

L'ESTHÉTIQUE DE L'HÉTÉROGÉNÉITÉ D'ABDOURAHMAN ALI WABERI

Victor ESSONO ELLA,
Maître-Assistant
Université Omar Bongo – Libreville
essono_victor@yahoo.fr

Résumé

Au centre des enjeux esthétiques dans le roman francophone, est apparue aujourd'hui une forme particulière de l'écriture qui rompt avec le récit-fleuve linéairement compact des écrivains de la première génération. L'écriture participe désormais d'un travail aussi bien sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un ensemble hétérogène, voire hétéroclite. Waberi, écrivain en situation d'exil, donne à penser que l'écriture romanesque cherche à souscrire aux différents fantasmes et soubresauts qui remuent la conscience des exilés/migrants. Ou encore le romanesque veut tirer profit de l'esthétique postmoderne de l'hétérogénéité, de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde, favorisé par la mondialisation. L'écriture devient un exercice des formes transculturelles, de l'intertextualité et de la fragmentation.

Mots-clés : *Esthétique, hétérogénéité, variation, fragmentaire, intertextualité.*

Abstract

At the center of aesthetic stakes in the french-speaking novel, has appeared today a particular form of writing which breaks with the linearly compact narrative-river of the writers of the first generation. Scripture now participates in a job as well on the language and the body of romantic project to achieve a heterogeneous set, or even heteroclite. Waberi, writer in an exile situation, suggests that romantic scripture seeks to subscribe to the different fantasies and jolts that move the consciousness of

exiles/migrants. Or again the novel wants to take advantage of the postmodern aesthetic of the heterogeneity, fragmentation and chaos discovered in the new relationship to the world, favored by globalization. Writing becomes an exercise in cross-cultural forms, intertextuality and fragmentation.

Keywords: *Aesthetic, heterogeneity, variation, fragmentary, intertextuality.*

Introduction

Les nouvelles exigences identitaires nées des phénomènes migratoires vers l'Europe, l'exil, ainsi que les pesanteurs idéologiques postcoloniales marquées par l'hybridité culturelle issue de la rencontre ouverte avec le monde, semblent apporter les modifications importantes dans le patrimoine générique du roman francophone africain subsaharien. Les écrivains de la « postcolonie » semblent signaler, dans leurs écrits, des modifications formelles et esthétiques. Georges Ngal (1998, p.17) parle de coupure dans la création romanesque : « Coupure qui se définit par la conscience que les écrivains d'une tranche donnée peuvent avoir, dans leur rapport spécifique au langage de la spécificité de leur travail sur les formes et le langage romanesque, poétique ». Dans cette teneur de la modernité sur le plan narratologique, les romanciers continuent, pour la plupart, à marquer leur identité africaine en retenant certains attributs de l'esthétique traditionnelle dont notamment le mélange des genres. Pour Victor O. Aire (1985, p.537-538), « Plutôt donc que de voir dans le roman africain moderne une forme abâtardie de l'esthétique traditionnelle, il faut parler d'une symbiose, d'une synthèse raisonnée entre le traditionnel et le moderne ». Autant le romancier représente la synthèse de deux civilisations sans perdre son authenticité, autant le roman africain s'est ouvert à l'esthétique moderne occidentale. A ce titre, sans remettre en cause son authenticité,

le roman africain semble se frayer le chemin au roman à l'échelle mondiale. Dans la présente étude, nous voudrions soutenir la thèse selon laquelle l'esthétique de l'hétérogénéité romanesque d'Abdourahmane. A. Waberi, tout en s'enracinant dans son terroir, s'ouvre aux deux courants esthétiques africain et occidental. Quoique soit difficile de séparer le fond du style, le contenu de son contenant, nous mettrons l'accent essentiellement sur le style de Waberi, quitte à nous référer au besoin à la thématique. Il semble que, pour défendre la voix du peuple, Waberi écoute moins les diktas venant d'une quelconque idéologie que les dictées de son propre cœur. Waberi n'épouse pas la cause des laissés-pour comptes africains contre une classe bourgeoise. Bien au contraire, les gens qu'affectionne la plume du romancier insulaire sont, toutes classes confondues, des êtres défavorisés par la nature ou la vie, tant matériellement que physiquement ou moralement. Ainsi, Waberi emploie-t-il souvent des protagonistes nécessaires affrontant la vie avec courage et optimisme, malgré les obstacles posés par leur entourage ou la nouvelle société à laquelle ils migrent. Pourquoi, dans son roman aux contours et aux normes bien définis, Waberi s'avise-t-il de faire ressortir les domaines relevant d'autres genres ? Ou bien ne cherche-t-il qu'à mieux accrocher l'attention du lecteur en lui ménageant un mélange des voix narratives ? Tout ce qui précède laisse percevoir dans l'œuvre wabérienne, l'esthétique de l'hétérogénéité qui s'articule d'une part, autour du discours littéraire et les genres ; d'autre part, il s'agit de mettre en évidence l'écriture fragmentaire.

1. Le mélange des genres

Dans le texte de Waberi, il y a une volonté d'appartenir au « Tout-monde », de se sentir à l'aise sur tous les espaces de la

terre ; d'être ouvert à la multiplicité. Edouard Glissant dans son *Traité du Tout-monde* (1997), proposait déjà sa vision d'un monde changeant qui oriente la pensée, le regard humain et génère par-là même une parole ouverte mettant en exergue des identités culturelles inédites. Pour matérialiser cette ouverture au « Tout-monde », Waberi procède par un usage remarquable de l'intertextualité romanesque comme un motif de l'esthétique de l'hétérogénéité. Elle est située au carrefour de plusieurs influences de plusieurs discours littéraires et les genres, de l'art musical et de l'histoire ou l'histoire de l'art.

1.1. Le discours littéraire et les genres

La production de l'effet de sens dans le texte littéraire ne peut se faire sans références explicites et implicites à d'autres textes littéraires et d'autres domaines du savoir. Dans son ouvrage intitulé *Sémiotikè*, Julia Kristeva (1969, p.115), définit l'intertextualité comme un « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes ». On a ainsi une sorte de « pont » établi entre un texte (A) et un texte (B). Le texte (B) est considéré comme le « fournisseur d'idées » du texte (A) en ce sens qu'il lui sert de support. En relevant systématiquement les occurrences textuelles qui se réfèrent à la littérature en général, le discours est en rapport dialogique avec la littérature universelle, avec les arts plastiques et avec la littérature francophone africaine dans une esthétique de l'homogénéité. En effet, le narrateur du récit *Rift, routes, rails* (2001) rapproche les figures de la poésie universelle comme le poète et romancier colombien Alvaro Mutis (2001, p.16), Baudelaire ou l'allusion faite à Lamartine quand ce dernier parle du « fameux hymne de l'absence de l'être aimé et du dépeuplement du monde » (2001, p.57). Dans son poème, « L'Isolement », tiré des *Méditations poétiques*, Lamartine cite, dans la septième strophe ce vers éloquent : « Un seul être vous

manque, et tout est dépeuplé ». Ici, l'auteur, à la manière de Lamartine, cherche à souscrire aux différents fantasmes et soubresauts qui remuent les consciences des exilés-migrants. L'allusion faite à ce poème est offerte comme une consolation. On perd des êtres chers, mais le sujet-migrant avance meurtri des blessures de la vie. La joie et la douleur inspirent les âmes blessées. Revisiter ce vers lamartinien à défaut de guérir, console telles de douces paroles d'un être constamment aimant. De même, l'usage fait des expressions latines, « Quasi vacuum » (2001, p.29), « hic et nunc » (2001, p.35), « opus magnum » (2001, p.55) et anglaises, « a big writer from Indonesia » (2001, p.45), « no man's land » (2001, p.55), « I don't stand a ghost of chance (with you) » (2001, p.82), n'est pas en reste. Cet univers littéraire convoqué par le sujet du discours, inscrit l'écriture romanesque dans un parcours dialogique avec d'autres textes des littératures française, latine et anglaise. Il en est de même avec des références à la célébration des grandes figures spirituelles et monumentalises telles qu' « Allah, de Jéhovah, de Bouddha ou de la Mère du petit Jésus » (2001, p.51). Le discours de *Rifts, routes, rails* dialogue avec d'autres textes selon les genres. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. On assiste, dès lors, à l'introduction et à l'organisation du plurilinguisme dans le roman comme le dit Bakhtine (1978, p.141) : « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes...) qu'extra-littéraires (étude de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc. ».

Tout compte fait, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure romanesque, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un autre auteur. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et

stylistique. L'évocation des figures emblématiques des genres romanesque, nouvelliste et essayiste, comme Kateb Yacine (2001, p.57), Nadine Gordimer (2001, p.84), André Brink (2001, p.85), Pierre Johnson (2001, p.32), Nietzsche (2001, p.79), P. K. Dick, Lovecraft, Stephen King, James Ellroy (2001, p.45), témoigne de la richesse stylistique de Waberi d'inscrire son texte dans la littérature universelle d'abord et ensuite dans la littérature africaine. Ces multiples références résident moins dans la révolte politique qu'il prône que dans la « révolution du langage » qu'il opère à travers l'aventure de l'écriture romanesque, marquée par le sceau de l'hétérogénéité. Celle-ci découle de la relation, l'échange, la traversée, ou encore la rencontre des lieux, des espaces, des époques, des textes, des genres et des imaginaires. L'insertion des auteurs occidentaux, américains et africains, appartenant à des aires culturelles différentes, vient aussi enrichir ce texte de Waberi à travers l'art musical.

1.2. Le discours littéraire et l'art musical

La référence à la musique dont on n'ignore pas les rapports avec la poésie comme genre, joue la même fonction dans le texte de Waberi. La musique comme art, est certainement l'un des meilleurs moyens qui contribue au conditionnement du sujet-migrant. Les récits de Waberi amènent souvent à parcourir un pays de nomades et de poètes. Le nomade est cet autochtone de la Corne de l'Afrique. On assiste à une sorte d'osmose entre le nomade et son territoire mais sans que cela fasse de lui un sédentaire. C'est la connaissance profonde et intime de son espace vital que le nomade peut se permettre de se déplacer. Le sujet nomade est donc celui qui est en perpétuel mouvement dans un territoire qui lui appartient, dans une terre à laquelle il appartient. Seule, la musique est capable de

plonger le nomade dans ses « chansons d'enfance » comme le révèle le narrateur-même :

Les chansons d'enfance remontent sans cesse à la source comme autant de saumons sur le chemin de l'océan. What's a wonderful World de Satchmo (Louis Armstrong), Tino Rossi, Nat King Cole et Joe Dassin? Coulée veloutée qui traverse le cœur et soulève le torse gorgé d'émotion » (2001, p.15-16).

Le nomadisme, avec un accent musical, revêt un aspect nostalgique, dans tout ce qui évoque un autre temps. L'espace imaginaire réside ici dans l'imaginaire géographique de la voix narrative qui relie son roman et l'art musical. L'intertextualité est saisissable à travers l'évocation des noms des chanteurs, certains titres de chansons et des clichés empruntés à d'autres textes. On parlera, selon Bakhtine (1978, p.52), d'une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte ». Waberi s'intéresse, plus que jamais à la parenté entre la parole poétique et la musique. De plus, dans le texte intitulé « Petites morceaux pour lecteurs debout », trop morcelé et parcellaire pour emporter totalement la conviction dans cet élan musical, le nomade ou l'exilé contemporain est conscient que le monde est en mouvement. En tant qu'éternel exilé, il revendique sa place parmi les autres qui se trouvent dans la même situation. Il s'agit d'une communauté dispersée à travers le monde, un monde « rétréci » où se mêlent une foule de chanteurs tels que « Lucky Dube, du tonitruant black brit L.K.J ou de Steel Pulse sans oublier Robert Nesta Marley » (2001, p.77). Dans ce tableau de la « globalisation musicale », la circulation des personnages implique aussi une

« dénationalisation » culturelle. L'exilé doit être capable de transiter entre les cultures. Il doit être étranger partout. De ce fait, l'exilé doit connaître assez bien ces différentes cultures pour être partout chez soi à travers le jeu de la musicalité comprenant « Le Combat de Tancredi et Clorinde de Monteverdi, à moins qu'il ne s'agisse du théâtralissime Boléro de monsieur Ravel [...] Billie Holiday chantée par Nana Mouskouri » (2001, p.78). A partir de l'art musical, s'y ajoutent les figures telles que « Erroll Garner, Oscar Peterson ; Coleman Hawkins, Miles, Coltrane, Lester Young, Diana Ross » (2001, p.82) ou encore « Lady Day » (2001, p.78). Eleanor Fagan, dite Billie Holiday, également surnommée Lady Day : « le jour se lève » ou « Madame jour », est une chanteuse américaine de blues et de jazz, considérée comme l'une des plus grandes chanteuses que le jazz ait connues. Des références aux chanteurs des « petites îles chaudes » : « Montserrat, Antigua, Rodrigues, Grenade, Maldives, Cap-Vert et Sainte Lucie, patrie de Derek Walcott. Césaria Evora rassure tout le monde » (2001, p.80). Le jazz mielleux, la lumière gélatineuse et l'ambiance melliflue à travers ces différents espaces, sont autant d'éléments qui rejoignent l'apport de l'intertextualité et la compétence culturelle élargie du lecteur dans une esthétique de l'hétérogénéité. Pour Waberi, la voix de Césaria Evora, fait la synthèse de la musique pratiquée dans ces différentes îles et archipels, d'où l'emploi du verbe « rassurer » ; d'autant que sa musique « morna » est un mélange de jazz et de la musique latine, portugaise et créole, typique du Cap-Vert. Cette musique, plaintive, s'articule autour de la souffrance, la mélancolie et l'exil, tel que vécu par le narrateur de *Rift, routes, rails*. L'exil est considéré comme un phénomène qui consiste dans l'abandon de sa terre natale vers l'ailleurs. Waberi voudrait mettre en

scène un genre de migrant cosmopolite à travers l'art musical et l'histoire de l'art.

1.3. Le discours littéraire et l'histoire ou l'histoire de l'art

Dans l'économie générale de ce texte, le discours littéraire occupe une fonction majeure, celle d'inscrire Rift, *routes, rails* en tant qu'œuvre dans la littérature et la culture universelles d'une part, et dans la littérature et la culture africaines d'autre part. Les figures comme celle du navigateur français, « Denis de Rivoyre en 1882 » (2001, p.13), du bon prêtre « *Martin Luther King* » (2001, p.50), « Yasser Arafat, Nyerere » (2001, p.22), « *Dja'far al-Nimayri* » (2001, p.20), « *Nkrumah* » (2001, p.23), inscrivent la figure de l'écrit historique comme faisant partie de la culture universelle, apanage des belles lettres. Ces différentes figures historiques revisitent le tourbillon socio-culturel et l'enchevêtrement des identités multiples et diverses des humanités. De la thématique au style, en passant par les espaces narratifs et les personnages, la littérature produite par les auteurs de la « postcolonie » originaires de l'Afrique francophone a considérablement fait peau neuve.

En effet, le nouveau visage que présente la littérature produite par les nouveaux créateurs d'origine africaine subsaharienne, témoigne non seulement d'une volonté de se défaire des « identités meurtrières » chères à Amin Maalouf (1998) dans *Les identités meurtrières*, qui questionnent la notion d'identité et les conflits qu'elle peut occasionner. Mais aussi, cette littérature témoigne de l'état actuel du monde, selon Edouard Glissant (1996, p.15) un « monde [qui] se créolise, c'est-à-dire où les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres, se changent en s'échangeant travers des heurts irrémisibles [...] ». Ce processus de « créolisation », Alain Renaut (2009, p.326) le conceptualise comme le « schème de

l'idée de diversité conçue comme Relation ». A ce propos, on peut dire que la démarche littéraire de Waberi s'inscrit de manière significative dans les pensées « archipéliques » et « opaques » de l'écrivain antillais Edouard Glissant. Tout se passe comme si le narrateur en tant que sujet exilé, semble bouleversé par son errance pour trouver son équilibre psychologique dans sa contribution à l'écriture d'une « chronique nationale » qu'à travers l'esthétique de l'hétérogénéité. Le recours à celle-ci a valeur cathartique. En ce sens, la poétique de Waberi s'insère dans le contexte de l'Histoire ancienne et récente de Djibouti. Ensuite, pour mieux la comprendre, il faut adopter une perspective plus large et aborder cette poétique comme l'écriture d'une chronique internationale. Finalement, c'est la relation (politique, économique, culturelle) entre l'Afrique et le reste du monde qui est au centre du discours littéraire et l'histoire.

Par ailleurs, au-delà des références faites à l'histoire, viennent s'ajouter d'autres monuments relevant de l'histoire de l'art, qui remplit une fonction analogue dans le roman. Dès lors, on peut remarquer qu'à Paris, plus précisément à la place de Clichy, se dresse « une tour Eiffel entièrement recouverte d'un tissu africain » (2001, p.73), « La Mecque & Qods » (2001, p.74), « une pyramide d'Egypte » (2001, p.75), inscrivent la figure de l'écrit historique comme faisant partie de la culture universelle. L'exilé chez Waberi est un personnage cosmopolite ou encore globalisé. Ce personnage a conscience de vivre entre plusieurs cultures. Toutefois, il lutte toujours comme l'affirme E. Saïd (2008, p.241), pour « compenser une perte qui l'a désorienté ». C'est pourquoi le narrateur est toujours en quête, soit de ses racines nomades, soit d'une identité qui puisse rassembler ses multiples expériences transnationales au sujet de l'histoire et l'histoire de l'art. A cela s'ajoute, l'art plastique avec l'évocation d' « un tableau d'Eugène Delacroix ou d'Ingres »

(2001, p.32). Ils furent les deux grands piliers de la peinture française au XIXe siècle. On trouverait difficilement deux personnalités aussi contrastées, tant par leur style, que par leur personnalité. Alors que Delacroix s'enthousiasme pour la peinture nouvelle, Jean-Auguste-Dominique Ingres s'accroche avec conviction à l'idéalisme néo-classique. De ce fait, le tableau *Sénégalaise aux grands-yeux gourmands* du peintre sud-africain Georges Sekoto, exposé en plein centre de Paris ; illustre le degré de cosmopolitisme de cette ville artistique.

Par ailleurs, dans la vision de Josias Sémujuanga (1999) dans *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poésie transculturelle*, on note la récurrence transtextuelle qui soutient que le roman se rattache à l'esthétique de la transgénéricité de l'écriture moderne, grâce à un discours autoréflexif, où l'histoire ou l'histoire de l'art essentialistes sur l'opposition entre africanité et modernité sont interrogées et déconstruites au profit d'une hétérogénéité culturelle et littéraire. Dans cette posture interculturelle et transnationale, le cosmopolitisme implique un rapport à son pays et aux autres qui procède d'un double refus : celui d'un nationalisme étroit et celui d'une uniformisation niant les spécificités. Au XIXe siècle, Victor Hugo (1884, p.120) pense que « Paris [est] l'éblouissement et mystérieux moteur du progrès universel ». En tant qu'artiste, Sekoto a eu un désir de connaître les autres horizons, élargir les horizons en venant à Paris, centre de l'art actuel. Doyen « des peintres black », cette peinture offrait deux tendances : le naïf quotidien et l'art résolument moderne influencé par les contemporains européens ou américains. L'art nègre au début du siècle a influencé l'art blanc. A l'instar des autres artistes français cités plus haut, c'est la liberté que cherche l'artiste. Quérir un espace apolitique, ultra-politique ou de liberté, être associé à une communauté nationale ou au contraire y résister, faire partie d'un cosmopolitisme

institutionnel stratégique, autant de possibilité qui résulte des passages d'artistes étrangers à Paris. Pour le narrateur du texte de Waberi, les chefs-d'œuvre ne sont pas faits pour éblouir. Ils sont faits pour persuader, pour convaincre, pour entrer en nous par les pores dans une écriture fragmentaire.

2. L'écriture fragmentaire

L'écriture fragmentaire constitue un espace hétérogène auquel chaque écrivain essaie de donner un sens, soit par découpages en parties ou chapitres dans un semblant de complétude, soit par la désignation générique de « roman » en couverture ou en page de garde. Dans l'œuvre de Waberi, la fragmentation a valeur de rupture. Cette polyphonie narrative fait éclater le modèle réaliste cartésien ou balzacien du récit chronologique lequel est appréhendé le plus souvent à une seule instance narrative, un narrateur-écrivain selon son point de vue narratif. En choisissant comme option générique la mention « variations romanesques » Waberi cherche, à relever le caractère hétérogène et non réductible de son écriture à un genre.

2.1. Un narrateur incertain

Dans le texte de Waberi, on peut remarquer que l'expérience de son narrateur incertain refuse de céder à la fausse omniscience connue dans les textes classiques. Le récit fait une exigence qui concourt à la fragmentation absolue du récit. Les différents moyens de transports qu'évoque le roman sont autant de brisures narratives disséminées tout au long du récit. On peut en dire autant de fragments dont le principal énonciateur est le « Narrateur sans qualités », lesquels se déploient aux côtés de fragments provenant des autres instances narratives. De même, les multiples récits qui constituent la structure du roman *Rift, routes, rails* de Waberi, sont des fragments ou

« variations romanesques ». On enregistre au total 13 chapitres : « Rift, Le jour où même les poissons du Nil étaient ivres morts, Les arrivants, Qu'est-ce que je fais ici ? Les autres » (2001, p.13-37) ; « Email-moi quelque chose, Pepsi contre Coca, La vie liquide des spectres, Chewing-gum, Du côté de chiffonville » (2001, p.43-65) ; « Du wax pour Dame Eiffel, Petits morceaux pour lecteurs debout, Paris on my mind » (2001, p.73-81).

Dans *Balbala* (1997), au total, 28 chapitres constituent cet ensemble narratif composé de 4 paries distinctes : « Waïs, la piste, l'envol » (1997, p.11-79) ; « Djilleyta, la vie comme un poème » (1997, p.81-123) ; « Docteur Yonis dans tous ses états, tous ses éclats » (1997, p.125-162) ; « Anab, femme-fruit, fleur de bidonville » (1997, p.163-188). La composition en recueil rapproche le roman des précédents recueils de nouvelles où l'exigence fragmentaire semble liée à un rapport discontinu avec le temps et l'espace. On penserait à une cartographie du récit qui a tendance à délimiter des espaces à chacun des quatre protagonistes principaux : le marathonien de renommée internationale Waïs, le poète Djilleya, le médecin Yonis et sa compagne Anab. Dans ce petit quartier de Djibouti nommé Balbala, chaque espace crée un gros plan. Ledit quartier est fissuré en plusieurs endroits pour laisser s'incruster des clins d'œil à l'histoire et à des références de toutes sortes.

Aussi, *Transit* (2003) de Waberi, connote le rapport discontinu de la narration et démontre à quel point son esthétique de l'hétérogénéité déroge à la loi de la discontinuité narrative. L'histoire du roman se passe à Paris aux alentours de l'année 2000. Il s'agit d'une succession de monologues émanant de cinq personnages ci-après : Bachir Assoweh alias Benladen : un ancien enfant-soldat djiboutien ; Harbi : un intellectuel djiboutien opposé au régime en place à Djibouti ; Alice, la Française, qui est l'épouse de Harbi ; Abdo-Julien : le fils de

ces derniers personnages ; Awaleh : le grand-père d'Abdo-Julien. Chacun de ces personnages rapporte à sa manière son histoire personnelle mais aussi celle de Djibouti. On apprend que ce petit pays coincé entre la Somalie, l'Erythrée et l'Éthiopie qui a accédé à l'indépendance en 1977, a connu une transition difficile dont la grande part de responsabilité revient à l'ancienne puissance colonisatrice. Les cinq histoires qui structurent l'œuvre de Waberi sont narrées sous forme de soliloques. Elles se distinguent les unes par rapport aux autres par le style qui dépend de la personnalité de chaque personnage-narrateur. Toutes ces voix sont autant de visions fragmentées au travers le prisme de l'histoire, l'exil et le sens de l'absurde, attestant le caractère de l'esthétique de l'hétérogénéité. Les cinq personnages sont en transit d'une manière ou d'une autre entre Djibouti et la France ou entre deux histoires. Ces candidats à l'exil font partie d'une collectivité sans pour autant constituer un mouvement de masse : ce sont « des peuples en mouvement » dans un « monde rétréci ». En effet, « les peuples en mouvement » (2003, p.17) et « le monde rétréci » (2003, p.150) mettent en relief que les distances sont potentiellement franchissables puisque « les frontières, les océans, les lois, et les polices ne peuvent réguler ces flots humains » (2003, p.147). Néanmoins, tous ces personnages parviennent à franchir les obstacles et les distances. Une fois les obstacles surmontés, l'exil, la présence dans une nouvelle terre d'accueil, semble être la récompense du périple accompli. La rupture est créée : une rupture complexe qui puise ses sources dans le départ du lieu d'origine, mais qui ne prend pas fin avec l'arrivée à destination. Cette traversée est donc la représentation concrète d'une longue transition. Mais seuls Harbi et Béchir sont physiquement présents à l'aéroport de Roissy-Charles de Gaulle, en France.

Tout compte fait, Waberi se tourne de plus en plus vers les questions concernant les humanités dans leur totalité, à travers l'écriture de la migration, de l'errance, de l'exil, de la diversité et de la multiplicité identitaires. Ceci, à l'évidence montre que bien que publié en 2003, *Transit* reste toujours d'actualité puisqu'il aborde comme catégories thématiques, la problématique de l'immigration à l'époque coloniale et postcoloniale et les problèmes d'inclusion et d'exclusion qui nous taraudent qu'on le veuille ou non. Ce renouvellement des questions socio-culturelles et identitaires nous invitent à repenser nos rapports et relations avec le monde. A cet effet, Odile Cazenave (2003, p.13) rappelle que « la présence de nouvelles voix présente certaines implications sur le plan littéraire comme du discours critique ». Dans le prolongement des réflexions de Waberi et de Cazenave, Carmen Husti-Laboye (2010, p.251), parle de :

[...] l'irruption d'un nouveau type d'individualité. L'individu qui naît dans ces productions fictionnelles, mais ce dont témoigne aussi les prises de positions sociales à valeur identitaire de ces créateurs dans le cadre de leur emplacement effectif, marque le dépassement de la pensée métaphysique par une nouvelle pensée ontologique, inscrite dans une démarche de la relativisation.

La nouvelle pensée ontologique dont fait mention Carmen, se veut une remise en question de la conception occidentale de l'être, définie comme une essence, rappelle la présence de l'étant qui suppose processus, ouverture, infini, diversité,

entraînant une écriture de l'instantanéité, une écriture en clips dans ses variations.

2.2. *L'effet polaroïd*

En choisissant de porter le sous-titre « variations romanesques », Waberi initie un exercice d'écriture qui oriente le roman vers un travail de laboratoire. L'écrivain construit incessamment une ébauche, une mouture dans une conscience d'imperfection où l'inspiration ne semble pas trouver une expression appropriée. Ici, loin d'un « tout » à parfaire, c'est plutôt un ensemble de clichés du même objet pris à des moments différents. Ce qui exclut la possibilité d'un éternel recommencement. Un tel travail produit un effet polaroïd. Sans doute, avec la proposition « variations », Waberi, voudrait-il faire sien, à la manière de Blaise Pascal (1988, *fragment 540*), l'aveu de faillibilité de l'expression pour justifier son choix du fragmentaire : « En écrivant ma pensée, elle m'échappe quelquefois, mais cela me fait souvenir de ma faiblesse, que j'oublie à toute heure. Ce qui m'instruit autant que ma pensée oubliée car je tiens à connaître mon néant ».

Pour Waberi, l'enjeu consiste à inventer l'écriture des impressions, des sentiments dans leurs variations. Onirisme, réalité, réflexions philosophiques. De l'onirisme à la réalité, en passant par les réflexions philosophiques, tout se mêle et se malaxe en une écriture sans forme dont la seule évidence est d'être romanesque sans être un roman. On assiste à un bouleversement de la conception du genre romanesque. F. Susini-Anastopoulos (1997, p.29-30) relève d'ailleurs le caractère relatif de la désignation générique de l'œuvre :

Attribuer un nom à un texte,
procéder à son baptême, ne
garantit en effet nullement contre
les dérives qui affectent une

grande partie des noms des genres réutilisés à des époques et par des écrivains différents. Par ailleurs, ces noms mènent deux modes d'existence bien différenciés, selon que l'identification générique se fait de façon endogène, par l'auteur ou l'éditeur, ou de manière exogène par la critique, ce qui ne va pas sans entraîner des conséquences pour le statut de l'œuvre elle-même.

Cela va de soi que Waberi, à partir de la réflexion de l'essayiste ci-dessus, a voulu se désamarrer du statisme, de la fixité des identifications génériques qui relèvent à la fois une écriture de l'inachèvement, de la fragmentation, de la diversité. En un mot, il s'agit d'un texte infini qui s'ouvre à toutes les manipulations. L'écriture donne la possibilité d'un sentier infini où l'inspiration manipule à sa guise l'écrivain en en révélant son inaccessibilité.

Par ailleurs, dans la troisième partie de ses « variations romanesques », « Rails », Waberi donne comme titre à un ensemble de six fragments « Petits morceaux pour lecteurs debout » (2001, p.77-80). Cet ensemble est configuré sur le modèle d'un disque vinyle constitué de deux faces A et B contenant chacune trois « morceaux ». La fragmentation prolonge le goût de lecture dans le discontinu et le distrayant. L'écriture fragmentaire stimule aussi au désir d'hybridité narrative où le montage thématique participe d'une « esthétique de la réception ». Ce procédé rompt donc avec le roman classique, linéaire et bavard, au détriment de la beauté comme l'insinue F. Susini-Anastopoulos (1997, p.114) du « peu

textuel ». A partir de petits morceaux épars, Waberi, loin d'exiger des talents de grand inventeur des univers fictionnels à la Balzac, recherche un pacte particulier avec le lecteur, basé sur l'enchantement de l'instantané.

Plusieurs aspects peuvent soutenir l'écriture fragmentaire qui constitue l'épicentre du projet de Waberi. Concernant l'effet polaroïd, on a affaire à une écriture en clips qui ne se donne pas la prétention d'épuiser le sujet, mais de saisir l'inspiration dans ses variations, dans son esthétique de l'hétérogénéité. Le fragmentaire relèverait d'une métaphore de la mesure et de la rhétorique de l'instantanéité, plus attractive et de surcroît facile à retenir. Le deuxième aspect constitue un point d'ancrage à l'accessibilité et à la lisibilité du texte en lui conférant une forme brève et fragmentée. Troisièmement, il s'agit de rendre alléchant la garantie au lecteur l'assurance d'une œuvre courtoise qui respecte ses disponibilités d'esprit sans être soumis à la contrainte du linéaire.

On note, par exemple, que les treize fragments de *Rift, routes, rails* et les Vingt-huit fragments de *Balbala* sont des variations romanesques sur la vie des « forçats du quotidien » pris dans les mirages des migrations et de l'exil tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Afrique. Ces fragments fonctionnent comme des cartes postales qui immortalisent l'instant en jouant sur l'économie du temps et de l'espace ainsi que sur la pertinence du peu. Le narrateur de la variation « La vie liquide des spectres » (2001, p.55-59) a bien conscience du pouvoir locutoire du fragment qui avance : « En quelques traits et paroles je peux te broser le tableau de la vie chez nous » (1997, p.56) et confère au récit une écriture du flottement.

2.3. L'écriture du flottement identitaire

En rappel, l'effet polaroïd, représente un ensemble de chaînes d'instantanés qui subliment le sujet en en faisant un lieu du

discontinu, du moi. On parlera de la mode d'une écriture de la fatigue, du flottement identitaire, comme dans l'œuvre de Sami Tchak, fortement fracassée, où chaque chapitre tente de fixer un moment dans « les vies sans horizon » des migrants africains en Europe. A l'instar de Waberi dont le récit porte la mention de « variations », à l'allure de coq-à-l'âne, Sami Tchak, (2000, p.9), dans l'incipit de *Place des fêtes*, fait aussi l'aveu de discontinuité qui, eu égard au sujet abordé, ne peut être ordonné :

Mais, est-ce que je vous ai dit de quoi je vais parler ? Non ? Pardon, j'avais cru l'avoir déjà fait. Eh bien, il s'agit de vies sans horizon. Or, une vie sans horizon, c'est un peu comme une variation autour de la même merde et du même sourire qui s'enlacent et s'entrelacent à la manière des serpents qui font l'amour pour pondre des œufs des petits déjà prêtes à s'en aller ramper leur destin où ils peuvent.

A travers cet incipit, se trouve énoncé tout le projet d'écriture de Sami Tchak, qui se veut un chaos scriptos où tout est désordre, répétition, violence, bris et débris. Le regard marqué sur ce régime fragmentaire donne le tableau suivant : *Place des fêtes*, 73 chapitres pour 292 pages (4 pages par chapitre en moyenne). Comme l'on peut le remarquer, Waberi et Sami Tchak passent pour des romanciers-nouvellistes. Plus encore que le conte, la nouvelle et le roman ont été et restent difficiles à cerner. D'après Ludovic Obiang (2020, p.272) dans son essai « La nouvelle : un nouveau discours du genre », in *Les Ecritures gabonaises. Histoires, thèmes et langues. Tome 4*,

insinue que « comme avec le conte, de nombreux textes présentés par leurs auteurs – ou par leurs éditeurs – comme des romans ne sont en fait que de nouvelles enrichies ». Peu de textes en vérité peuvent se targuer d'être de véritables romans, du moins, la définition structurale du roman reste à faire. Autant la notion même de genre reste aléatoire, autant leur écriture reflète leur propre situation entre deux cultures, dans l'émiettement du social, de la mémoire et de l'histoire. Les œuvres s'apparentent aux miroirs qui veulent mettre en exergue, refléter selon les termes d'André Belleau (1983, p.72) : « Le désarroi d'un peuple intérieurement défait [...] désormais impuissant à trouver la forme en lui-même dans une tradition cassée, et condamnée de ce fait à l'informe de toutes les formes ». A partir de cet instant, l'énonciation procède à une rhétorique de l'atemporalité où tout est répétition dans la continuité. Un critique contemporain, Eric Hoppenot (2002, p.115), observe que le projet littéraire de la fragmentation est lié à une représentation du cadre temporel :

C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire, le temps se ramasse sur lui-même.

Waberi, à l'instar de Sami Tchak, se soumet à un travail de racolage, en ce sens que l'écriture se refuse d'être le lieu où se consignerait une pensée absolue. Par la variation romanesque, se mêle une volonté de se laisser faire corps au ressassement, à

un éclatement du sens. L'écriture devient une longue chaîne généalogique dans laquelle le texte s'engendre, se reprend dans une esthétique du discontinu dans le continu, dans une esthétique de l'hétérogénéité. Celle-ci fonctionne comme un lieu de transit d'une pensée en cours d'élaboration, comme l'indique le dernier titre en date de Waberi (2003), *Transit*. Sur son pays natal, Djibouti, Waberi propose un panorama séquentiel à l'occasion d'une trilogie annoncée dans les deux recueils de textes : *Le pays sans ombre* (1994), *Cahier nomade* (1996), et qui se termine par le roman *Balbala* (1997), véritable traversée de la mémoire où histoire coloniale, légendes, situations sociopolitiques se recourent et s'éloignent dans la polyphonie musicale. L'écriture fragmentaire à travers le flottement identitaire devient la surcharge de références chez l'écrivain, dont les œuvres se ressource dans l'universel. Plusieurs citations sont enchâssées dans le cours des récits avec références si précises que l'on se croirait hors fiction. On peut compter dans *Balbala* plus d'une dizaine de références explicites ou non à des revues, à de grands noms de la *World Music*, à des écrivains de divers horizons : Frankétienne (1997, p.22) ; Tchikaya U Tamsi (1997, p.13 et 22) ; Guillaume Apollinaire (1997, p.15) ; le géographe français Edgard Aubert de la Rue (1997, p.29) ; Arthur Rimbaud dans « Mauvais sang », tiré d'*Une saison en enfer* (1997, p.32) ; Albert Londres dans *Terre d'ébène* (1997, p.94) ; Ken Saro Wiwa (1997, p.146), etc.

Le texte de Waberi entretient toujours les rapports avec ses intertextes. Une analyse titrologique de *Moisson de crâne, textes pour le Rwanda* renseigne déjà sur sa composition. De fait, « textes pour le Rwanda », typographiquement montre l'auteur construit son œuvre non plus sur la base du récit linéaire mais plutôt sur celle du récit fragmentaire : au lieu d'un seul texte, on aura une pluralité de textes. On s'intéressera

au rôle de la citation et de l'épigraphe dans ce texte. La citation est un élément non négligeable de la pratique intertextuelle, définie dans *La Seconde Main ou le travail de la citation* par Antoine Compagnon (1979, p.56) comme « la répétition d'un discours dans un autre ». Au vu de la fréquence des citations dans le corps du texte, on peut décrire *Moisson de crâne* comme « un texte-carrefour », dans la mesure où il convoque la pensée des grands auteurs qui ont largement réfléchi sur les grands maux qui ont largement réfléchi sur les grands maux dont souffre notre monde. Prenons par exemple cette citation de Primo Lévi, dans son ouvrage *Si c'est un homme*, que nous trouvons chez Waberi (2000, p.88) :

Les exécuteurs zélés d'ordre inhumain n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas – sauf rares exceptions – des monstres. C'étaient des hommes quelconques [...] Ceux qui sont les plus dangereux ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter

De ce fait, cet intertexte permet de mieux comprendre le texte de Waberi. Il souligne, en effet, la banalisation des crimes inhumains, dont la tragédie rwandaise de 1994. Le rapport que le texte (A) entretient avec son intertexte est dans ce cas on ne peut plus parlant. Dans *Moisson de crânes, textes pour le Rwanda*, tous les éléments intertextuels viennent « prêter main forte » à la pensée de Waberi. Les citations, occupent une place de choix dans ce récit. Elles créent ainsi l'impression d'un dialogue intertextuel où les idées s'enchainent, s'enchaînent et se renforcent pour mieux faire ressortir la douleur et la souffrance des milliers de Tutsi rwandais victimes d'un

génocide sans précédent dans l'histoire du Rwanda et de l'Afrique.

Conclusion

L'esthétique de l'hétérogénéité choisie comme régime d'écriture par Waberi, fait aussi partie des « modifications formelles ou esthétiques » qui ont marqué une « coupure épistémologique » que Georges Ngal qualifie de « rupture » au plan de la création dans la littérature africaine. Il s'agit bien évidemment d'une révolution de déstructuration du discours littéraire. On parle d'une subversion du principe de l'ordre esthétique de l'unitaire et de l'homogénéité, lequel fait place à une rhétorique du chaos, du désordre, du discontinu et de l'hétérogénéité, pour appréhender l'opacité de la réalité. Cette polyphonie romanesque devient ce qu'Edouard Glissant considère comme « la réalité discontinue, fragmentée et archipétique ». Dans cette esthétique marquée par le sceau de l'hétérogénéité ici, l'intrigue simple et unique du roman traditionnel cède donc la place à une énonciation polyphonique, se caractérisant par une multiplication d'intrigues et d'histoires au sein d'autres récits fragmentés ou variations romanesques. Le roman, comme genre, devient un masque aux occurrences trompeuses permettant de donner libre cours à une écriture d'esquisse et de mise en scène du réel. Ici, le fragmentaire semble offrir la possibilité d'une relecture par étapes de soi qui pousse à un va-et-vient entre le *penser* et l'*écrire*. Waberi offre ainsi au lecteur universel une espèce de *fast food* romanesque à travers de petits fragments à déguster dans l'instantanéité.

Références bibliographiques

I-Corpus

- WABERI A. A. (1998). *Balbala*, Paris : Serpent à plumes, 187 p.
- (2001). *Rift, routes, rails. Variations romanesques*, Paris : Gallimard, 96 p.
- (2003). *Transit*, Gallimard, 176 p.

II-Ouvrages théoriques et méthodologiques

- Bakhtine M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 488 p.
- Belleau A. (1983). « Le fragment de Batiscan », *Dix contes et nouveaux fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal : Les Quinze Editeur, 206 p.
- Cazenave O. (2003). *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris : L'Harmattan, 315 p.
- Compagnon A. (1979). *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 528 p.
- Glissant E. (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : Gallimard, 144 p.
- Said W. E. (2008). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Paris : Actes Sud, 757 p.
- Hugo V. (1884). *Actes et paroles III. Depuis l'exil 1870-1876*, Paris : J. Hetzel & Cie/A, Quantin, 283 p.
- Hoppenot E. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence », Perpignan : Editions Presse Universitaire de Perpignan, 19 p.
- Husti-Laboye C. (2010). *La diaspora postcoloniale en France : différence et diversité*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 272 p.

Kristeva J. (1969). *Sémiotikè. Recherche sur une sémanalyse*, Paris : Seuil, 384 p.

Ngal G. (1995). *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 138 p.

Obiang L. (2020). « La nouvelle : un nouveau discours du genre », in *Les Ecritures gabonaise. Histoires, thèmes et langues, Tome 4*, Libreville : Editions CENAREST, Libreville, 300 p.

Osobase Aire V. (1985). « Le renouveau technique dans le roman africain : Mudimbe et Sassine », Bulletin of the school of Oriental and African Studies, vol. XLVIII, n°3.

Pascal B. (1988). *Pensées*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès,

Renaut A. (2009). *Un Humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*, Paris : Flammarion, 448 p.

Ricard A. (1995). *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris : Karthala, 304 p.

Susini-Anastapoulos F. (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris : Presse Universitaire de France, 310 p.