se présente comme un événement fondateur : le droit à la parole. Ce choix poétique peut paraître symptomatique si l'on s'autorise un détour par une approche qu'on appelait jadis en littérature africaine « la critique traditionnelle » ; celle-là même qui mettait en perspective l'auteur et son texte. Une telle expérimentation ne relèverait pas d'une exégèse forcée mais c'est le texte de Maran lui-même qui le pose comme postulat analytique même s'il est évident que l'analyse, dans la perspective de cet article, ne saurait se limiter à cet angle d'approche.

Il apert que le narrateur, en alternant récit et discours, tente d'établir une distinction entre lui-même et ceux-là qu'il appelle les Nègres. Mais ces velléités de distanciation se révèlent un masque transparent. Pour prononcer le discours qui est celui de Batouala, il fallait que Maran lui trouvât un énonciateur au rang de mokoundji. La magie et le pouvoir du mokoundji sont symétriques à l'audace et à la prise de position radicale de l'auteur martiniquais, alors fonctionnaire de l'administration coloniale. C'est donc dans son contexte de production et surtout dans le caractère surprenant de la thématique du roman qu'il faut également chercher ce qui peut être considéré comme une orientation barbare au sens d'étrangeté. De ce point de vue, Batouala, le personnage, est, avant Césaire, le premier nègre fondamental ou plus exactement un nègre fondamentaliste. L'orientation du discours du personnage mène à une impasse en ce sens que le propos refuse toute conciliation, tout dialogue. À ce propos, on peut se référer au constat déjà fait par Bernard Mouralis dans un article consacré à René Maran et à Gaston Monnerville :

---

<sup>30</sup> Angelet, C. et Herman, J., « narratologie » dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Belgique, De Bocck & Lancier, 1995, p. 169.

Cette sensibilité à l'égard du racisme dont les Noirs sont victimes et cette volonté de dénoncer la violence coloniale ne prennent pas une forme proprement politique. Certes, s'il insiste à maintes reprises sur la nécessité de mettre fin à cette violence, cette attitude ne s'accompagne pas toujours d'une adhésion à une politique précise qui pourrait être conduite dans les territoires coloniaux<sup>31</sup>.

Si ce n'est pas la posture du père qui prône la résignation, la soumission « – Mes enfants, tout ce que vous dites n'est que l'expression de la vérité. Seulement, vous devriez comprendre qu'il n'est plus temps de songer à réparer nos erreurs. Il n'y a plus rien à faire. Résignez-vous<sup>32</sup> », c'est celle définitive du fils qui constate : « À présent, les nègres n'étaient plus que des esclaves. Il n'y avait rien à espérer d'une race sans cœur. Car les "boundjous" n'avaient pas de cœur<sup>33</sup> ». Dans le propos du père, qui regrette que la décision de « massacrer les premiers (Blancs) qui sont venus chez [eux] » n'ait pas été prise, tout comme dans celui du fils qui procède par déconstruction et reconstruction imagologique, l'image de l'étranger, la voix narrative résonne dans ses contradictions plus qu'elle ne raisonne. Et ceci jusqu'à épuisement.

Mais il faut reconnaître que le discours de Batouala ne peut pas être réduit à un verbiage barbare compte tenu de sa violence et de son manque de perspective. Les derniers mots du personnage au seuil de la mort autorisent une qualification du radicalisme de l'auteur. À la fin du roman le personnage s'essouffle, s'épuise et la raison prend enfin le dessus sur la passion noire et expéditive qui jalonne presque tout le roman : « Il ajouta, en son marmonnement perpétuel, qu'il n'y avait ni bandas ni mandjias, ni blancs ni nègres ; – qu'il n'y avait que des hommes – et que tous les hommes étaient frères (...) Il ne fallait ni battre

---

<sup>31</sup> Mouralis, Bernard, « René Maran et Gaston Monnerville : entre négritude et radicalisme », *Francofonie*, N° 14, Novembre 2005, 101-122, p. 113-114.

<sup>32</sup> Maran, René, *Batouala*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>33</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 100.

son voisin, ni voler. Guerre et sauvagerie étaient tous un<sup>34</sup> ». Cependant, le retour à la raison du personnage n'est pas effectif. Le raisonnement est amorcé mais reste aussitôt suspendu par le souvenir obsédant des injonctions et injures du colonisateur : « Marche, sale nègre ! Marche, et crève !...<sup>35</sup> ». Finalement, ce qui reste de ce discours barbare au-delà de sa violence énonciative demeure l'originalité de sa langue véhiculaire qui mélange jurons des dialectes locaux, prononciations mal assimilées et, parfois appropriation affirmée et raffinée de la langue du « barbare ». Ainsi, le barbare prométhéen semble avoir accompli sa mission. Et l'accomplissement de cette mission n'est pas uniquement profitable au barbare lui-même. Il a donné naissance à une nouvelle identité artistique loin du modèle assimilationniste. De ce point de vue, on peut dire que René Maran est le précurseur du plurilinguisme ou de la créolisation comme modèle poétique.

Toutefois, il faut préciser que cette pratique littéraire est étroitement liée à des expériences traumatisantes comme la colonisation et ses corollaires mais également à l'expérience dictatoriale des peuples africains et caribéennes. Partout où surgit la figure du barbare se renouvelle l'héritage de René Maran.

## 2. DU DICTATEUR OU DU BARBARE PROVIDENTIEL

La figure du barbare providentiel dans le roman politique caribéen en général et dans celui de Lyonel Trouillot en particulier est étroitement liée à l'expérience historique du règne des Duvalier pendant la période qui s'étend de 1961 à 1971. L'évocation de cette expérience tragique emprunte chez la majeure partie des écrivains caribéens les contours d'une esthétique de la fragmentation dont la signification passe, dans une certaine mesure, par la mise en parallèle du texte et de son référent historique. Ici, c'est le politique qui entretient la poétique. Le lecteur est face à une surenchère de la violence. La violence de l'expérience coloniale semble atteindre dans le roman politique des proportions

---

<sup>34</sup> Maran, René, *Batouala*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>35</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 184.

démessurées. De promesse avortée en promesse avortée, l'histoire africaine et caribéenne, et par ricochet la littérature qui va avec, semble épouser la violence de manière axiomatique. Il se comprend, dès lors, que beaucoup des tentatives de définition de ces littératures s'articulent autour d'une violence renouvelée d'une tendance littéraire à une autre. C'est ainsi que Patrice Nganang parle de « la dictature comme un long chemin de la violence <sup>36</sup> » et Modiohouan d'enfermement « dans un cercle infernal<sup>37</sup> ». Cette violence, dans son mode de représentation littéraire est toujours l'œuvre du barbare. Si dans les chapitres précédents la mission du barbare prométhéen était l'assimilation et l'exploitation, dans ce sous-point, celle du barbare providentiel se résume à la gestion d'un pouvoir absolu et éternel et dont le représentant semble, à l'image du barbare prométhéen, venir d'un autre monde. La particularité du barbare providentiel c'est qu'il n'est pas cette fois-ci l'envoyé de « Dieu-le-Grand ». Il se définit plutôt comme « Dieu-Lui-Même » descendu de son royaume des cieux. Ainsi, le processus de figuration du barbare providentiel dans le roman de Lyonel Trouillot a comme matrice la déterritorialisation et l'intemporalité.

### **2.1. Le processus de figuration du barbare providentiel.**

L'atmosphère dans laquelle surgit le barbare dans le roman de Trouillot est rythmée par une métaphore éolienne dont on peut dire, compte tenu de sa récurrence dans le récit, qu'elle est « obsédante » pour reprendre un terme de la psychocritique : « Voilà Monsieur, cela commença par un grand coup de vent. Forcément. Toutes nos histoires commencent par des coups de vents comme en un tourbillon de légendes paresseuses<sup>38</sup> ». Le propos circonscrit une ambiance apocalyptique annonciatrice de la fin du monde. La découverte de l'étranger et la signification que peut revêtir l'onomastique situent définitivement

---

<sup>36</sup> Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 204.

<sup>37</sup> Modiohouan, Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 209.

<sup>38</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 11.

l'action romanesque dans un cadre spatial mythique : celui de la fin du monde et abroge désormais toutes les frontières de l'axe du temps. Décédé-Vivant-Éternellement est le nom du dictateur, du barbare, dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot. Il a la particularité d'être intemporel en tant qu'à la fois un homme du passé, du présent et de l'éternité. Il se présente comme l'incarnation de Dieu sur terre avec pour ambition de procéder au dernier jugement de ses « enfants ». Mais le jugement s'avère déjà tragique si on se réfère aux présages sombres de la prostituée-narratrice dans les derniers passages du prologue : « la révolution mangera ses propres fils<sup>39</sup> ». Contrairement à la figure du colonisateur qui surgit au petit matin, celle du dictateur fait son apparition dans une atmosphère morbide. Sa désignation comme le représentant de Dieu sur terre se justifie par les circonstances de son avènement au pouvoir.

Le barbare providentiel se présente non pas comme un père de la nation mais plutôt comme le Père. C'est la raison pour laquelle il opère d'entrée de jeu un parricide. Le choix du nom de sa victime « le Prophète<sup>40</sup> » qui n'est rien d'autre que son prédécesseur, est à ce propos riche de significations. La mort supposée de l'envoyé, du Prophète, établit une relation directe entre ce nouveau dieu qui n'a plus besoin de messager parce qu'il est lui-même descendu sur terre. Pour parachever son image de barbare tout puissant, il procède à une destitution de toutes les figures paternelles. Son mode opératoire, grâce à l'aide de ses collaborateurs, est plus violent que celui du barbare prométhéen dans la mesure où, chez lui, l'humiliation des victimes est corrélée à la profanation de leur corps ou à des procédés blasphématoires :

Ils ont cessé de botter les fesses du père, ils l'ont tiré par les pieds, en deux groupes, dans le sens de la largeur, puis le corps du père est retombé sur le corps de la fille dont les jambes sagement refermées s'étaient placées d'instinct à

---

<sup>39</sup> *Id., ibid.*, p. 14.

<sup>40</sup> *Id., ibid.*, p. 17.

distance égale des deux jambes du père écartelées jusqu'à la chemise, de sorte qu'ils formaient une sorte de croix couchée<sup>41</sup>.

Le passage relate une scène de viol sur commande dont le but est la désacralisation symbolique et blasphématoire de la religion à travers l'allusion faite à la croix couchée, signe de la victoire de la nouvelle religion (l'idéologie totalitaire) sur la religion chrétienne. Toutes les autres idéologies n'ont plus droit de cité sous le règne de Décédé-Vivant-Éternellement comme en témoigne l'article cinquante-neuf du code pénal :

Mort aux fleurs, aux banderoles [à toutes les doctrines telles que] le marxisme, le léninisme, le freudisme, le marxisme-léninisme, la franc-maçonnerie, le philatélie, la Grèce antique, le nez de Cléopâtre, le rouge des flamboyants, la source Matelas, les grands chemins, l'analphabétisme, l'évolution des espèces, le shintoïsme, Aladin avec ou sans lampe merveilleuse<sup>42</sup>.

Toutes les idéologies qui se réclament d'une vie sur terre ou d'une survie dans un au-delà ou un arrière monde sont bannies de la cité du barbare providentiel où prévalent la fin de toute projection, la négation absolue de toute temporalité.

C'est la raison pour laquelle, la procréation ou la filiation perdent tout leur sens dans un monde où l'avenir de l'homme est confisqué et le temps réduit à l'instant présent. On est de plain-pied dans ce qu'Éric Faye appelle un « Enfer terrestre, régenté par Satan en la personne du tyran<sup>43</sup> ». Dès lors, la dimension barbare du dictateur est à rechercher non pas tant dans sa revendication déiste et dans l'absolutisme de son pouvoir que dans les paradoxes inhérents au jugement qu'il soumet à son peuple. La fin du monde qu'il a décrété est aux antipodes de l'apocalypse telle qu'elle se représente dans l'imaginaire des adeptes d'une fin du monde présidée par un Dieu tout puissant. Ici, il n'y a pas de dichotomie spatiale. Le cadre spatial est un enfer, une vaste prison

---

<sup>41</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>42</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 52-53.

<sup>43</sup> Faye, Éric, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1993, p. 253.

aux murs invisibles. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'éclatement de la cellule familiale. Le système totalitaire installé par le barbare constitue une famille paradoxale élevée à l'échelle sociale. La seule filiation qui compte est la soumission au régime mis en place. Ainsi, la scène de viol forcé évoquée précédemment revêt une fonction symbolique. Elle participe de la destitution des figures paternelles. La fonction de père de famille perd toute sa signification dans un contexte où le Père ne réside plus aux cieux mais est descendu sur terre pour se substituer au père biologique non pas pour protéger ses enfants mais plutôt pour les punir, les anéantir.

C'est dans le même ordre d'idées qu'il faut comprendre les cauchemars de Fatramise, un personnage du roman. Cette fille hébergée par la narratrice-prostituée avait fui le domicile familial compte tenu des apparitions nocturnes obsédantes du spectre de son père. À chaque apparition, le père qui est déjà décédé frappait dans ses rêves avec des verges. Si ce n'est pas le fantôme du père, c'est autour des représentants de l'Église de lui faire des avances lorsqu'elle tente de trouver refuge auprès d'eux :

Dans son sommeil, son père lui apparaissait avec des vierges et se mettait à la frapper (...). Un jour, elle est partie en criant qu'elle ne pouvait continuer à œuvrer contre la volonté du Seigneur. Sa confession publique ne lui valu que les avances du pasteur et du responsable de la chorale. La volonté du Seigneur<sup>44</sup> !

La volonté du Seigneur est la volonté du dictateur dans la mesure où le Seigneur et le dictateur, le barbare, ne font plus qu'un. Et ce n'est pas un hasard si la lecture de l'Évangile n'a plus d'autre fonction que celle de distraction pour le dictateur et Mme Alphonse, une femme jadis pieuse et « bonne chrétienne<sup>45</sup> » mais convertie en tortionnaire des femmes réfractaires au régime de Décédé-Vivant-Éternellement. Son rôle consiste à enfoncer des « manches de pilons dans le vagin » des prisonnières et de leur faire écouter, tous les dimanches, un commentaire des passages bibliques par un pasteur par elle invité.

---

<sup>44</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>45</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 119.

L'affirmation du dictateur comme le représentant de Dieu sur terre et la destitution des figures paternelles que sont le père biologique et le père spirituel corroborent la dimension barbare du personnage. D'un point de vue spatio-temporel, le lecteur est face à ce qu'on peut appeler la fin de l'histoire : le chaos, l'eschatologie, l'apocalypse. Dès lors, il peut paraître intéressant de voir comment se présente le signifiant, « l'architextualité », de ce signifié historique inédit. Des titres ont été déjà avancés par la critique : « nouveau roman », « roman politique », « littérature de désenchantement », etc. En tout état de cause, le concept de poétique barbare sied à caractériser cette esthétique fractale.

## **2. 2. La dialectique du chaos et de l'ordre**

Décrire l'indescriptible, donner à penser l'impensable, circonscrire l'insaisissable, donner de l'espoir lorsque l'horizon est bouché, écrire l'amour quand la haine habite les cœurs, écrire dans des circonstances où parler est un crime, telles sont les difficultés auxquelles est confronté le romancier afro-caribéen à l'époque des dictatures, c'est-à-dire dans les années soixante-dix à quatre-vingt-dix. Il est sans conteste que l'esthétique fractale est une des caractéristiques majeures du roman politique afro-caribéen en général et de celui de Trouillot en particulier. Contrairement à l'épithète « pessimiste » qui est souvent associée à cette tendance littéraire, un renversement de perspective analytique permet d'avoir une lecture autre du roman politique trouillotien. En s'intéressant particulièrement aux voix narratives, le lecteur découvre d'emblée que le récit est prédisposé à une organisation atypique. La narration est portée par trois voix dont l'une est celle d'une prostituée à la retraite et témoin des grands événements historiques qui ont bouleversé le pays. La seconde est celle d'un taximan, un autre grand témoin clé, compte tenu de son activité professionnelle. La troisième, la plus discrète, raconte son amour pour Laurence, un personnage du roman. D'un point de vue temporel, le récit se déploie sur une nuit. Pourtant, le règne du barbare, du dictateur, se veut éternel. Cette dialectique d'une temporalité éternellement figée et d'un besoin pressant de témoigner de tout dans

l'urgence, en une nuit, peut paraître paradoxale. Pour mieux en saisir la signification, il faut se référer, entre autres, au titre du roman.

Le titre, « Rue des Pas-perdus », a une valeur métaphorique. La rue est le lieu de tous les interdits, notamment celui de l'affirmation, de la contestation ou de la revendication. Au-delà du lieudit, ce micro-espace public désigne, de manière analogique, l'espace romanesque en général. C'est donc tout l'espace du dictateur qui se présente comme une prison aux murs invisibles. Ainsi, la prise de parole devient l'unique acte de défiance du pouvoir. Les personnages du roman sont à l'image de la prostituée et de Gérard. S'exprimer pour prendre conscience de son existence, voilà le fondement programmatique des voix narratives dans ce roman de Trouillot. Voici comment se confie la première voix narrative avec regret : « Et que peut une vieille comme moi qui n'est plus qu'un faux témoignage<sup>46</sup> ». Quant à Gérard, l'ancien professeur de mathématique converti en taximan-narrateur, il semble habité par le verbe comme le souligne la troisième voix :

Laurence écoutait. J'avais envie de lui dire n'y prête pas attention. Écoute, dans ce mélange baroque de magie médiéval, de sociologie empirique et d'anarcholyrisme, ne compte pour Gérard que le débit, la précipitation des sons produits, la symphonie de la phrase avec périodes et digressions, la justification par le verbe de l'existence du sujet parlant. N'était-ce pas là l'origine des Mille et Une Nuits comme La Légende des siècles ? Variations en spirale sur le thème de la mort négociée. Différer le deuil de soi-même. Établir une fois pour toutes et toutes les fois que nécessaire la primauté de l'expression. Se signer et se signifier par exorcisme permanent. Je parle donc je suis. C'était la nouvelle fonction de Gérard<sup>47</sup>.

Cette envie pressante de raconter s'explique par le fait que les personnages sont au seuil de la mort avant même que d'avoir fait l'expérience d'une vie normale : « Nous avons vieilli en une nuit<sup>48</sup> », confie le narrateur. Une telle atmosphère ne se prête pas au prestigieux respect des codes du protocole narratif ou plutôt énonciatif. C'est la

---

<sup>46</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>47</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 44-45.

<sup>48</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 57

raison pour laquelle, le style fragmentaire du roman peut être qualifié à juste titre d'écriture de « l'étourderie<sup>49</sup> » ou d'urgence. Mais pour mieux comprendre le sens et la signification de cette particularité du récit trouillotien, il est nécessaire de poser le postulat que voici : le récit se présente comme un télescopage de récits oraux dont la transcription par le moyen de l'écriture n'est là que pour dire l'impossibilité même d'écrire.

Il se comprend dès lors que le rythme chaotique et « torrentiel<sup>50</sup> » du récit prenne les allures métaphoriques d'un vaisseau en plein naufrage. Comme dans un entonnoir, tout semble « couler<sup>51</sup> » de manière spirالية vers un abîme : celle de la déchéance de tout l'univers romanesque. L'écriture du chaos apparaît jusque dans l'organisation typographique de la narration. Dès le prologue, la couleur est annoncée à travers une écriture en italique que l'on peut qualifier de synecdoque : le signifiant scripturaire atypique pour le signifié historique apocalyptique. Les passages dominés par le recours aux caractères en italiques sont, pour la plus part, d'ordre sentencieux. De la déclinaison de l'identité des accusés à la prononciation anaphorique (sept fois) de la sentence qui leur est infligée : « peine de mort<sup>52</sup> », l'auteur a recours aux caractères en italique comme pour établir une corrélation entre le procédé d'écriture et la nature de l'histoire, la barbarie qui est son objet. Mais au cœur de ce tableau sombre et chaotique, surgit par la magie de l'écriture une figure qui incarne l'ordre, l'espoir et même la rédemption ou résurrection après l'apocalypse.

---

<sup>49</sup> Diop, Papa Samba, « Littératures francophones : langues et styles », dans *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 254.

<sup>50</sup> Gyssels, Kathleen, « Cadavres-marassas dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot » dans *Île en île* [Site web consultable en ligne] sur [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot\\_gyssels.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot_gyssels.html). Dans cet article, Kathleen Gyssels parle d'« écriture torrentielle » pour qualifier le style Lyonel Trouillot.

<sup>51</sup> Voir l'usage anaphorique du verbe couler à la page 143 du roman.

<sup>52</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 37-42

Dans cet univers régi par la haine, la lâcheté et le sentiment de culpabilité, un récit d'amour vient se glisser comme une oasis perdue dans le désert. Le personnage de Laurence incarne l'édifice d'un modèle architextuel dépouillé de toute barbarie. Pourtant les sources de ce modèle, du moins dans sa temporalité, sont les mêmes que celle de la barbarie. Si Décédé-Vivant-Éternellement se présente comme un personnage hors du temps et de toute territorialité historique, Laurence et son amant se retrouvent également dans un cadre intime hors de l'histoire : « Nous étions hors de toute histoire. Nous ne pouvions donc être ni concernés ni héroïques, ni surtout coupables, perdus dans ce vide-plénitude où Gérard nous trouva<sup>53</sup> ». Il est intéressant de voir la description qui est faite de « cette fleur du mal<sup>54</sup> » dans un univers où les personnages ont vieilli avant l'âge et où la perfection corporelle et la beauté deviennent non seulement légendaires mais participent également d'une certaine expression métaphorique de la rédemption et de l'ordre :

La perspective du corps d'un homme sur le mien m'ennuie (...). Son féminisme à elle s'exprimait dans la négation de la matérialité de son corps pour le valoriser dans l'absolu. Elle en parlait comme s'il ne lui appartenait pas, constituait un lieu saint dans lequel nul ne pouvait pénétrer<sup>55</sup>.

La délicatesse et la beauté de ce corps revêtent une dimension symbolique. Laurence est une institutrice qui rêve de diriger un jardin d'enfants à un moment où le système exerce son cannibalisme sur ses propres fils. Elle est celle dont la simple proximité dans l'intimité permet au narrateur de découvrir la toile d'artiste accrochée au mur de la chambre d'André et qu'il a côtoyée pendant dix ans sans s'en apercevoir. Cette muse tropicale est celle qui redonne vie au projet d'écriture ajournée du narrateur. Sa présence transforme le doute de son amoureux en certitude nuancée : à l'interrogation « je n'écrirais peut-être

---

<sup>53</sup> *Id., ibid.*, p. 85.

<sup>54</sup> C'est une allusion à recueil de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857.

<sup>55</sup> *Id., ibid.*, p. 31.

jamais ce roman dont je rêvais<sup>56</sup> » succède un changement d'avis : « j'écrirais peut-être ce roman dont je rêvais, elle [Laurence] habiterait peut-être la demeure qu'elle avait cent fois dessinée, décorée<sup>57</sup> ». La réalisation imminente du projet d'écriture et la construction de la maison de rêve du narrateur ont une fonction symbolique. Le chaos et le désordre que symbolise, dans ce roman, un choix d'écriture atypique dominé par le recours à la métaphore de la déchéance et du naufrage trouvent leur dialectique dans l'insertion d'un récit d'amour au cœur de la trame romanesque. Cet amour grâce auquel la véritable écriture est désormais envisagée et les édifices de rêves vont être construits est le symbole du triomphe de l'amour sur la haine, de l'espoir sur le désespoir, de l'art sur la barbarie, de l'humain sur le barbare.

## CONCLUSION

Au demeurant, cette analyse intitulée « du boundjou au dictateur nègre » a permis d'analyser la thématique barbare. Pris sous l'angle du discours et de la poétique textuelle, il apparaît de manière très claire que depuis la fin de l'époque des douces romances où les littératures africaine et caribéenne cherchaient leur légitimité par le mimétisme du puritanisme du style et de la langue hexagonaux, une nouvelle voie est ouverte et semble constituer, depuis, la marque de fabrique de ces littératures. Cette singularité des littératures africaines et caribéennes se justifie en grande partie par la relation étroite entre l'histoire de ces zones géographiques respectives et leur littérature. La proximité entre l'histoire et la littérature n'est pas exclusivement propre à ces littératures. Cependant, la nature de leur histoire est pour beaucoup dans l'orientation des discours et des choix esthétiques dans le domaine de la littérature. Ici, entre l'histoire et la littérature, il y a le barbare : la langue. Ce personnage, cet acteur non anthropomorphe, ce barbare silencieux mais bavard a laissé son empreinte de manière prononcée dans le roman

---

<sup>56</sup> *Id., ibid.*, p. 63.

<sup>57</sup> Trouillot, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 85.

de René Maran, le précurseur de la Négritude et de la créolité ; une créolité plutôt résonnante que raisonnante.

Chez Trouillot, le style est lié moins à la langue qu'à la situation historique. Le système totalitaire, le règne des Duvalier qui en est le signifié historique, est également le reflet d'une certaine « éclipse de la raison<sup>58</sup> ». La question est de savoir si la description de l'indicible peut passer par une autre voie que celle d'un anticonformisme à la fois comme synecdoque et comme refus de l'inacceptable. La réponse à cette interrogation trouve sa réponse dans le propos de Horkheimer et d'Adorno : « la tentative de mettre à nu [la] dépravation doit refuser d'obéir aux exigences linguistique et théoriques<sup>59</sup> ». Chez l'un tout comme chez l'autre, il est possible d'établir des points de rencontre entre cette poétique que l'un peut qualifier de barbarie féconde. En soumettant *Batouala* de René Maran et *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot à la commune théorie deleuzienne et guattarienne, on peut encore s'interroger sur les fondements esthétiques de ces deux romans, en particulier, et sur ceux des littératures africaines et caribéennes, en général. Ce faisant, on peut remarquer que « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation<sup>60</sup> » fondent les deux textes sur lesquels s'appuie l'analyse et autorise à en déduire qu'ils relèvent d'une littérature mineure. Mais le fait d'être une littérature mineure justifie-t-il leur choix esthétique ? Même si deux des trois critères définis par Deleuze et Guattari ne permettent pas une réponse affirmative, en tant que critères qui peuvent évoluer, voir disparaître, celui de langue pourrait l'autoriser.

Tout compte fait, l'expérience des tendances littéraires dites « d'instituteur » invitent à une nuance de toute réponse concernant la langue comme fondement de ce choix esthétique. Il reste alors à

---

<sup>58</sup> À ce propos, lire Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, Paris, Payot, 1974.

<sup>59</sup> Horkheimer, Max et Adorno, Theodor, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p.14.

<sup>60</sup> Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 33.

considérer en plus de la langue le contexte de production. Qu'il s'agisse de *Batouala* ou de *Rue des Pas-Perdus*, la problématique de la barbarie est indissociable des bouleversements historiques que sont la colonisation et la dictature comme idéologies barbares, de terreur et de négation de l'humain. Ainsi, le dépassement de cette poétique barbare dont il faut dire la fécondité passera par la fin de toute invasion barbare et, partant, de toute oppression. Pour cela, faudra mettre en quarantaine le barbare, le « citoyen romain » qui vit en l'homme. Freud le définit comme tel : « On est certes un misérable plébéien, la proie de toutes sortes d'obligations et du service militaire, mais on est en échange citoyen romain, on a sa part à la tâche de dominer les autres nations et de leur dicter les lois<sup>61</sup> ».

## BIBLIOGRAPHIE

MOURALIS, Bernard, « René Maran et Gaston Monnerville : entre négritude et radicalisme », *Francofonie*, N° 14, Novembre 2005, 101-122, p. 113-114.

MILOSZ, Czeslaw, *La Pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*, Paris, Gallimard, 1953.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857.

ACHEBE, Chinua, *Le Monde s'effondre*, (1958), Paris, Présence Africaine, 1966.

FAYE, Éric, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1993.

BOTO, Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

MODIOHOUAN, Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1987.

---

<sup>61</sup> FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, *op. cit.*, p. 19-20.

GYSSELS, Kathleen, « Cadavres-marassas dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot » dans *Île en île* sur [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot\\_gyssels.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot_gyssels.html).

TROUILLOT, Lyonel, *Rue des Pas-Perdus* (1996), Paris, Actes Sud, 1998.

DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Belgique, De Bocck & Lancier, 1995.

HORKHEIMER, Max, *Éclipse de la raison*, Paris, Payot, 1974.

HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

BÉTI, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956.

BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine 1962.

BHÉLY-QUNÉUM, Olympe, *Un piège sans fin*, Paris, Stock, 1960.

DIOP, Papa Samba, « Littératures francophones : langues et styles », dans *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001.

NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007.

MARAN, René, *Batouala, Véritable roman nègre* (1921), Paris, Magnard, 2002.

FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, Paris, Le Monde Flammarion, 2009.

SPINOZA, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954.

TODOROV, Tzvetan, *La Peur des barbares*, Paris, Robert Laffont, 2008.

*Revue d'Études Africaines* n°3  
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art  
Année 2016

**MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS DE BOUBACAR BORIS  
DIOP : UNE FICTIONNALISATION DE L'HORREUR**

Aimé ANGUI\*

Le devoir de mémoire a toujours été inscrit dans le projet et le canevas rationnels de Boubacar Boris Diop. La traçabilité est perceptible depuis les *Tambours de la mémoire* (Paris, L'Harmattan, 1990). En effet, les souffrances, les meurtrissures, l'horreur et les génocides que connaissent les peuples, surtout africains, sont devenus des sujets cruciaux pour l'auteur dans ses projets littéraires. La peur ou l'obsession de l'oubli, selon lui, doivent conduire tout bon écrivain ou "faiseur de conscience" à immortaliser "ces monstruosité", à les partager avec l'humanité, de sorte à créer dans toutes les consciences des traces indélébiles. Pour lui, il faut mettre fin aux abominations et aux comportements kafkaïens ou absurdes de l'homme.

De *Les Tambours de la mémoire* à *Murambi, le livre des ossements* (Stock, 1997 ; NEI, 2000), l'écriture de l'horreur se fait jour dans toutes ses aspérités et sa rugosité. Elle s'emmitoufle dans un "véridisme" et un réalisme propre à la fiction pour glaner des événements propres à l'Histoire qui se veut un message inquisiteur et accusateur. Ce qui confère à Boubacar Boris Diop un cachet d'auteur qui est le critique et l'analyste de la contemporanéité.

Cela dit, quel message véhicule l'auteur ? Comment l'horreur, expression de la barbarie et de l'inhumanité, est-elle fictionnalisée ? Quels sont les indices textuels qui démontrent que son texte romanesque côtoie la réalité de façon asymptotique ?

---

\* Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

# 1. LA FICTIONNALISATION DE L'HORREUR COMME DEVOIR DE MÉMOIRE

La fictionnalisation de l'horreur pose, d'emblée, le problème de la mémoire. Elle permet d'exorciser les situations tragiques et traumatiques qui ont marqué, de façon indélébile, les populations. Quelle soit individuelle ou collective, la mémoire constitue l'objectif premier du romancier.

## 1.1. La mémoire individuelle

« Si écrire devient à la fois un besoin individuel très fort et un devoir vis-à-vis des autres, il sied tout de même de définir les modalités de cette écriture. Il s'agit donc de se poser la question de savoir comment il faut écrire une œuvre de fiction sur une histoire dont il est impérieux de faire en sorte qu'elle soit prise au sérieux. Le rapport entre l'éthique et l'esthétique pose un défi non négligeable à ceux qui entreprennent de peindre le génocide. »<sup>1</sup>

En tant que romancier, essayiste, dramaturge, scénariste et surtout journaliste, Boubacar Boris Diop a pour credo la relation de la vérité. Pour lui, la relation d'un événement tragique doit fonctionner de façon asymptotique. En effet, dans sa posture, il se considère comme le détenteur d'une "histoire" qu'il se doit de conserver et pour lui-même et pour "l'alter".

Selon l'auteur, il n'a pas vécu le génocide des Tutsis du Rwanda et n'en savait presque rien en 1994. Mais la connaissance des faits sur l'horreur le conduit à une introspection, un pèlerinage en son for intérieur. Il faut, d'abord, les incruster dans sa mémoire, car sa sensibilité d'homme et son statut de journaliste ne sauraient le rendre oublieux des scènes macabres vécues par des populations qui ont toujours eu la même ethnie (le kinyarwanda), la même religion (le catholicisme pour la majorité), le même territoire (le Rwanda). Le journaliste n'est-il pas, a priori, une mémoire ?

Boubacar Boris Diop a un contrat moral avec lui-même, celui de ne pas accaparer une documentation ou un "savoir" et les passer sous

---

<sup>1</sup> Sow, Sadibou, Esthétique de l'horreur : le génocide rwandais dans la littérature africaine, Thèse de Doctorat Unique, Houston, Texas, Rice University, mai 2009, p.10.

silence dans une indifférence totale. Chez cet écrivain à la plume alerte et prolifique, de la mémoire individuelle à la mémoire collective, la frontière est poreuse et mouvante.

## 1.2. La mémoire collective

En 1998, Boubacar Boris Diop a participé à un projet du festival Fest' Africa initié par Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly sur le Rwanda. Ce projet dénommé « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » a permis à une dizaine d'auteurs africains de se rendre au Rwanda pour écrire sur le génocide. Ce sont notamment : Diop Boubacar Boris, Sénégal, *Murambi, le livre des ossements* (roman) ; Ilboudo Monique, Burkina-Faso, *Murekatete* (roman) ; Lamko Koulsy, Tchad, *La Phalène des collines* (roman) ; MonénemboTierno, Guinée, *L'Aîné des orphelins* (roman) ; Tadjou Véronique, Côte d'Ivoire, *L'ombre d'Imana, voyage jusqu'au bout du Rwanda* (roman) Waberi Abdourahman Ali, Djibouti, *Moisson de Crânes* (récits) ; Djedanoum Nocky, Tchad, *Nyamirambo !* (poèmes) ; Khimahevenuste, Rwanda, *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé* (témoignage, paru en 2001) ; Rurangwa, Jean-Marie Vianney, Rwanda, *Le génocide des Tutsi expliquée à un étranger* (essai sous forme d'entretien).

*Murambi, le livre des ossements* est le résultat de ce séjour au Rwanda avec tous ces écrivains. La récurrence de la thématique de la guerre dans la fiction africaine depuis les années 1960 (période d'accession à l'indépendance pour la plupart des Etats africains) n'est pas fortuite. C'est en cela que Daouda Mar affirme : « La notion de conflit est un des symboles privilégiés de la démarche africaine. »<sup>2</sup>

Contrairement à certains critiques ou écrivains qui voient l'immoralité dans la mise en fiction des guerres<sup>3</sup>, les écrivains, maintenant, disent avoir un devoir de mémoire et une posture de "faiseurs de conscience". Toute chose qui les conduit dans une

---

<sup>2</sup> Mar, Douada, « Le roman des conflits en Afrique francophone », in *Ethiopiennes*, n°71, 2<sup>ème</sup> semestre, 2003, p.27.

<sup>3</sup> Semujanga, Josias, « Les méandres du récit du génocide dans l'Aîné des orphelins », in *Etudes littéraires*, vol. 35, n°1, hiver 2003, p.1.

perspective de témoignage et de dévoilement. Tels des écrivains qui se donnent pour mission de mettre en mémoire tous les désastres sur les humains, nous pouvons paraphraser Régine Robin qui dit que le roman permet d'appréhender les zones d'ombre de la mémoire officielle et de la mémoire collective.

Ici, les écrivains, tel Boubacar Boris Diop se situent dans une position de témoignage et de dévoilement.

En 2011, après la mission dont il fut partie, il disait ceci :

Alors quand on découvre, 17 ans plus tard, ce qu'il s'est réellement passé, on ressent un mélange d'horreur et de honte. L'horreur de constater que, en quelques mois, il y a eu 800 000 (huit cent mille) morts et que tout le monde s'en foutait. La honte d'être resté autant de temps dans l'ignorance-honte pour soi-même, honte pour les médias, honte pour nos gouvernants. »

Dix ans plus tôt Tanella Boni écrivait :

Ecrire pour sauver la part d'humanité en péril dans le monde (...), les écrivains africains n'ont pas d'autres armes. Quelle que soit la langue d'écriture, c'est avec les mots nus, parfois forgés de toutes pièces, souvent utilisés avec détachement mais toujours imprégnés d'un fond de culture autre que l'écrivain avance sous le soleil ou dans l'ombre<sup>4</sup>.

La mémoire collective fonctionne pour les écrivains commis à la tâche comme un sacerdoce. Il fallait coller, le plus possible, à la réalité et tâcher de ne point rendre les meurtrissures des victimes toujours vivaces que jamais. Boubacar Boris Diop en toute honnêteté affirme :

Nous savions à l'avance que le simple respect pour les victimes nous interdirait de prendre des libertés avec leurs témoignages. Il est d'ailleurs significatif que dès qu'ils ont compris le but de notre séjour au Rwanda, certains rescapés nous ont suppliés : de grâce, n'écrivez pas de romans avec ce que nous avons vécu, rapportez fidèlement ce que nous vous avons raconté. Il faut que le monde entier sache exactement ce qui s'est passé chez nous. »<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Boni, Tanella, « Les écrivains, ces fauteurs de trouble », in *Sentiers*, n°5, fév. 2011, p.14-16.

<sup>5</sup> *Rwanda, témoignage et littérature*, 2003, 2004, p.76.