LES « ENFANTS DE LA POSTCOLONIE » ET LES MÉTAMORPHOSES INÉDITES ET GÉNÉRATIONNELLES DU RÉCIT CLASSIQUE

Abibou SAMB
Université Cheikh Anta Diop Dakar, Sénégal.
sambabibou@hotmail.fr
+221 77 390 75 01

Résumé

L'impact des flux migratoires et la restructuration des frontières dans tous les domaines de réflexion des préoccupations contemporaines, en général et, dans l'imaginaire romanesque négro-africain francophone, en particulier, a déstructuré la structure matricielle de la fiction narrative. Dans la configuration classique du récit, de véritables métamorphoses, à la limite, audacieuses, ont été notées. Cet état de fait, initié par les romanciers de la Migritude, a versé la poétique de la fiction de la diaspora négro-africaine francophone dans un changement de paradigme qui invite le structuralisme triomphant à repenser les fondements de la narratologie. Face à l'avènement irréversible de la mondialisation littéraire et culturelle, les enfants de la postcolonie, promoteurs de la littérature-monde, divorcent avec les poétiques romanesques habituelles pour innover de nouvelles virtualités narratives inédites et générationnelles.
Ainsi, pour analyser valablement ces nouvelles moutures, il sera question ici de montrer, au chevet des approches sociocritique et historique, comment la théorie du récit a été d'une part, défigurée et, d'autre part, modernisée. Cette approche binaire nous permettra de prendre conscience que la valeur du récit ne réside pas seulement dans la chronologie de ses syntagmes narratifs mais il est également recyclable et demeure évolutive.

Mots-clés : *récit, métamorphose, TIC, mondialisation, moderne.*

Abstract

The matrix structure of the narrative fiction has been destructured by the impact of migratory flows and the comprehensive restructuration of limits in all current domains of reflexion in general, and particularly in the negro-african novelistic imaginary. We can even notice real and almost daring metamorphoses in the classic form of narration. This situation whose pioneers are novelists of Migritude, brought poetry of fiction of the French speaking Negro-african diaspora into a paradigmatic change pushing triumphant structuralism to reconsider the bases of narratology. In a context of irreversible litterary and cultural globalization, the offsprings of postcolony, promoting world-literarure, give up usual novelistic poetic in order to innovate new incredible and generational virtualities. Thus, to analyse deeply these new opportunities, it will be necessary to show here, besides sociocritical and historical approaches, how the narrative theory has been on the one hand, distored and, on the other hand, modernised. This binary approach is to raise awareness about the fact that the value of the narration does not reside only in its narrative syntagms but is also recyclable and remains evolutive.

Keywords: *narration, metamorphoses, globalization, modern*

Introduction

Tels des nomades patentés, des sans-domiciles-fixes révoltés, les romanciers migrateurs de la postcolonie sont profondément marqués par la mobilité, l'errance, le va-et-vient incessant, l'absence d'une identité figée et, surtout, la transgression des normes préétablies. Cette hantise de la mobilité et de la liberté qui les définit a opéré une rupture dans les fabriques de leurs imaginaires aussi bien sur les aspects linguistiques, thématiques et énonciatifs. Non seulement, elle a fait éclater et restructurer toutes les frontières, mais en plus, la mobilité qui sous-tend le patrimoine génétique de leur fiction a fait reculer les limites de la poétique et a inscrit, de surcroît, dans la littérature romanesque africaine francophone diasporique, de nouvelles virtualités narratives. Cette dynamique audacieuse qui se déploie dans une esthétique de recyclage et de renouvellement de la structure matricielle du nouveau roman négro-africain, nous amène à nous interroger sur les métamorphoses inédites et novatrices qui verseraient la « théorie du récit », pourtant longtemps enfermée dans un moule rigide, dans une sorte d'aventure.

Dans la géométrie du cadre spatiotemporel du récit chez ces romanciers, nous remarquons un brouillage délibéré et ludique sur la chronologie des syntagmes narratifs et une invite au lecteur, devenu nomade, lui aussi, de se livrer, comme dans un jeu de puzzle, à une épreuve de reconstitution des fragments d'éléments disparates de/ou des intrigues pour comprendre l'armature du récit.

Au demeurant, il faudrait rappeler que les romanciers des trois générations précédentes, qualifiés de « romanciers – conteurs » (Kane, 1974 :536-568), sont restés conformes au « schématisme de l'action » (Baroni, 2010 : 9) pour, qui dirait,« draguer » le lecteur et le tenir, sous la tyrannie de l'intrigue linéaire, en haleine. Par contre, dans *Black Bazar* (2009), *Des fourmis dans la bouche* (2011), *Les Pieds sales* (2009), *Solo d'un revenant* (2008), *Celles qui attendent* (2010), *Passage des larmes* (2009), entres autres imaginaires diasporiques de la postcolonie, les romanciers de la nouvelle génération ont mis en essai d'autres poétiques inédites qui mettent le récit à l'épreuve. C'est d'ailleurs le diagnostic de cette approche novatrice qui fonde notre étude. Elle compte, au carrefour de la critique historique et de la sociocritique, examiner le véritable travail esthétique opéré sur la forme classique du récit.

Pour ce faire, nous allons analyser, d'une part, le changement de paradigme noté sur les fabriques structurelles du récit classique et, d'autre part, sur la reconfiguration rénovée et modernisée de celui-ci qui intègre, désormais, les TIC.

1. Le récit classique entre « dévalorisation » et désagrégation

Bien vrai que la « théorie du récit » ou mieux le « schématisme de l'action » (Baroni, 2010 : 25), a régné en maître sur beaucoup de décennies chez les romanciers structuralistes, il n'en demeure pas moins qu'elle est analysée, par certains critiques, sous l'angle d'un réductionnisme artistique ou d'une aliénation du génie créateur de l'écrivain. D'ailleurs pour Marie Schaeffer (1999), « la mise en intrigue représente une *contingence savamment orchestrée* qui ouvre des espaces de jeu impliquant le temps»(Schaeffer, 1999 : 15).Raphaël Baroni ne va s'écarter de cette thèse lorsqu'il soutient que:

> « Le plaisir de la narration réside dans une *défiguration* provisoire de l'histoire qui permet d'en éprouver la profondeur temporelle : c'est, par exemple, l'originalité d'un projet ou le risque d'échouer dans une intention qui confère son épaisseur au futur. Pour le dire autrement, il ne suffit pas de brandir le schéma d'une action planifiée pour rencontrer la temporalité humaine, il faut encore mettre en évidence son caractère inédit ou incertain : le futur ou le passé nous habitent, le présent lui-même attire notre attention, dans la mesure où nos schémas sont débordés par l'histoire elle-même, par le surgissement d'une impureté qui nous affecte et qui prend la forme du suspense, de la curiosité ou de la surprise. » (Baroni, 2010 : 12)

Pourtant la linguistique structuraliste triomphant, malgré tout, laissait croire que « tout est signes et systèmes de signes » (Le Bris et Rouaud, 2007 : 46) ; une règle qui a longtemps prévalu chez les romanciers négro-africains conservateurs de la linéarité des séquences narratives du récit. C'est pour cette raison qu'une subversion de

l'intrigue dans l'ordre chronologique des syntagmes narratifs n'était point possible, encore moins, envisageable si l'on tient compte d'une part, de l'approche quinaire de Paul Larivaille (1974) sur la séquence élémentaire et, d'autre part, du schéma inductivo-déductif de Boris Tomachevski (1965).

Or, « la littérature reste la plus belle des aventures, pour peu qu'on ait l'audace de créer » (Le Bris et Rouaud, 2007 : 28); elle demeure, selon Jean Paul Sartre, une « étrange toupie en mouvement » (Sartre, 1948 : 48). Pour aborder dans le même sens que le propos sartrien, Amadou Guèye Ngom affirme que « l'art ne se soumet à aucune forme de convention universelle ; sa fonction s'inscrit dans le temps et dans l'espace » (Ngom, 2007 : 6). A vrai dire, il serait toujours en péril s'il reste soumis au poids des modes, des conventions, des formes rhétoriques. Conscients du fait que l'art en général, la littérature, en particulier, se renouvelle perpétuellement au gré de la déconstruction/reconstruction, les « Enfants de la postcolonie » ont eu l'audace, dans leur projet de rénover la charpente classique du roman négro-africain, de malmener l'intrigue canonique, de la subvertir, de soumettre la « théorie du récit »classique à l'épreuve. En fait, partant de sa configuration unitaire et chronologique, ces romanciers ont rendu l'intrigue composite et complexe, défigurée et hybride, fragmentée et émiettée, brouillée et polyphonique, mobile et errante ; bref « difforme » et protéiforme pour ne pas dire, à la limite, indéfinissable.

Toutefois, dans ce faisceau de virtualités interactives, de modélisations narratives qu'on pourrait retrouver, quasiment ou partiellement, mobilisées dans un roman, nous allons, en guise d'exemple, explorer le bien-fondé de cette approche générationnelle dans *Black Bazar* (2009).

L' « écriture en puzzle » (Kabale, 2007 : 2) expérimentée et réussie par Alain Mabanckou dans *Black Bazar* décrète, non seulement, la désuétude du récit canonique, mais corrobore surtout le deuil de la « narratologie » si l'on se réfère à la poétique aristotélicienne. Non loin du « patchwork » qui est une technique dans la couture, le « puzzle » auquel nous avons fait allusion est emprunté au jeu. Il s'agit, plus particulièrement, du « jeu de puzzle », un« jeu de patience composé d'éléments disparates à assembler pour reconstituer un dessin » (Kabale, 2007 : 3). Cette technique, dans la composition défigurée du récit, rapprocherait Alain Mabanckoudu propos de Michel Raimond qui

laisse entendre que « le romancier n'est plus celui qui raconte une histoire. [...]. Le roman moderne devient de plus en plus un puzzle à remettre en ordre». (Raimond, 1967 : 226)

Dans *Black Bazar*, l'auteur a fait de son texte une « compilation » de récits secondaires qui s'emboîtent les uns des autres dans le récit principal « fragmenté », pour construire, qui dirait, un « puzzle » qui traduirait une certaine forme de retrouvailles de sommités intellectuelles, de plusieurs et divers genres dans l'espace du roman. Dans le récit principal qui retrace, par intermittence et de manière « fragmentée », les mésaventures d'un couple issu de l'immigration, l'auteur a calqué plusieurs récits secondaires qui sont, tantôt courts et unitaires, tantôt éclatés.

De prime abord, pour se démarquer des sentiers battus, l'artifice novateur et générationnel « *mabanckounien* » ouvre le « prologue » de son roman par la situation finale du récit principal : « 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 » (Mabanckou, 2009 : 9). Au regard de cette astuce, Alain Mabanckou, inscrit, *a priori, Black Bazar* dans le registre des virtualités narratives qui transgressent la morphologie canonique du récit et l'ouvrent à une difformité formelle.

Dès les premières approches du texte, nous découvrons que l'auteur a intégré beaucoup d'éléments, apparemment incongrus, mais liés en interne par une structure cohérente. Ainsi, de la séquence de l'émission télévisée, toile de fond du premier chapitre, au retour sur les péripéties de son amour avec Couleur d'origine (septième chapitre), ce romancier migrateur, par l'entremise du narrateur, entrelace plusieurs tableaux ayant trait aux manœuvres du personnage de monsieur Hippocrate (chapitre premier), ce qui constitue une analepse sur les débuts de la jeunesse de Le Fessologue. Aussi, nous signalons qu'après cette analepse ; ce syntagme narratif sur la « *fessologie* » qui semblerait s'éloigner du récit principal, la suite des péripéties s'étire sur les causes de l'exil et de l'installation de la famille de Couleur d'origine à Nancy et sur les raisons de la fugue de Couleur d'origine de Nancy à Paris.

À bien des égards, pour ennuyer le lecteur, dans la reconstitution des fragments de récits, comme dans un jeu de « puzzle », l'auteur insère des clichés narratifs liés, tantôt à la politique, tantôt aux types d'emploi qui occupent les immigrés en terre d'accueil, tantôt à la nature des

rapports entre les Négro-africains en terre européenne. Ainsi, d'un récit à un autre, nous assistons à une composition de « ramifications textuelles ». Tout se passe comme si le narrateur convoque tout à la fois et ne retient, au finish, rien. Une sorte d'autodérision l'habite et l'incite à user de la poétique du collage pour ouvrir le récit principal à tous les souffles culturels et littéraires.

Par conséquent, le processus de production devient lui-même, non seulement, un objet du récit qui dépasse, du coup, la poétique du « récit-fleuve linéairement compact»(Gbanou, 2004 : 836-105), mais une technique de composition qui participe, désormais, « à un travail de plus en plus conscient d'invention et d'intervention sur la génétique du corps romanesque pour aboutir à un ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite, qui échappe à la forme classique du roman».(Gbanou, 2004 : 836-105). Encore une fois, en parcourant *Black Bazar*, nous nous rendrons compte que l'auteur a brouillé l'intrigue et a convié le lecteur, astucieusement, à retrouver et à recoller les syntagmes composant chaque récit. Ce faisant, le schéma narratif semble développer une allure esthétique marquée par un désordre, une errance, un éternel recommencement, une mobilité incessante. Cette convergence cosmopolite fortement formelle et harmonieuse, en interne, et apparemment difforme, en externe, va donner matière et signifiance à la deuxième partie. Rappelons-la, celle-ci s'ouvre, par des clins d'œil, à la Négritude (chapitre I), puis revient sur le récit principal qu'il noie dans une sorte d'ironie à l'Unité africaine : « Il nous reste une chose, mon frère africain, c'est l'union de l'Afrique, ce n'est que comme ça qu'on bâtira l'Unité africaine du Guide éclairé Mouammar Kadhafi» (Mabanckou, 2009 : 119). Par la même occasion, le dit chapitre intègre des passages qui stigmatisent les rapports bilatéraux entre l'Afrique et l'Europe, en ces termes :

> « Le grand problème de la France c'est quoi ? [...] Le problème de la France est ailleurs, il est profond, il est dans la morale. C'est pas même le chômage, ce n'est pas même le trou de la sécu, le problème de la France c'est LE RESPECT! » (Mabanckou, 2009 : 119)

Également, la satire des traces de l'oralité avec, comme prétexte, une brèche ouverte sur l'usage du « tam-tam », symbole dans l'art négro-

africain, n'est pas, elle aussi, négligeable (chapitre I) : « Le tam-tam c'est les amateurs du tapage nocturne, un point c'est tout [...] Le tam-tam on devrait l'abandonner pour toujours puis que son temps est révolu » (Mabanckou, 2009 :119). De même, nous retiendrons que la suite du deuxième chapitre et les chapitres 3-4-5-6 de cette deuxième partie se déploient largement sur les mésaventures de la vie de Couleur d'origine et les conditions dans lesquelles s'est déroulée leur séparation pour, enfin, aboutir à la situation finale marquée par le divorce et la désertion, pour Brazzaville, de Couleur d'origine et de leur fille Henriette, en compagnie de L'Hybride son premier amant.

À propos de la troisième partie, l' « écriture en puzzle » concentre le premier chapitre sur la littérature. Le narrateur personnage introduit une figure des lettres haïtiennes, « Louis Philippe », pour aborder, dans le roman, des questions liées à la gloire, au talent et aux sources d'inspiration. Cette préoccupation constitue la quintessence du troisième chapitre qui, en plus des questions abordées au chapitre un, se tortille sur l'impact de l'exil sur la création littéraire. Autrement, la question de la littérature de l'immigration devient même objet de discussion entre les personnages dans un roman qui traite de l'immigration : « Est-ce qu'un écrivain doit toujours vivre dans un autre pays et de préférence être contraint d'y vivre pour avoir des choses à écrire et permettre aux autres d'analyser l'influence de l'exil dans son écriture ? » (Mabanckou, 2009 : 182)

Pour le deuxième chapitre de cette partie, il se cristallise sur les rapports entre l'immigration et la prostitution, les dérives de la mal gouvernance en Afrique, la corruption au sommet de l'État, le cumul des fonctions, l'ingérence de la famille dans les affaires politiques et publiques. Il se termine par le mensonge, véritable casse-tête entre Africains en situation d'exil.

Le quatrième chapitre, quant à lui, constitue un pion du « puzzle » sur l'immigration et les rouages bancaires. Il expose, d'une part, les raisons qui poussent les jeunes négro-africains à entreprendre ce voyage suicidaire et, d'autre part, les conditions dans lesquelles s'effectue l'immigration clandestine. Ce dit chapitre semblerait être la situation initiale du récit principal.

À côté du cinquième chapitre qui continue la peinture sur les dessous de l'immigration dans les rapports entre les Négro-africains, le sixième chapitre nous présente un tableau burlesque ; une sorte de

satire intradiégétique du statut goguenard de certains dictateurs négro-africains.
À l'image des parties précédentes, nous constatons que, dans la troisième partie, le narrateur fait encore un peu « du touche à tout » puisque beaucoup de fragments de récits sont éparpillés, *méli-mélo*, pour déstructurer le moule classique du récit et, en même temps, brouiller l'identité africaine du texte. C'est sous ce rapport que Selom Komlan Gbanou soutient:

> « Le récit principal se disperse en plusieurs hypotextes entretenant entre eux des rapports complices plus ou moins discontinus qui affectent la morphologie du roman en lui conférant une allure de patchwork de collage qui fait du texte un assemblage de (dé)bris autonomes qui simulent matériellement une homogénéité. » (Gbanou, 2004 : 12)

La quatrième partie, en ce qui la concerne, composée de deux chapitres, réintroduit le personnage de monsieur Hippocrate. Son premier chapitre ouvre une large fenêtre critique sur la littérature de la Négritude et réactualise, dans son deuxième chapitre, une séquence sur l'histoire qui a vu naître les deux Congo, sans compter les allusions faites aux hostilités ouvertes dans cette partie de l'Afrique dont les responsables seraient les Britanniques et les Français.

En somme, la fabrique textuelle de *Black Bazar* qui s'apparente à la configuration du jeu du « puzzle », a divorcé avec le récit linéaire, « prolixe » (Gbanou, 2004 : 12) et « bavard » qui semble être révolu dans cette dynamique de la mondialisation de la littérature. Nous retiendrons que son système d'encodage, habilement constitué, a exigé du lecteur des dispositions intellectuelles avérées dans son mécanisme de décodage. D'ailleurs, il doit, paraît-il, faire appel, de l'avis d'Umberto Eco (1985), à son « encyclopédie personnelle » pour recoller les fragments et parvenir à comprendre le texte. Dans cette esthétique où « ramifications », mélanges, difformités et variétés thématiques abondent, un lecteur passif serait vite découragé. Or, tout ce qui paraît, informe et insignifiant, prend forme et sens une fois que le lecteur arrive à jouer le jeu, à reconstruire les fragments.

Cette touche novatrice, qui rompt avec la « tyrannie » de l'intrigue unitaire, nous la retrouvons également dans les fabriques des récits émiettés et éclatés de *Les Pieds sales*, *Solo d'un revenant*, entre autres. Ainsi, nous pouvons, sans doute, admettre qu'avec les romanciers de la nouvelle génération, l'écriture « fragmentaire » constitue un espace hétérogène de création dans lequel chacun, parmi eux, s'essaie selon ses convictions poétiques. Par ailleurs, vouloir restreindre le changement de paradigme aux fabriques du récit classique défiguré, et dévalorisé serait, sous un certain angle, ignoré les métamorphoses profondes et modernes que l'intégration des TIC a apporté au récit rénové.

2. Les TIC et les métamorphoses modernes du récit

Que serait alors le monde d'aujourd'hui s'il n'y avait pas de téléphone, d'écran ; bref, toutes ces nouvelles techniques qui participent à la réduction considérable de la distance, à l'interconnexion des quatre coins du monde, à l'ouverture des frontières, au brassage et à l'hybridation des peuples et des cultures ? Serait-il permis et convaincant de parler aujourd'hui d'universalisme, de mondialisation, de modernisme, dans toute œuvre humaine, sans l'intervention ou l'intégration des TIC ?

La réponse à ses interrogations nous permettra de justifier que le roman« rénové », en intégrant le téléphone, la télévision, l'Internet, dans son sein célèbre l'avènement de fictions générationnelles qui circonscrivent les préoccupations de la mondialisation, modernisent et recyclent du coup, leurs poétiques.

Les TIC (Techniques de l'Information et de la Communication) est un acronyme qui renvoie à l'ensemble des moyens modernes utilisés dans les domaines de l'information et de la communication. Plus que modernes et, actuellement, incontournables, les outils comme le téléphone, l'ordinateur, la télévision, entre autres, ont réduit, d'une manière efficiente les distances, effacé les frontières entre les pays et ont transformé le monde en un village planétaire McLuhan (1968).Mieux, avec les TIC, le monde est interconnecté et nous assistons au déclin des cultures locales au profit des cultures fusionnées. Ce qui explique que l'Afrique va s'ouvrir à l'Europe qui, à son tour, intègrera, bon gré malgré, les cultures américaines et asiatiques, d'où l'avènement et l'accélération de la mondialisation politique et culturelle.

Ce numérique qui conditionne maintenant toute œuvre humaine est loin d'être méconnue par les romanciers de la nouvelle génération promoteur de la « littérature-monde »(Le Bris et Rouaud, 2007). En fait, dans la structure matricielle de leurs imaginaires, le numérique intègre le schéma narratif, rénove et modernise le récit. Cette offre romanesque innovante qui œuvre dans la rencontre des médias avec le roman est connue sous le concept d'« intermédialité » (Müller, 2006 : 5).
Apparue dans le champ de la recherche au cours des dernières décennies des années 80, l' « intermédialité » doit sa paternité au professeur Ernst J. Müller. Elle est, selon Silvestra Mariniello « un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma, un récit intrinsèquement intermédiale » (Mariniello, 2003 : 62). En réalité, si l'on tient compte de lui, la pratique intermédiale devient « un milieu de rencontre, d'invention et d'intervention » (Mariniello, 2003 : 62) où les modes de représentation sont convoqués et confrontés les uns des autres dans une dynamique d'analyser, sur l'axe de la production/réception, leurs effets poétiques. D'ailleurs, dans l'étude du modèle actanciel, les personnages, s'ils ne se substituent pas au numérique ; en font recours dans beaucoup de situations.

Chez Fatou Diome, dans *Celles qui attendent*, le télécentre demeure le seul lieu de jonction entre l'île et l'Europe. Il participe désormais à l'évolution de l'intrigue car, c'est là où se déploient les nouvelles. Ainsi, il devient un lieu où se nouent et se dénouent les cœurs : « Ce fut l'embouteillage au télécentre, envahi par une foule de femmes qui bourdonnaient, trépignaient, chacune tendue vers le moment béni où la gérante prononcerait son nom » (Mariniello, 2003 : 62). La description hyperbolique du décor témoigne du rôle central que joue le télécentre dans le destin de ces personnages. C'est grâce aussi au téléphone et avec le soutien téléphonique de la Croix-Rouge que les clandestins parviennent à libérer les esprits et les cœurs de ceux qu'ils ont laissés au lieu de départ : « C'est grâce au téléphone prêté par la Croix-Rouge espagnole, quelques migrants avaient pu appeler une première fois, qui sa mère, qui son épouse ou les deux en même temps. » (Mariniello, 2003 : 62). Cet appel téléphonique rentre dans le cadre d'un dénouement partiel de l'intrigue.

Notamment, dans *Black Bazar*, c'est avec le téléphone que le lecteur revit le rebondissement de l'histoire du mariage avorté entre Couleur

d'origine et l'ancien ministre. Cette union ratée, faudrait-il la rappeler, a humilié le père et le gendre, l'avocat de Nancy qui reste, d'ailleurs, très remonté contre toutes les occasions faisant allusion à ce mariage. Par analepse, le narrateur nous fait revivre cette scène dans ce passage :

> « Quand j'ai eu l'avocat de Nancy au téléphone, il m'a envoyé balader et m'a dit qu'il ne me connaissait pas non plus la femme et l'enfant dont je parlais. Il m'a traité de voyou, de chenapan. J'ai repensé à l'histoire du ministre Doyen de Mathusalem. J'étais aux yeux de l'avocat celui qui avait fait échouer le mariage qu'il avait prévu entre sa fille et l'ancien ministre, alors que c'est peut-être L'Hybride qui, à cette époque, avait foutu son plan en l'air.[...], en raccrochant il a lâché : Artiste de merde ! Je t'enverrai une deuxième fois en prison. » (Mabanckou, 2009 : 155-156)

Non seulement, le coup de fil relance et réveille des souvenirs amers, mais il constitue un prétexte inscrivant l'intrigue dans une sorte de vraisemblance soutenue par un rapprochement des récits des personnages sur cette même affaire. À bien des égards, la réaction de l'allocutaire (le père de Couleur d'origine), au coup de fil de Le Fessologue, permet, à la fois au locuteur et au lecteur, de prendre pour vrai le récit de Macchabé, personnage secondaire qui est venu informer Le Fessologue sur le fond de cette histoire. Par conséquent, le téléphone fait partie intégrante de l'action et, en plus, il actualise le récit.

Également, dans *Al Capone le Malien*, le narrateur, grâce à un coup de fil, relance le déroulement de l'intrigue qui semblait retrouver son épilogue avec la déception que la visite du « Sosso-balla » leur avait réservé. Avec le miracle du téléphone qui permet de réduire les distances, Namane Kouyaté a pu joindre, sur le chemin de retour sur Bamako, René et Félix pour qu'ils rebroussent chemin et reviennent à Niagassola assister à la sortie du « balafon sacré ». Dans ce cas de figure précis, le téléphone est considéré comme un embrayeur qui permet aux protagonistes, à tout moment, de se retrouver :

> « Nous avons rejoint Adama Bâ dans le 4x4, moi hanté par l'image de Namane Kouyaté, [...], cet

> homme qui semblait porter en lui une fierté source d'une douleur plus grande que celle que provoquerait de l'huile chaude dans les yeux.
> Niagassola est déjà loin de nous. Adama Ba a choisi de faire de la vitesse. Mais soudain, son téléphone portable a sonné. [...] et Adama avait répondu. "Oui, Koro Namane, oui... Tu as raison, Koro... C'est vrai, Koro... Oui, chef Kouyaté, c'est vrai... ". Il nous informa ensuite que « Namane a décidé de faire sortir le Sosso-bala. La fête aura bien lieu. » (Tchack, 2016 : 100)

Parallèlement à la fonction d'embrayeur dans l'enchaînement des séquences narratives, le téléphone joue un rôle prépondérant dans le dispositif communicationnel chez les personnages de Sami Tchack. Tantôt c'est Binétou Fall qui joint René pour lui rendre compte de son compagnonnage avec les autres protagonistes : « Binétou me téléphona. Quand je retournai près de la piscine, Félix était présent, avec un gros sac de voyage. Il discutait avec Namane et Binétou Fall » Tchack, 2016 :152), tantôt c'est le Maître Al qui demande des explications à Binétou, à chaque fois qu'une quelconque situation, lui permettait d'être seul avec René :

> « Alors qu'elle entamait des commentaires [avec René sur un article trouvé sur Internet] sur le fameux article, son téléphone a sonné. [...]. Elle décrocha. Une seconde avait suffi pour qu'elle raccroche. Je compris. "S'il croit que je vais comme ça... Mais cet homme se prend pour qui ?" Le téléphone s'est remis à sonner. Elle finit par répondre : "Al je te prie de me laisser tranquille". » (Tchack, 2016 : 289)

Dans ce monde moderne, le recours au téléphone, dans la prestation de beaucoup de services, s'impose et réduit incontestablement les distances qui, jadis, constituaient des blocages entre interlocuteurs. En réalité, c'est là où réside l'une des dimensions générationnelles, novatrices et modernes de la structure matricielle du récit des romanciers de « la littérature tout monde ». À tout moment et

en tout lieu, un protagoniste peut intervenir pour verser le récit dans une nouvelle allure, sans que la vraisemblance de celui-ci n'en souffre. Cette maturité, dans la fabrique intertextuelle et intermédiale, chez les romanciers de la nouvelle génération, inspire Fotsing (2009) à soutenir que :

> « L'écrivain africain [a] reculé les bornes de son inspiration et sa pratique de l'écriture par l'exploration de territoires comme [les médias]. Ceci lui [a] permis non seulement de partager avec jubilation un savoir et une passion mais, en outre, d'offrir à la littérature mondiale, en toute liberté, des productions inédites. » (Fotsing, 2009 : 145)

Encore une fois, ce moule rénové qui incite à reconsidérer le roman négro-africain de la « Migritude », considèrerait *Passage des larmes* comme le chef-d'œuvre de cette innovation. Dans sa mission secrète, Djib fait recours tantôt aux médias, tantôt à l'ordinateur pour entrer en contact avec les commanditaires qui ne le joignent que par liaisons téléphoniques :

> « Mon patron m'a téléphoné à l'aube. Je n'avais pas eu le temps de boire mon verre d'eau comme je le fais d'habitude... " Tu dois aller droit au but sans perdre de vue le contexte international, Djib. Nous avons un agenda à respecter. Tu m'écoutes ? Tu dois te lancer maintenant, c'est le moment idéal" ! » (Waberi, 2009 : 111)

Outre le téléphone, la modernité des corpus fictionnels de la nouvelle génération, s'illustrerait, encore une fois, dans le recours au numérique, comme la radio, la télévision, l'ordinateur, l'Internet, entre autres. À la fois sons et/ou images, les informations que donnent la radio et la télévision traversent les frontières, écrasent les clivages identitaires et dépassent les causes nationalistes. De véritables médiums, les traces de l'audiovisuel que nous retrouvons tous azimuts dans les imaginaires du « tout-monde », ont rendu plus qu'actuelle la poétique du genre qui, en fait, pourrait même ranimer un nouveau débat sur la reconsidération de sa définition classique.

Toutefois, dans l'écriture et la réécriture des thèmes majeurs, dans ce contexte de la mondialisation, ces romanciers ont donné au numérique un statut actanciel fondamental dans leur architecture textuelle. Désormais, la radio comme la télévision font partie intégrante de leur trame narrative. Les informations qu'elles distillent, par exemple sur les phénomènes migratoires, impactent sur les consciences, dramatisent et diabolisent l'immigration surtout clandestine. Du coup, elles interpellent toutes les sensibilités du monde entier à apprécier l'ampleur et la gravité du phénomène et, par ricochet, les invitent à prendre au sérieux la question.

Dans *Celles qui attendent*, la médiatisation par la radio nationale d'un naufrage de clandestins morts en mer, amène toute la population insulaire, et même au-delà du pays, à méditer sur la délicatesse du fléau et l'urgence pour trouver des solutions à cette tragédie :

> « Un jour vers midi, une nouvelle se propagea par les ondes à la radio nationale, introduisant la terreur dans tous les foyers du village : une pirogue à la dérive s'était échouée sur les côtes brésiliennes avec une quarantaine de crânes à son bord. Personne ne savait encore d'où venait la fameuse pirogue, mais les cris déchiré le sol du village. Il n'y avait évidemment pas de survivant, mais, plus affreux encore, le journaliste, qui avait parlé en langue locale, n'avait pas dit corps, mais bien des crânes. » (Diome, 2010 : 152)

Le choix du moment de l'information « midi » (moment où la quasi-totalité de la population est au repos) et du type de journal « la radio nationale » (une façon de jouer sur le nombre d'auditeurs), le moyen de transport « pirogue » et le nombre de victimes « quarantaine »,« crânes », constituent un procédé esthétique moderne permettant à l'auteur de choquer la conscience du lecteur par substitution du narrateur à la radio qui authentifie le message. Ces mêmes séquences narratives qui médiatisent et stigmatisent le clandestin par les ondes de la radio, nous les retrouvons dans les fabriques textuelles de *Des fourmis dans la bouche* : « Depuis les fenêtres ouvertes, la radio ou la télévision diffusait

la palabre d'un pimpant animateur auprès des clandestins massés sur le trottoir » (Hane, 2011 : 34-35) et, aussi, dans *Les Pieds sales* :

> « Le journaliste de la première chaîne parla vite. Il annonça qu'un homme avait été retrouvé mort dans un parking au centre-ville. On lui avait tranché la gorge. La photo du malheureux passa rapidement sur l'écran et Askia reconnut Zak, son collègue de la Cellule venu se faire oublier à Paris. » (Awumey, 2009 : 128)

Dans *Le Christ selon l'Afrique*, une radiocassette tenait lieu de statut d'adjuvant dans les prêches du personnage d'abbé :

> « Sa radio cassette diffusait une chanson sur le miracle de la Nativité, tandis qu'il énumérait les magnifiques réalisations de l'Église catholique, du Comité catholique contre la faim, de l'Association catholique contre le sida, de la Ligue catholique contre l'analphabétisme, et de et de... » (Beyala, 2014 : 29)

Dans l'enchâssement des fragments de récits secondaires dans le récit principal, la narratrice nous fait vivre deux fois, grâce à l'écran, la scène sur la figure de l'opposant politique humilié publiquement par Madame Foning, la mairesse. Concrètement vécue aux pages 35-36-37, la même scène revient sous le format télévisé avec un commentaire sarcastique de certains faits qui avaient échappé au lecteur et à la narratrice :

> « J'ai allumé la télévision [...]. La première image qui apparut sur l'écran fut celle de l'opposant. Sa bouche était enflée par une violente colère. "Ce pays est un gros modèle de dictature", hurlait-il. Il disait que les flics de la nation n'étaient que des brigands, qu'ils se fichaient des lois , qu'ils se moquaient des recommandations des Nations unies, qu'ils ne respectaient pas les droits de l'homme et du citoyen. Il expliquait que, suite à son meeting, des policiers l'avaient frappé et fouetté

> deux heures durant avant de le jeter dans la rue. » (Beyala, 2014 : 75)

Grâce à ce passage télévisé, le lecteur assiste à un transfert du cadre spatial du déroulement de l'action ; ce qui fait que le narrateur devient un simple traducteur qui s'informe et informe le lecteur par le biais de l'écran.

À côté de la radio et de la télévision, le roman diasporique de l'immigration a aussi révolutionné et modernisé le récit par le recours à l'ordinateur, à l'Internet. Pour preuve, dans sa mission d'espionnage des manœuvres terroristes en terre djiboutienne, toutes les actions du héros de *Passage des larmes* ont été conditionnées par Internet. Il recevait tout par le canal de l'intelligence virtuelle comme le soutient ce passage :

> « J'ai quitté la chambre de mon hôtel, le cœur détruit. Péniblement, j'ai repris mon enquête. Les archives que j'ai consultées à distances, par le canal professionnel ou avec l'aide de Denise, arrivent toutes à la même conclusion. Du reste la fiche établie par la CIA, disponible également sur Wikipédia, ne dit pas autre chose. » (Waberi, 2009 : 94)

En fait, si Denise, sa copine qui se trouve à Montréal, parvient à épauler le héros dans ses recherches, c'est parce qu'Internet a réussi le pari d'une interconnexion des individus et des lieux; ce qui fait que le dispositif actanciel brasse les milieux géographiques et rassemble tout le monde dans un seul et même cadre spatial virtuel. Il faudrait retenir, aussi, que la collecte de ses informations, de même que toutes les autres liaisons avec les protagonistes, parviennent aux destinataires via Internet comme l'a bien indiqué, ici, le narrateur :

> « Par chance, le fax de l'hôtel marche plutôt bien. J'expédie les premiers résultats de mon enquête à Denver, par email depuis mon ordinateur. J'envoie un mot de confirmation par fax. Et si j'ai le temps, j'envoie un email à Denise pour la rassurer. » (Waberi, 2009 : 236)

En dehors ses propres recherches sur Internet, les indices d'informations que lui fournissaient les adjuvants passaient aussi par le même canal comme le confirme cet extrait :

> « De retour, un message m'attendait. Un homme qui disait posséder des informations m'avait laissé un pli. Il avait utilisé le mot " aveux" dans le courriel qu'il m'avait envoyé la première fois à mon adresse professionnelle, il y a six jours. Je l'avais presque oublié cet énergumène. Ce terme d' "aveux" m'avait intrigué tout de suite. Je cru un temps que ce mot clignotait sur l'écran de mon portable. Le reste du message était bref. Deux lignes indiquant l'heure et le lieu de rencontre " dès votre arrivée à Djibouti ", précisait-il. » (Waberi, 2009 : 145)

La place qu'occupe l'Internet dans le caractère discret de cette mission d'espionnage donne à l'intrigue une allure vraisemblable et très actuelle puisque, dans de pareilles tâches, il est naturellement recommandé de faire recours à des voies d'informations discrètes.
Dans le recours au numérique, Joseph Tawa, adepte de Donatien Koagne, baptisé Al Capone, après un coup de fil lui annonçant la mort de la Princesse Koagne : « C'est un ministre en exercice qui m'a téléphoné de Yaoundé [pour me dire qu'] on a égorgé la princesse Koagne » (Tchack, 2011 : 222), se rabat sur Internet pour la vérification de cette information comme que relate ce passage :

> « Le même jour, après m'être lavé, en quête de détails sur cette tragédie, je cherchai sur Internet des articles de journaux camerounais et tombai sur celui de Franck Ndoumbe Diwouta de La Nouvelle Expression, intitulé" La sœur de Donatien Koagne égorgée". » (Tchack, 2011 : 222)

En résumé, nous pouvons avancer que grâce au numérique, le monde est devenu petit et le pari pour la mondialisation politique et culturelle n'est plus une utopie. « Tout » est devenu presque possible à l'homme, porteur d'identités plurielles. En fait, la technologie a réalisé

des miracles et toute œuvre humaine, dans ce monde contemporain, ne saurait convaincre dans son originalité si elle n'intègre pas le numérique ; une vision moderne très actuelle chez les pionniers de la « littérature-monde ».
Aussi, il faudrait souligner que l'originalité de ces modalités narratives ne se résument pas seulement à l'intégration du numérique dans la matrice architecturale romanesque, mais elle réside aussi dans l'approche apologétique de la poétique du mélange, de l'impure, du métissage, de l'hybridation et du multiculturalisme.

Conclusion

Au final de notre analyse, il semble indéniable que les poétiques protéiformes et atypiques innovées par les enfants de la postcolonie, ont forcé la légitimation de leur talent et ont corroboré la désaffiliation, du coup, du récit des canaux du structuralisme. En effet, avec le moule du récit défiguré, les romanciers de la nouvelle génération ont émancipé la fiction francophone diasporique des serres des consensus poétiques. Il faut le signaler, en refusant sans complaisance « l'influence de leurs professeurs », ces jeunes ont révolutionné la littérature tout court. Ils ont innové dans l'impure, l'impropre, l'imprévisible, l'hybride et, en même temps, ont déstabilisé une lecture trop « aisée » à laquelle on avait habitué le lectorat.

Toutefois, comme le « global » et la modernité ne peuvent être atteints sans une déstructuration/ restructuration des modèles standards, alors il faudrait, en outre, souligner que ces romanciers migrateurs ont ouvert le récit aux TIC. Cette nouvelle approche qui rénove profondément la charpente génétique du récit, a non seulement, décrété le deuil des modèles canoniques, mais a rendu plus actuel et plus moderne le récit, désormais ouvert aux caprices de la mondialisation.

Références bibliographiques

Awumey Edem (2009), *Les Pieds sales*, Paris, Éditions du Seuil.

Baroni Raphaël (2010), « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 18 |, mis en ligne le 06 juillet 2010. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6085 (22/ 02/ 2021).

Beyala Calixthe (2014), *Le Christ selon l'Afrique,* Paris, Éditions Albin Michel.

Diome Fatou (2010), *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion.

Eco Umberto (1985), *La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

Efoui Kossi (2008), *Solo d'un revenant*, Paris, Éditions du Seuil.

Fotsing Robert Mangoua (2009), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan. Coll. Littérature et savoirs. 268 p.

Gbanou Selom Komlan (2004), « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain » URI: http://id.erudit.org/iderudit/010785ar(consulté le 10/01/2020)

Hane Khadi (2011), *Des fourmis dans la bouche*, Paris, Denoël.

Kane Mouhamadou (1974), « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature Comparée*, n° 191-192.

Larivaille Paul (1974), « L'analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n°19.

Le Bris Michel et Rouaud Jean (2007), *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard.

Mabanckou Alain (2009), *Black Bazar*, Paris, Éditions du Seuil.

Mariniello Silvestra (2003), **«** Commencements », *Intermédialités / Intermediality*, n°1 *printemps*.

Maris Stella (2016), Alain Mabanckou : « *Mêler l'oralité à la littérature »* cf http://fr.wikipedia.org/wiki/Alain-Mabanckou, p. 1 sur 6, (consulté le 22/ 02/ 2021).

McLuhan Marshall, (1968), *Message et Massage, un inventaire des effets*, Paris, Ed Jean-Jacques Pauvert.

Müller Jürgen Ernst (2006), « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol. 16.

Ngom Amadou Guèye (2007), « Refuser d'être le produit des autres », *Éthiopiques N°78 Littérature et art au miroir du tout-monde/Philosophie, éthique et politique* ,1er semestre, (consulté le 10-11-2020).

Raimond Michel (1967), *Le roman depuis la révolution,* Paris, Armand Colin.

Sartre Jean Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.

Schaeffer Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil.

Tchack Sami (2011), *Al Capone le Malien*, Paris, Mercure de France.

Tomachevski Boris (1965), « Thématique », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.

Van Gorp Hendri (2005), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, éd. Honoré Champion.

Waberi Abdourahman Ali (2009), *Passages des larmes*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.