



Artikel

Éthique de l'interrogation Ironie, exil et sexualité dans l'écriture « sadienne » de Kangni Alem

Eva Andrea Dorn (Frankfurt am Main/Bordeaux)

HeLix 6 (2013), S. 36-56.

Abstract

This article deals with aspects of movement in several of Togolese author Kangni Alem's fictional compositions. Analyzing Alem's *Cola Cola Jazz* and *Canailles et Charlatans* permits an examination of several such sequences in detail. These texts are characterized by a particular arrangement of "auto-graphical" segments, which achieves new dimensions of polyphonic and humoristic tendencies. I propose to raise awareness of a double-sided irony, one that maps the influence of the literary market while also subverting normative discourses. Techniques of detachment or "distancing" help to weaken essentialist constructs of identity, while images are revealed as artificially made, thus disturbing the pact between author and reader.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Éthique de l'interrogation

Ironie, exil et sexualité dans l'écriture « sadienne » de Kangni Alem

Eva Andrea Dorn (Frankfurt am Main/Bordeaux)

La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta.
Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las
normas clásicas.

(VALLE-INCLÁN, *Lucas de bohemia*)

La revendication de l'autonomie artistique comme forme d'écriture préemptive

Du fait de la théorisation occidentale, de nombreux artistes africains se retrouvent, au tournant du 20^{ème} siècle, au-delà des tensions nationalistes et régionalistes, dans une contradiction discursive quant aux attributions identitaires. Cette pensée est liée à une volonté de contredire la nécessité de parler « de politique, de guerre, de famine »¹ dans leurs textes. Pourtant, l'histoire de l'exploitation des ressources du continent africain par la colonisation ainsi que son exclusion actuelle du pouvoir financier mondial occupent, de façon multiple et différente, une place centrale dans leurs discours actuels. Chaque auteur aborde différemment les intersections entre « genre », « race », « classe », « caste » etc., ainsi que leurs implications politiques, historiques, sociales, économiques et financières. Le philosophe camerounais Patrice Nganang fait la tentative d'une écriture préemptive, qui ne cherche pas à inventer une nouvelle esthétique, mais à créer un art qui rend la tragédie du continent « dorénavant impossible »² et qui s'inscrit donc dans l'anticipation.

Nganang postule l'existence d'un tournant discursif, influencé par le refus de l'idéalisation d'un passé (mythique) africain, partiellement dessiné par certains auteurs de la *Négritude*. Ainsi, l'histoire africaine ne peut plus être écrite à partir du « cocon de la culture de l'innocence ».³ La transformation des normes esthétiques de la *Négritude*, qui étaient fortement influencées par l'héritage culturel français, cristallise en parallèle un rejet de l'inscription de l'art africain dans un état d'engagement ontologique

¹ MABANCKOU, « Exil, distance... rupture avec le public africain », p. 95.

² NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, p. 284.

³ Ibid., p. 24.

permanent.⁴ Dans de nombreux discours récents, certains auteurs d'Afrique subsaharienne réclament leur autonomie artistique et refusent d'être évalués selon leur appartenance ethnique ou nationale (par exemple Sony Labou Tansi, Kossi Efoui, Fatou Diome et al.). Patrice Nganang résume cette attitude dénégatoire face à la philosophie sartrienne (fonctionnelle) de l'art dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, en tenant compte de l'histoire littéraire du dernier siècle. Sa critique comporte des ressemblances avec celle que Herbert Marcuse a formulée à propos de l'esthétique orthodoxe du marxisme. D'après Marcuse, il s'agirait moins d'interpréter la qualité d'une œuvre d'art comme une représentation des intérêts et des mondes de certaines « classes » sociales en relation aux rapports de production spécifiques que de l'interpréter comme une forme sensuelle propre.⁵ L'art peut représenter son propre but, comme lieu d'élaboration uchronique des événements historiques, sans s'enfermer uniquement dans « les tumultes de l'histoire ». ⁶ D'après Nganang, une conception de soi-même comme artiste « engagé » peut rendre « myope devant la nécessaire ironie du champ artistique ». ⁷ En inscrivant l'art africain francophone dans une esthétique engagée préfabriquée, Sartre lui a d'emblée enlevé sa créativité. Pourtant il s'agit là d'une manière de penser l'art africain qui est jusqu'à ce jour « profondément inscrite dans les théories critiques africaines », ⁸ et qui se révèle être un « geste purement sociologisant qui définit l'art, en lui retirant son cœur réflexif ; qui jette au ciel l'oiseau des idées, après lui avoir coupé les ailes ». ⁹ Le caractère dénégatoire avec lequel Sartre a identifié certains écrits de la *Négritude* se fonde sur une répétition implicite du schéma dominant/dominé, qui se révèle dépassée par des mouvements artistiques au début du 21^{ème} siècle. Il s'agit moins de détruire la vérité d'autrui pour construire la sienne, que de détruire ses propres vérités pour les reconstruire et les changer perpétuellement. ¹⁰

⁴ Pendant que Sartre refuse à la poésie les impacts de la prose dans sa fonction de faiseur d'opinion, seul le poète « nègre », selon lui, réalise le potentiel d'une « écriture automatique engagée ». Ainsi, la poésie d'Aimé Césaire ressemble à un cri universel, ses mots « traduisent perpétuellement la même obsession torride » en tant qu'expression d'une inflexibilité ontologique « fixe de la revendication et du ressentiment » (SARTRE, « Orphée noir », p. xxvii).

⁵ Cf. MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, p. ix.

⁶ NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, p. 67.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 66.

⁹ Ibid.

¹⁰ Cf. SARTRE, « Orphée noir », p. xxiii, pour la première partie de la phrase : « Le révolutionnaire nègre est négation parce qu'il se veut pur dénuement : pour construire sa Vérité, il faut d'abord qu'il ruine celle des autres. »

C'est pourquoi Nganang réclame la négation de tout centrisme qui contribue au fondement des catégories identitaires essentialistes ou nationalistes dans un monde où l'histoire récente est façonnée par des coups d'État qui « sont entrés dans la logique des choses [...], dans la logique même de notre histoire ».¹¹

En réclamant l'autonomie artistique, le philosophe camerounais Patrice Nganang n'a pas pour objectif de dépeindre un artiste romantique produisant un art pur, indépendant et libre du marché, prenant place dans un « large-scale literary marketplace that made it possible for authors to make living by writing ».¹² Il considère plutôt que le sujet africain revendique sa liberté par la création d'une forme d'art autonome. En effet, une telle conception de la littérature ne serait pas beaucoup éloignée d'une « réflexion sur la liberté du sujet africain qu'elle sait en danger ».¹³ « L'immense pouvoir de consécration de Sartre » comme « incarnation de la modernité littéraire »¹⁴ est revendiqué par la mise en œuvre d'autres formes de subversion et par la possibilité d'un engagement dans et en dehors des textes.

Dans cet article, il s'agira d'une étude de cas qui se proposera de décrire quelques combinaisons de possibles qui façonnent un chronotope.¹⁵ Celui-ci peut être considéré comme spécifique aux deux textes choisis, tout en indiquant un potentiel politique dans cette nouvelle conception de « l'art dans l'art » proposée par Nganang. Herbert Marcuse décrit le potentiel de l'art comme « virtue of its aesthetic form ».¹⁶ Malgré la dépendance matérielle évidente de l'artiste vis-à-vis de ses éditeurs, une relative autonomie de l'art subsiste, si l'on considère l'œuvre dans son contexte social spécifique :

In its autonomy art both protests these [social] relations, and at the same time transcends them. Thereby art subverts the dominant consciousness, the ordinary experience.¹⁷

La négation des dépendances et la réclamation d'une autonomie artistique sont paradoxalement l'expression simultanée de ces dépendances. L'absence de structures

¹¹ NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, p. 288.

¹² BROUILLETTE, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, p. 3.

¹³ NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, p. 78.

¹⁴ CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, p. 194.

¹⁵ Le terme chronotope est à comprendre comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p. 237).

¹⁶ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, p. ix.

¹⁷ *Ibid.*, p. ix.

éditoriales, de capitaux – symboliques et financiers – et d’une infrastructure de diffusion, obligent certains auteurs francophones d’Afrique à chercher le soutien des grandes maisons d’édition canadiennes, américaines ou, bien sûr, françaises. Les auteurs doivent suivre certaines directives éditoriales ; ainsi, Abdourahman A. Waberi éprouve le sentiment que le manuscrit final « n’est que l’affaire des éditeurs ou presque ».¹⁸ Pour lui, toute forme finale résulte d’un compromis, il se sent maintenu dans un rôle de « trafiquant de poésie qui joue avec les attentes des éditeurs, voire des lecteurs ».¹⁹ Mais l’autonomie de l’artiste devrait être également remise en cause, comme c’est le cas pour toute production intellectuelle. Le champ littéraire est un conflit permanent entre acceptation et refus de la demande externe des lecteurs. Il est possible de considérer que le pouvoir symbolique s’accumule grâce à la soumission des auteurs à certaines règles et à certains codes linguistiques du champ littéraire. Le discours actuel de la consécration littéraire se résume, semble-t-il, « [...] au sein du champ de production culturelle, sous la forme de la guerre intérieure, qui a toute la violence d’une guerre civile, entre les ‘artistes’ et les ‘artistes bourgeois’, ou, pour reprendre les catégories du siècle passé, entre l’‘art pour l’art’ et l’‘art bourgeois’ ».²⁰ La « rébellion » des auteurs francophones devrait être analysée en suivant plusieurs lignes de fuite.

Ironie et changements de perspective narrative

Kangni Alem élabore une écriture dont l’objectif n’est pas de provoquer l’identification du lecteur avec le personnage, mais dévoiler le caractère constructif de toute narration. Les deux récits, *Cola Cola Jazz* (2002) et *Canailles et Charlatans* (2005), se comprennent comme une seule histoire et décrivent les voyages d’une protagoniste « métisse », Héloïse Bhinneka, partie de la France vers un pays inexistant à la quête de ses origines.²¹ Les environs de Paris, point de départ, sont précisés et concrètement nommés dans le texte, tandis que les lieux suivants, se situant certainement sur le continent africain et faisant référence aux particularités climatiques et environnementales, sont mythifiés par la nomination fictive « TiBrava ». Ce lieu

¹⁸ HIRCHI, « Entretien avec Abdourahman Waberi », p. 600.

¹⁹ Ibid.

²⁰ BOURDIEU, « Le champ littéraire », p. 9.

²¹ Les citations de la littérature primaire de Kangni Alem seront données avec l’indication des abréviations comme indiqué ici : *Cola Cola Jazz* = CJ, *Canailles et Charlatans* = CC, *Apprentissage de la mémoire* = AM, « Une histoire américaine » = HA.

réapparaît d'ailleurs dans d'autres textes d'Alem. En liant sémantiquement la suite « Togo Brava » de Duke Ellington et un pays imaginé, nommé « TiBrava », Alem démontre qu'il s'agit là d'images dont les connotations sont subjectives et vont être perçues ainsi.

Le premier roman (CJ) se concentre sur la recherche du père, et la suite (CC) reprend de manière analeptique des éléments biographiques de la mère d'Héloïse, en l'occurrence ses malheureuses histoires d'amour qui l'ont menée jusqu'au suicide. La quête de l'histoire de sa mère conduit à nouveau Héloïse à TiBrava, avec l'intention d'accomplir le dernier vœu de sa mère : y disperser ses cendres. La structure narrative de CC se présente de manière plus simple, de façon homodiégétique par une focalisation interne. Héloïse raconte ainsi, en vingt-trois chapitres, sa nouvelle aventure à TiBrava, ainsi que tout ce qu'elle sait du passé de sa mère. La référence au premier roman est donnée dès le début : Elle explique qu'elle avait fait un précédent voyage, qu'elle part pour la deuxième fois seule, et qu'elle « devrait retrouver un nouveau guide, conseillé par [son] ami le Narrateur sans Qualités » (CC, pp. 12-13).²² Dans la même phrase, non seulement la narratrice dévoile ce « Narrateur sans Qualités » comme un personnage fantasque, mais elle le considère également comme une aide « réelle » dans sa recherche d'un guide. Ainsi, le texte fait allusion à l'introduction de ce « Narrateur sans Qualités » pour « mettre en ordre les récits de [ses] aventures dans *Cola Cola Jazz* » (CC, p. 13). Le récit n'est évidemment pas autobiographique, la figure fictive d'Héloïse ne représente pas l'auteur Kangni Alem. Néanmoins, le texte prétend être autobiographique en déclarant l'auteur fictif – le « Narrateur sans Qualités » – dans CC simple outil technique de narration de soi. Déclarer son œuvre comme « autobiographie » ou « autofiction » détermine un pacte entre l'auteur-e et le lecteur. Ainsi, Philippe Lejeune distingue le pacte autobiographique et le pacte romanesque.²³ Alem contourne ce pacte autobiographique, non pas en assimilant l'identité de l'instance narrative et le nom de l'auteur sur la couverture, mais en dérochant à ce nom (par l'intermédiaire d'une

²² Deux références intertextuelles se proposent juste à propos du choix du nom : le lecteur occidental pense possiblement plutôt à Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930 pour la première partie, 1932 pour la deuxième; le roman n'a jamais été terminé). Déjà, en 1928 l'auteur brésilien Mário de Andrade publie son deuxième roman *Macunaíma*, sous-titré *o herói sem nenhum caráter*. Il est à supposer que Kangni Alem a lu cette œuvre, qui est considérée comme introduisant le modernisme brésilien, et y fait référence. Alem a séjourné plusieurs mois au Brésil pour réaliser des recherches pour son roman historique *Esclaves* (Paris : Lattès 2009). Une analyse plus détaillée ne figure pas dans le cadre de ce travail.

²³ Cf. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, pp. 26-27.

troisième instance) sa signification de garant de la réalité. Ce nom prétexte un cadre pour donner l'occasion aux deux femmes, Héroïse et Parisette, de raconter leur histoire. La déclaration d'appartenance au genre autobiographique est conduite *ad absurdum* par les instances narratives – dans le cours de l'histoire où s'introduisent des personnages fantomatiques, mythiques et d'autres éléments fantasques. « L'autobiographie » de deux femmes, rencontrées dans une discothèque de Bordeaux par le « Narrateur sans Qualités », se transforme progressivement en récit pittoresque et en plusieurs journaux intimes.

C'est alors que « Le Narrateur sans Qualités » s'introduit dans le prologue du premier roman CJ. Il figure tel un auteur fictif qui narre une « histoire de filles », introduisant un récit dans le récit, et contribuant à rendre vraisemblables les faits donnés comme s'ils étaient réels. Trois voix narratives s'entremêlent : celle du Narrateur sans Qualités, qui donne la parole aux deux « filles », « chacune à son tour, dans le désordre apparent de deux mémoires qui ne se veulent pas linéaires et peuvent donc sembler touffues à d'irréductibles partisans de Boileau » (CJ, p. 9). L'auteur fait référence aux règles classiques de la littérature française et s'en détache aussi librement qu'il se les est appropriées. Au début du récit, Alem utilise une figure de style dotée d'une longue tradition littéraire : la fausse modestie (traditionnellement employée pour gagner le consentement du public). Formulée dans le « Prologue », elle fonctionne d'une manière doublement ironique ; le « Narrateur sans Qualités » assume pleinement la possibilité d'avoir fait des erreurs, des « broderies », et il invite les deux narratrices à corriger ses oublis, car « toute l'histoire [...] appartient à Héroïse et Parisette » (CJ, p. 10). Dans un premier temps, cette modestie est feinte, car le narrateur sait très bien se servir des règles littéraires, mais ensuite, il feint de nier sa capacité à employer ces règles. La technique de narration utilisée ici est ainsi soumise à une réinterprétation. Le lecteur devient témoin d'un « feu d'artifices de prestation et de négation, [d'] une 'rhétorique du devenir', pas de 'l'être' ». ²⁴ En jouant avec les critères autobiographiques de la théorie littéraire classique, Alem trompe le lecteur en interrompant son identification avec les figures dépeintes et provoque une distance croissante entre l'histoire et sa perception de l'histoire ; en bref, il déconstruit le pacte décrit par Lejeune. Le « Narrateur sans Qualités » donne la parole aux deux protagonistes, principalement par

²⁴ MÜLLER, *Die Ironie*, pp. 166-167 [Trad. E.D.].

le biais de descriptions, comme nous allons le voir par la suite. L'auteur crée une fausse situation narrative autobiographique, et joue ainsi avec le répertoire stylistique typique de l'autobiographie. Pour nommer cette fausse tentative, on ne peut ni accepter le terme « autobiographie », ni le terme « autofiction », mais on postulera plutôt que ce texte contient des éléments d'« auto-graphie » ou on utilisera « l'expression [...] plus englobante : 'récit de soi par soi', sans autre spécification d'aucune sorte ».²⁵

Héloïse commence sa pseudo-autobiographie alors qu'elle est en route pour TiBrava, où l'a conduite une lettre de son père inconnu. Sa motivation ostensible, à savoir sa quête d'identité, est dès le début ambiguë ; elle ironise en effet sur le motif de son voyage en utilisant des stéréotypes : « Les Blacks ont toujours plusieurs identités en réserve, ils naissent et meurent plusieurs fois par mois, semaines et petites semaines, surtout dans les trains de banlieue » (CJ, p. 13). Cette impression d'ironie est renforcée par le fait que la quête du père devient secondaire : celui-ci n'apparaît pas jusqu'à la catastrophe finale, qui requiert le retour immédiat d'Héloïse en France. Après avoir rencontré son père, elle doit déjà s'en séparer. L'importance de ce dernier dans sa quête se réduit constamment : « Le père pouvait bien attendre une journée de plus » (CJ, p. 121). Ce qui se présente initialement comme une quête d'identité se révèle être en réalité un polar fantastique. La protagoniste, Héloïse, ressemble davantage à une détective résolvant un crime – qui concerne sa famille autant que l'actualité politique du pays soumis au dictateur Yamatoké – qu'à une personne à la recherche de son identité. Parallèlement, à travers l'histoire de Parisette, la demi-sœur d'Héloïse, se dévoilent plusieurs possibilités d'initier une quête de soi. Celle-ci subit les luttes conjugales de ses parents, qui l'enferment dans un climat d'hostilité permanent et de négation du désir. Abandonnée par sa mère, elle est attirée par les fleurs, qui sont pour elle porteuses d'un érotisme subtil. Enfant, les sensitives, surnommées « ferme tes cuisses », provoquent une sensation extraordinaire, de « décharge électrique », parcourant « la poitrine avant d'innover les membres » (CJ, p. 152). Elle retrouvera ce sentiment plus tard chez Héloïse. La métaphore *in absentia* sensitive-vagin annonce le jeu risqué d'un amour incestueux, comme nous le verrons plus loin.

²⁵ BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, p. 172.

L'identité comme construction narrative dynamique

Dans les deux romans décrits, les voix des narratrices se livrent des récits en focalisation interne, par le biais d'une perspective restrictive, et amplifient la tension occasionnée par l'impossibilité de connaître la véritable identité de leur père. Le jeu avec la bipartition de la fonction du narrateur, « Qui voit ? » et « Qui parle ? », s'exprime par la figure du « Narrateur sans Qualités », omniscient en apparence, mais dont la perspective et le discours hétérodiégétique sont aussi limités que la narration homodiégétique-intradiégétique de focalisation interne des protagonistes. Alem joue avec ce terme d'omniscience, qui se révèle absurde, car « l'auteur n'a rien à 'savoir', puisqu'il invente tout ». ²⁶ La position des narrateurs-trices est artificiellement construite et génère un dédoublement de leur identité. Si l'on revient aux définitions de Lejeune, on peut constater qu'il y a, malgré le pacte romanesque, c'est-à-dire l'attestation de fictivité du récit, une tendance auto-biographique dans les romans CJ et CC. Cette tendance se manifeste de façon évidente dans le personnage du père, qui se réfère à la biographie d'Alem. Dans ses carnets de voyage, le père décrit en effet à plusieurs reprises ses multiples migrations. Son récit, *Le Manioc Rouge*, souvent cité, est une autre histoire dans l'histoire et révèle des informations importantes sur sa biographie. ²⁷ Celles-ci, données dans le *Manioc Rouge* (CJ, p. 137), se retrouvent intratextuellement dans d'autres écrits d'Alem. Son parcours en tant que metteur en scène, dramaturge et jeune écrivain en Europe et en Amérique du Nord ne se déroule pas de manière linéaire, ce qui peut expliquer qu'il dote ses narrateurs d'attributs de « caméléons » devant s'adapter aux situations financières et sociales changeantes : « Je suis dans une épaisse merde de caméléon » (AM, p. 14; HA, p. 45; CJ, p. 137). ²⁸ Certaines situations évoquent le « caméléon aphone » (AM, p. 22) alors que d'autres montrent les préjugés raciaux qui empêchent notamment la simple recherche d'emploi à Bordeaux ou à

²⁶ GENETTE, *Nouveau discours du récit*, p. 49.

²⁷ Dans ce « roman », on apprend que Parisette n'est, en réalité, pas la sœur d'Héloïse, ce qui élimine le caractère incestueux de l'histoire intime entre les deux « sœurs ».

²⁸ Dans un article, Karine Rabain renvoie à une interprétation métaphorique du caméléon, « emblématique d'un travail plus global sur la littérature féminine et les identités mouvantes » (RABAIN, « La langue du caméléon », p. 61), dans l'œuvre auto-graphique de Ken Bugul. D'après elle, la protagoniste s'adapte de manière comparable aux contextes changeants qui s'expriment au niveau textuel par les changements de la focalisation, tant de la temporalité que des voix. La « superposition de multiples voix et identités contraires » (RABAIN, « La langue du caméléon », p. 81) met un discours occidental et néo-colonialiste en question, de manière ironique, car la protagoniste reflète des stéréotypes autant qu'elle les transforme et les rend ainsi visibles au lecteur.

Chicago : « Je suis dans une merde que je ne saurais qualifier autrement que nègre, j’y suis, les pieds plats et les yeux grands ouverts » (HA, p. 45). Il résulte alors de ces situations un rejet de sa catégorisation en « exilé » et considère que les migrations économiques ont surtout des raisons politiques.²⁹

Alem utilise alors des archétypes qu’il a construits lui-même dans son travail littéraire et réagit, comme l’explique Sarah Brouillette pour d’autres cas, de manière personnelle :

[...] often through attempts at theorizing the process itself, whether thought of as the communications circuit, the field of cultural production, or more recently, and with more relevance here, the field of postcolonial production.³⁰

L’individualité de la quête d’identité de ses protagonistes est ainsi relativisée par l’apparition d’une prise de conscience commune, à tel point que la vie se transforme en perpétuelle quête de sens. Cette notion apparaît dans les écrits de toute une génération d’auteurs-voyageurs qui témoignent d’une pensée relationnelle de l’évolution personnelle et, peut-être par là-même de la présence diffuse d’un auteur « implicite ».³¹ En même temps, Kangni Alemjrodo refuse à plusieurs occasions que son existence soit toujours définie par le terme d’« exilé ». Il décrit son statut comme celui d’un « écrivain émigré », ayant volontairement choisi ses itinéraires.³²

D’un côté son écriture exprime la profonde fatigue des voyageurs et l’épuisement. Chaque acte symbolise leur tentative d’approcher de plus en plus vers la stabilité : « Tous les bateaux semblent avoir jeté / Sur les vagues autour du quai l’encre de leurs désirs » (AM, p. 23). L’auteur joue avec l’homophonie entre encre et ancre. L’« encre » devient une synecdoque utilisée pour désigner la fonction conciliatrice de l’écriture. L’expression nous parle d’un exil provoqué par et dilué dans l’écriture, qui rend compte de la solitude du Poète. Elle se transforme en métaphore lorsqu’on y lit du désir d’arriver, d’emboîser l’ancre et de rester à quai. Dans les deux cas, l’« encre » est déjà connotée : c’est un signifiant renvoyant à plusieurs autres signifiants, une manière de

²⁹ L’écrivain originaire de Djibouti, Abdourahman A. Waberi, rappelle que la situation des migrants d’Afrique subsaharienne en Europe reste méconnue, s’ils sont seulement perçus en tant que « migrants en quête de meilleurs pâturages économiques » (WABERI, « Walter Benjamins Vettern », s.p.). Il évoque un sentiment de proximité par rapport aux auteurs de la littérature allemande d’exil entre 1933 à 1945, tels que Walter Benjamin, Joseph Roth ou le romaniste Erich Auerbach.

³⁰ BROUILLETTE, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, p. 3.

³¹ Cf. BOKOBZA KAHAN, « Métalepse et image de soi de l’auteur dans le récit de fiction », pp. 2-3.

³² ALEM, « Exil, distance... rupture avec le public africain », pp. 75-76.

chambouler le langage lui-même. Comme les interférences langagières, les bateaux de l'extrait cité plus-haut oscillent, entre la tentation de partir et celle de rester, nonobstant le fait qu'un bateau finira par quitter le port. D'où certainement le besoin du père, protagoniste voyageur, de raconter sa vie dans *Le Manioc Rouge*. Celui-ci, qui consigne ses mésaventures en Amérique et en Europe, on le retrouve dans une nouvelle plus récente d'Alem, *Une histoire américaine* :

J'espère qu'un jour viendra, [...], où je pourrai me retourner sur mon parcours d'oiseau migrateur et soupirer, à l'instar d'un archer bassari bien assis sur le crâne d'un gouverneur allemand (HA, p. 45 et CJ, pp. 136-137).

De l'autre côté, lors d'un débat, Kangni Alem affirme les aspects « positifs » du fait même de ne pas disposer d'une identité spatiale fixe ; n'étant originaires d'aucun lieu spécifique, ses protagonistes ont, par conséquent, le choix d'habiter tous les lieux. Leur vie symbolise donc, à ses yeux, cette quête perpétuelle ; ce mouvement dans lequel on en vient à rester « jusqu'à la fin du temps ». ³³ La migration représente ainsi l'incessant ressac des identités contemporaines, où les individus se retrouvent dès lors à l'entrecroisement de différentes dimensions : spatiale, temporelle et culturelle. L'écrivain togolais Sami Tchak note que le romancier ne se voit plus désormais comme le « porte-parole de sa culture » et, par conséquent, la démystifie par l'humour : « [...] il s'en moque, [...], ce qu'il ne fait pas quand il est sur place ». ³⁴ Il est curieux que, dans les textes de Kangni Alem, les descriptions des lieux où se déroule l'histoire sont pour la France et les États-Unis très précises. Elles peuvent faire référence aux noms des rues, places et villes existantes en réalité, tandis que les lieux choisis en Afrique ne sont jamais précisés ; il est possible que l'auteur se soustraie ainsi à l'expression d'un nationalisme régional à ses yeux dangereux et dont il veut se distancier. En cela, l'autographie et l'ironie sont les moyens rhétoriques que l'auteur privilégie pour figurer cette distanciation, une construction par laquelle l'identité se désagrège pour émerger ensuite de nouveau. Ici se cristallise toute l'ambivalence de l'écriture, habitée par le désir de rêver et de joindre « un troisième exil, lorsqu'il entre en écriture où il approfondira les deux premiers exils ». ³⁵

³³ ALEM et. al., « Rencontre-débat avec l'écrivain Kangni Alem », vidéo de 01:21:22 min, à partir de 23 min.

³⁴ TCHAK, « Exil, distance... rupture avec le public africain », p. 91.

³⁵ GASTON-PAUL, « Exil de l'écrivain », p. 13.

Un Sade tropical

Le paratexte présente un texte pour le public, le rend accessible et « assure sa présence au monde », ³⁶ par sa réception et sa consommation. La paratextualité participe ainsi à la création de l'image d'un auteur, de sa personnalité d'artiste et, inversement, le marketing d'un auteur devient un composant paratextuel. ³⁷ Sur le dos de la couverture – qui fait partie du paratexte éditorial – du roman CJ, le lecteur est informé qu'Héloïse et Parisette sont considérées comme « deux ingénues dans la tourmente rêvée par un Sade tropical, qui aurait forcé sur le jazz, la BD et l'alcool de palme ». Cette mise en scène de l'auteur comme représentant tropical du Marquis de Sade s'exprime à l'échelle du texte littéraire par un mélange subtil d'exotisme, de perversion, de passion, d'oppression, de soumission et d'amour, dont les paragraphes suivants tentent d'illustrer quelques notions.

Par le choix du nom d'Héloïse pour la narratrice à la première personne, le roman épistolaire *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (publié en 1761) de Jean-Jacques Rousseau s'introduit comme possible hypotexte. La désignation de « Sade tropical » indique de même un autre hypotexte : le Marquis de Sade publie en effet en 1795 un roman, « hybride du Cleveland de l'abbé Prévost, roman-mémoires à la première personne, et de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, roman épistolaire ». ³⁸ Sur le plan formel, les deux romans d'Alem font référence à *Aline et Valcour ou le roman philosophique* de Sade. L'écriture auto-graphique est marquée par les passages à la première personne et les narrations analeptiques d'Héloïse et de Parisette. La narration de leur histoire est comparable à celle de Sainville et Léonore et se « déroule comme un roman d'aventures que, sur le modèle du Philosophe anglais ou histoire de Cleveland, les deux héros racontent l'un après l'autre ». ³⁹ En outre, dans *Le Manioc Rouge* il est

³⁶ GENETTE, *Seuils*, p. 7.

³⁷ Cf. BROUILLETTE, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, p. 2.

³⁸ DELON, « Sade lecteur de Rousseau », s.p.

³⁹ DELON, « Notice », p. 1204. Sainville et Léonore tombent par hasard sur la petite compagnie de, entre autres, Détéville (meilleur ami de Valcour) et Aline. Ils sont juste revenus des longs voyages, causés par la recherche l'un de l'autre : Léonora a été enlevée à Venise par des corsaires et était ensuite vendu comme esclave. À leur recherche, Sainville et Léonore traversent le dystopique royaume de Butua dans une Afrique centrale imaginée, les utopiques îles Tamoé dans le Pacifique et puis l'Espagne par le Portugal avant d'arriver dans la France d'Aline et de Valcour. C'est, en premier, Sainville qui raconte ses mésaventures, décrites ensuite dans une lettre de Détéville à Valcour (cf. SADE, *Aline et Valcour*, « Lettre trente-cinquième », pp. 525-724). Détéville poursuit la narration de leur histoire, cette fois de la perspective de Léonore, dans une autre lettre à Valcour (cf. *ibid.*, « Lettre trente-huitième », pp. 737-954).

fait allusion au roman épistolaire et les lettres figurent de manière importante dans la trame narrative. C'est une lettre qui informe Héloïse de l'existence de son père et qui débute l'histoire. D'autres lettres témoignent des émotions des personnages, comme celle que Héloïse écrit à sa mère, déjà morte, ou à sa sœur Parisette (CJ, p. 183). La forme épistolaire est indiquée, dans le premier cas, y compris dans le paratexte auctorial, par le titre du chapitre « Lettre à maman, jamais affranchie. Extraits » (CC, p. 165). Ainsi, les textes CC et CJ naissent comme *Aline et Valcour* de la rencontre des formes du roman-mémoires et du roman épistolaire.

Le destin amoureux de la mère d'Héloïse rappelle les couples de Julie et Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et d'Aline et Valcour dans le roman éponyme de Sade, dans le sens où il n'y a pas d'accomplissement du désir et/ou de la passion. Ces relations sont paradoxales au sens où ces femmes n'agissent pas selon ce que le désir leur dicte. Elles se résignent à des vains compromis. Julie se marie avec un Monsieur de Wolmar, malgré son amour malheureux pour Saint-Preux.⁴⁰ Aline n'ose pas assumer son amour pour Valcour et souffre sous le despotisme d'un père libertin et matérialiste, qui l'a « offerte » à un ami. Quant à la mère d'Héloïse, enfin, elle n'arrive pas à retenir ses amants ni à les suivre, d'où le désir posthume « de voir ses cendres dispersées en Afrique. [...], au bord de ce continent dont les hommes avaient souvent croisé son chemin, traversé sa vie comme les étoiles filantes » (CC, p. 75). Malgré ses errances intérieures, qu'elle explique ainsi à sa fille : « Ma chérie, ta maman se cherche, il y a longtemps qu'elle a perdu son ombre et ses traces dans le labyrinthe » (CC, p. 58), elle n'a jamais fait d'efforts pour partir des environs de Paris et pour recommencer sa vie ailleurs. Dans les romans d'Alem, ce sont les femmes qui souffrent. Cette mère, une « blanche » qui représente la seule véritable victime du roman, est considérée par le père d'Héloïse comme le reflet d'une partie de lui-même : « Un soir, en croisant ton regard, il rendit son âme vaudou à la beauté du trou noir » (CC, p. 166). On peut y revoir un essentialisme d'auteur ou un jeu ironique avec les signifiés des couleurs « noir » et « blanc ». Dans les deux cas l'on trouve une référence intertextuelle à Sade : dans son œuvre, la femme « blanche » occupe une place particulière en tant qu'« archétype

Même si le récit de Sainville et Léonore est souvent interrompu par d'autres incidents et les réactions de leurs locuteurs, il prend une grande partie des pages de l'ensemble du roman.

⁴⁰ Cf. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*.

sadien de l'esclave »⁴¹ et en tant qu'objet de volupté de premier rang. Dans *Aline et Valcour*, le récit du couple Sainville et Léonore décrit le royaume de Butua, un pays dystopique au centre imaginaire et déserté de l'Afrique, « habité par des peuples anthropophages, dont les mœurs et les cruautés surpassent en dépravation tout ce qui a été écrit et dit ». ⁴² Parmi les femmes du roi, la femme « blanche » est la préférée et occupe la place particulière de la victime. Le placement de la femme « noire » par Sade en-dessous de l'autre révèle également les croyances et les théories anthropologiques de l'époque du Marquis et

s'inscrit de plus dans une problématique de la représentation du corps de l'esclave au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. En cette période où, souligne Marcus Wood, le discours abolitionniste bat son plein en Europe (notamment en Angleterre et en France), se développent en parallèle, et de façon contradictoire, la production et la diffusion d'une pornographie utilisant des Noirs.⁴³

On pourrait analyser le rôle de la mère (dans CJ et CC) comme étant à la fois objet désiré et victime. De même que les personnages qui exercent un pouvoir émotionnel sur la mère sont exclusivement des hommes « noirs », de même, le maître sadien d'une femme « blanche » peut quelquefois être « noir ». Le père d'Héloïse a bonne réputation à cause de ses nombreuses conquêtes : « 'Blanche ?' lui demandaient-ils, incrédules et jaloux de la veine du grand copain. Presque, ils l'auraient applaudi, porté en triomphe à travers les rues du quartier » (CJ, p. 23). Objet célébré, la mère sera aussi la victime de ses aventures. Elle finit suicidaire, droguée et déchue. Au final, cette femme n'aura eu ni la chance de pouvoir rester avec l'amour de sa vie, ni celle, de son vivant, de réussir à être proche de sa fille.

Dans les deux romans, tous les hommes pâtissent d'une insuffisance émotionnelle ou sexuelle. Le père voyageur, tout d'abord, vu par Parisette comme « beau gosse » et « charmeur » (CJ, p. 21) qui exploite ainsi les femmes en vivant chez elles quelque temps et en partant ensuite quand bon lui semble. Il semble évident, que le père sait satisfaire ses partenaires sexuellement, à l'inverse du colonel Narcisse – nommé, exprès ainsi, de manière cynique – qui est traumatisé par son impuissance sexuelle et qui collectionne des photos de « femmes abasourdies avec des cierges allumés enfoncés dans leur vagin » (CJ, p. 172). Dans CJ et CC, le mal, comme c'est

⁴¹ SAUVAGE, « Sade et l'exotisme africain », p. 109.

⁴² SADE, *Aline et Valcour*, p. 554.

⁴³ SAUVAGE, « Sade et l'exotisme africain », pp. 97-98.

souvent le cas chez Sade, est surtout représenté par le mâle. Kangni Alem a choisi l'ironie comme moyen de ridiculiser le mâle, comme l'indique son analogie entre le mari jaloux et toutes les maladies mortelles (CJ, pp. 22-23). Le ridicule est produit par les parallèles entre la description des libertins sadiens et des personnages masculins d'Alem, tels que le « colonel Pamphile », le « caporal Bit » et le « colonel Narcisse ». M. Dolbourg, qui a demandé la main d'Aline sans son accord, apparaît en effet particulièrement laid. Il est décrit comme une « espèce d'individu court et carré », « un petit homme [qui] possédait un fort grand pied affublé sur de hauts talons [...]». En cherchant à rencontrer sa taille, on ne trouvait qu'un ventre ; désirait-on une idée de sa tête? ». ⁴⁴ La figure de Pamphile correspond à la description extérieure de ce libertin sadien Dolbourg, qui « se savait détesté » et « n'avait cure des remarques murmurées dans son dos, des ricanements [...] sur son physique ingrat, irréversiblement disgracieux » (CJ, p. 83). Les personnages corrompus et maudits de Pamphile et Dolbourg créent une analogie entre l'histoire politique de TiBrava, pays indépendant après l'occupation coloniale, et l'histoire française de l'époque du marquis, peu avant la révolution. Quand le gouvernement du dictateur Yamatoké, figure fictive, a besoin de taupes au sein des rédactions de presse, Pamphile y trouve un poste en tant que « confiscateur de la parole ». Ces prises de décision caractérisent ironiquement l'intention de l'auteur, contribuant à révéler le discours implicite du narrateur.

L'homme de la société civile, pour parler comme un expert occidental en charge d'observer sous les tropiques la reproduction des escargots démocrates, le surnommé Pamphile exerçait encore, au moment de cette histoire, comme comptable au Trésor public de TiBrava. (CJ, p. 84).

Non seulement le personnage de Pamphile est ridiculisé dans cette citation, mais en plus les héritages verbaux de l'époque coloniale sont doublement critiqués et ironisés, notamment par la remise en cause du terme de « société civile ». L'expert européen est également attaqué, en tant que possible lecteur, à travers la notion d'« observation », qui fait allusion au voyeurisme et à l'exotisme des Tropiques. Le langage du « Narrateur sans Qualités » s'unit, de manière originale, à un discours social, s'attachant à décrire notamment la situation des pays africains après les indépendances et les processus de démocratisation qui y ont plus ou moins cours. Cette narration amplifie un processus de

⁴⁴ SADE, *Aline et Valcour*, p. 392.

distanciation entre l'histoire narrée, le monde intérieur des personnages et le lecteur. Enfin, cette prise de conscience combinée aux métalepses narratives conduisent à la prise de conscience que la focalisation interne du colonel témoigne de sa propre naïveté, qui contient un « caractère polémique interne, et devient, elle aussi, dialogisée ».⁴⁵ Le discours sur la situation sociale ne s'avère pas homogène, mais s'exprime par une multiplicité des langues, des langages et des voix individuelles, donnant naissance par le médium romanesque à une diversification du langage, et à « la coexistence incarnée des contradictions socio-idéologiques entre présent et passé ».⁴⁶ Par la sur-accentuation des stéréotypes, l'auteur engendre un nouveau mode d'ironie chez le lecteur. Le « désordre » du récit et le dialogisme des mots (Cf. note de bas de page 35) suscitent des ruptures et œuvrent à une déconstruction du rapport entre langage officiel et discours social.

Dans *Aline et Valcour*, Sade choisit deux formes différentes, le roman-mémoire et le roman épistolaire, pour opposer le couple voyageur Léonore et Sainville au couple conformiste Aline et Valcour. À travers Valcour on entend également une critique adressée au couple Julie et Saint-Preux de Rousseau : Valcour était élève du philosophe Rousseau, mais il trahit ses propres besoins à cause de sa soumission au moralisme ambiant.⁴⁷ Aline et Valcour sont « sages jusqu'à la négation de soi ».⁴⁸ La philosophie de Sade figure l'idée du mouvement comme possibilité d'assumer son histoire et de prendre possession de sa vie. Selon Delon, « Sade [...] ne croit qu'au mouvement qui se pervertirait dès qu'il s'immobilise ».⁴⁹ Parisette et Héloïse ressemblent au couple de Léonore et Sainville, dans la mesure où leur identité sont en mouvement et franchissent des normes imposées par l'hétéronormativité des deux sociétés, française et tiBravienne. Leur relation renvoie à l'exemple d'Héloïse et de sa mère, c'est-à-dire à l'hostilité d'une relation dans laquelle il faut panser les blessures, à l'instar de la relation entre Parisette et son père. La souffrance de Parisette, à cause du conflit entre ses parents, annonce déjà

⁴⁵ BAKHTINE, « Du discours romanesque », p. 101. Pour Bakhtine « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (ibid., p. 88). Bakhtine comprend sous le terme de diversité de langues la référence aux langues étrangères avec une autre syntaxe, lexicale et sémantique, sous le terme diversité de langages la variété des intentions individuelles du locuteur et sous le terme diversité de voix la co-présence des différentes voix sociales dans le texte, de différentes époques, classes, métiers – possédant des habitus multiples.

⁴⁶ Ibid., p. 112.

⁴⁷ Cf. SADE, *Aline et Valcour*, p. 412 ss.

⁴⁸ DELON, « Sade lecteur de Rousseau », s.p.

⁴⁹ Ibid.

implicitement la liaison homosexuelle entre les deux filles. Ici, seules les relations entre femmes pourraient acquérir une certaine tendresse et de la profondeur. Ce thème, souvent encore aujourd'hui perçu comme scandaleux, est ainsi abordé. Par là, un « troisième espace » s'ouvre, offrant la possibilité de surpasser la construction d'une bipolarité homme-femme socialement construite. La sexualité d'Héloïse et de Parisette se forme et se dévoile au fil des événements comme une entité variable et dynamique. À travers l'esquisse de personnages voyageurs et de la polyphonie du cadre de référence globale (chanteurs, écrivains, sportifs), Kangni Alem a réalisé une *Esthétique de la Relation*, pour laquelle l'image d'identités en perpétuelle construction, et errantes, sert de modèles enrichissants, ne donnant aucunement lieu à une standardisation ou à une banalisation qui « ne peuvent pas être des modes du Tout-monde ».⁵⁰

Héloïse et Parisette disposent librement de différents registres culturels. Elles se donnent réciproquement de la stabilité dans un monde économiquement et politiquement troublé. Le « troisième espace » reste un espace imaginaire, mais ouvre individuellement la possibilité d'une rencontre culturelle, qui n'entraîne pas forcément la fusion et, néanmoins, donne déjà la possibilité de penser les variations de plusieurs coexistences.⁵¹ Pour elles, la reconnaissance de l'autre sera retranscrite en termes musicaux et la musique se transforme en voix multiples de femmes : « Le microsillon grésille, et la musique jaillit, disant à jamais nos peines de femmes, possessions et victimes de dieux hâbleurs aux tripes molles, aux fonds de culottes barbouillés des eaux rompues de leurs prétentions » (CJ, p. 28).

Dans les deux romans, ce ne sont pas juste deux femmes (Héloïse et Parisette) qui s'expriment, mais également des souffrances et des besoins hétéroclites qui émergent, donnant une image plus universelle de la situation du subalterne, et en particulier de la femme vendue/négociée en Afrique et dans le monde, tout en faisant des révélations qui pourraient être considérées comme scandaleuses par une certaine critique.⁵² La problématique du SIDA et de son traitement souvent superstitieux est

⁵⁰ GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, p. 97.

⁵¹ Cf. BHABHA, *The location of culture*, pp. 232-235. Les différentes modi de potentialités intertextuelles des personnages, liées à une variété d'idéologies, langues et coutumes, c'est-à-dire à une polyphonie romanesque, marquent bien « the ability to shift the ground of knowledges » et annoncent « the establishment of new forms of meaning, and strategies of identification » (ibid., p. 233).

⁵² Dans son essai devenu un « classique », G. Spivak relève que le subalterne et encore plus le subalterne féminin, depuis l'époque coloniale, reste privé de sa propre histoire et du pouvoir de s'exprimer (SPIVAK, « Can the subaltern speak? », p. 32).

décrite, à TiBrava comme en France, d'où la référence au roman *Ève* de Guy Hocquenghem (CC, p. 95) qui permet de dépeindre une société ignorante. Au Togo, comme dans d'autres pays africains, les pratiques homosexuelles restent fortement condamnées.⁵³ Par la voie du texte, l'hypocrisie des deux sociétés, « ici comme là-bas » (CJ, p. 56), est signalée, en étant abordée implicitement à travers une grande variété de scènes d'amour et de descriptions qui retracent dans leurs exactitudes une topographie spécifique de l'intime et du sensible. Alem partage une conception de l'écriture avec Rousseau et Sade « comme engagement, moral ou immoral, comme appel et provocation ».⁵⁴

Le commerce du Tropicque

Marcuse rappelle que la production de l'art sous le capitalisme tardif engendra et commercialisa très systématiquement certaines formes de beauté, prolongeant la valeur d'acquisition par la dimension esthétique-érotique.⁵⁵ Par l'utilisation de l'assignation « Sade tropical » et une mise en œuvre systématique des éléments tropiques et sexuels-érotiques, l'auteur fait preuve d'une connaissance des composants qui jouent dans le marketing de la littérature francophone africaine. L'écriture d'Alem donne l'impression de répondre aux exigences du marché tout en les subvertissant, par l'ironie et la révélation du caractère artificiel de la fiction. Ses fictions pourraient être décrites par certaines indépendances textuelles par rapport à l'ordre normatif et ne simulent pas la liberté du choix, sinon reflètent le manque de liberté des individus dans une société inhibée.⁵⁶ La genèse littéraire suit le *nomos* du changement perpétuel des principes de réalité, au point où cela devient une « mission » d'analyser l'échelle de la différence entre subversion et conformisme. Autrement dit, il reste à voir de quelle manière les pratiques littéraires sont libres face aux instances du pouvoir, et, si elles le sont, comment elles constituent la nécessité d'un univers social à partir duquel le *nomos* repose sur l'indépendance des instances économiques et politiques.⁵⁷

⁵³ Cf. GUEBOGUO, *Sida et homosexualité(s) en Afrique*.

⁵⁴ DELON, « Sade lecteur de Rousseau », s.p.

⁵⁵ Cf. MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, p. 62.

⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 72.

⁵⁷ Cf. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, pp. 106-107 : « Des pratiques régulièrement et durablement affranchies des contraintes et des pressions directes ou indirectes des pouvoirs temporels ne sont possibles que si elles peuvent trouver leur principe non dans les inclinations fluctuantes de l'humeur ou les

En considérant que l'écart spatio-temporel ne suffit plus vraiment pour estimer l'impact de l'écriture contemporaine, nous nous rappelons par Alem qu'au-delà du texte l'œuvre ne s'achève jamais :

[...], la réception de l'œuvre par contre échappe totalement au créateur, il ne peut contrôler la lecture qu'on fera de son œuvre à travers l'espace et le temps. L'exil, de plus en plus fréquent, du créateur africain, le place systématiquement aux marges d'un monde et d'un lectorat auquel il est implicitement obligé de s'adapter.⁵⁸

Il paraît pertinent de reprocher aux auteurs contemporains l'utilisation de la sexualité comme valeur marchande pour rendre leurs ouvrages plus attractifs. Pourtant, le rôle de l'auteur africain en tant que négociateur et fabricant des biens culturels qui inventent l'Afrique, Graham Huggan utilise la désignation économique de boursiers de la culture,⁵⁹ ne les force pas impérativement à diriger leur écriture vers les demandes du « centre » économique de la *République mondiale des lettres*.

Il semble que l'avantage de la littérature est alors la « faculté de postuler au-delà des choses, une matérialité sensible dont seul son lecteur possède la clé ». ⁶⁰ L'ironie est toujours ambiguë, une lecture conservatrice/machiste ainsi qu'une lecture alternative sont en même temps possibles : le pouvoir subversif dépend de la perspective du lecteur et de sa capacité d'en faire un « sujet ». Cette capacité n'est donc pas indépendante, puisqu'elle coïncide organiquement avec une image du monde. Alem explique ensuite :

D'où l'idée qu'au fond, l'écrivain n'écrivait ni pour l'un ni pour l'autre public. Il peut s'inventer un horizon d'attente où le désir commercial le dispute à l'inscription légitime au sein d'un corpus mondial de littératures, la fameuse République des Lettres, pour reprendre une expression conjoncturelle.⁶¹

Les mots de Wilfried N'Sondé ne devraient pas non plus être confondus avec un appel à rendre les récits plus « populaires », à augmenter leur valeur marchande : « Je pense qu'il faut faire un effort pour aller vers un public plus élargi, débarrasser la littérature de

résolutions volontaristes de la moralité mais dans la nécessité même d'un univers social qui a pour loi fondamentale, pour 'nomos', l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques ».

⁵⁸ ALEM, « Conscience, politique, rêveries poétiques », p. 28.

⁵⁹ Cf. HUGGAN, *The postcolonial exotic*, p. 26. G. Huggan fait référence à APPIAH, *In my Father's House*, p. 149. Ce dernier définit la postcolonialité comme la condition d'un groupe restreint d'acheteurs : « [...] a relatively small, Western-style, Western-trained, group of writers and thinkers who mediate the trade in cultural commodities of world capitalism at the periphery » (ibid.).

⁶⁰ ALEM, « Conscience, politique, rêveries poétiques », p. 29.

⁶¹ Ibid., p. 29.

son image poussiéreuse et élitare ». ⁶² Par contre, il devient possible de déduire une forme d'engagement de l'écrivain pour son public de son usage des méthodes stylistiques et rhétoriques. La transformation de la réalité demande une certaine autonomie, « which withdraws art from the mystifying power of the given and frees it for the expression of its own truth ». ⁶³ Dans la narration de Kangni Alem, la nomination de « perversions » est instantanément suivie d'une prise de position morale, sortant l'auteur du danger d'une décadence élitare. Par-delà une pensée de masse, il vise à démystifier les méandres sociaux de différents lieux et rompt avec le silence qui était si propre à la société togolaise à un certain moment : les mots de Sony Labou Tansi (Université de Lomé, 1989) parviennent, à travers ce discours, à acquérir un statut d'une force exemplaire : « Parlez ! On ne vous fera rien ». ⁶⁴ Dans l'écriture d'Alem se matérialise, sans prétention à l'universalisme et malgré la dépendance au champ éditorial, un nouveau langage esthétique lié, d'une part, aux contextes intertextuels, sociaux, historiques et politiques, et d'autre part, aux implications personnelles de l'auteur.

Bibliographie

Littérature primaire

- ALEM, KANGNI : *Cola Cola Jazz*, Paris : Dapper 2002.
 — *Canailles et charlatans*, Paris : Dapper 2005.
 — « Apprentissage de la mémoire », in : *Théâtre volume I*, Libreville/Paris : Éditions NDZÉ 2009, pp. 9-27.
 — « Une histoire américaine », in : *Un rêve d'Albatros. Nouvelles*, Paris : Gallimard 2006, pp. 45-61.
 ROUSSEAU, JEAN-JACQUES : *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris : Classiques Garnier 2012.
 SADE, DONATIEN A. F. : *Aline et Valcour ou le roman philosophique. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France*, in : MICHEL DELON (éd.) : *Œuvres, tome I*, Paris : Gallimard 1990, pp. 385-1109.

⁶² SONDE, « Exil, distance... rupture avec le public africain », p. 99.

⁶³ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, p. 9.

⁶⁴ ALEM et al., « Rencontre-débat avec l'écrivain Kangni Alem », vidéo de 01:21:22 min., à 00:59:00 min. et ALEM, « Huenumadji Afan et l'aventure de la revue 'propos scientifiques' », s.p.

Littérature secondaire

- ALEM, KANGNI : « Conscience, politique, rêveries poétiques », in : *Africultures* 59 (2004), pp. 26-29.
- « Exil, distance... rupture avec le public africain. Table ronde avec Kangni Alem, Wilfried N'Sondé, Alain Mabanckou, Sami Tchak et Pascal Jourdana », in : *D'encre et d'exil 8. L'Afrique... si près, si loin*, Paris : Bpi 2008, pp. 73-101.
- « Huenumadji Afan et l'aventure de la revue 'propos scientifiques' » [<http://togopages.net/blog/?p=52> (dernier accès: 01.02.2013)].
- /MARTINE MATHIEU-JOB/JEAN-MICHEL DEVESA : « Rencontre-débat avec l'écrivain Kangni Alem » [<http://webtv.u-bordeaux3.fr/culture/rencontre-debat-avec-lecrivain-kangni-alem> (dernier accès : 01.02.2013)].
- APPIAH, KWAME ANTHONY : *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, New York/Oxford : Oxford University Press 1992.
- BAKHTINE, MIKHAÏL : « Du discours romanesque », in : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard 1978, pp. 83-233.
- « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard 1978, pp. 237-398.
- BELLEMIN-NOËL, JEAN : *Psychoanalyse et littérature*, Paris : PUF 2002.
- BHABHA, HOMI K. : *The Location of Culture*, London/New York : Routledge 1994.
- BOKOBZA KAHAN, MICHELE : « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », in : *Argumentation et Analyse du discours* 3 (2009), [<http://aad.revues.org/671> (dernier accès : 05.12.2013)], 15 pages.
- BOURDIEU, PIERRE : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil [1992] 1998.
- « Le champ littéraire », in : *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (1991), pp. 3-46.
- BROUILLETTE, SARAH : *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, Basingstoke/New York : Palgrave Macmillan 2007.
- CASANOVA, PASCALE : *La république mondiale des lettres*, Paris : Seuil 1999.
- DELON, MICHEL : « Sade lecteur de Rousseau. Résumé de la communication pour le 3^{ème} Colloque Jean-Jacques Rousseau du 18 octobre 2008 à l'Université de Savoie » [<http://oeil.chambery.pagesperso-orange.fr/Coll%20JJR2008%20SADE.html> (dernier accès : 01.02.2013)].
- GASTON-PAUL, « Exil de l'écrivain, les raisons du départ. Table ronde avec Gustave Akakpo, Fatou Diome, Gaston-Paul Effa, Kossi Effoui et Pascal Jourdana », in : *D'encre et d'exil 8. L'Afrique... si près, si loin*, Paris : Bpi 2008, pp. 9-38.
- GENETTE, GERARD : *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil 1983.
- *Seuils*, Paris : Seuil 1987.
- GLISSANT, ÉDOUARD : *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard 1996.
- GUEBOGUO, CHARLES : *Sida et homosexualité(s) en Afrique. Analyse des communications de prévention*, Paris : L'Harmattan 2009.
- HIRCHI, MOHAMMED : « Entretien avec Abdourahman Waberi », in : *The French Review* 79.3 (2006), pp. 598-603.
- HUGGAN, GRAHAM : *The postcolonial exotic. Marketing the margins*, London/New York : Routledge 2001.
- LEJEUNE, PHILIPPE : *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil 1996.

- MABANCKOU, ALAIN : « Exil, distance... rupture avec le public africain. Table ronde avec Kangni Alem, Wilfried N'Sondé, Alain Mabanckou, Sami Tchak et Pascal Jourdana », in : *D'encre et d'exil 8. L'Afrique... si près, si loin*, Paris : Bpi 2008, pp. 73-101.
- MARCUSE, HERBERT : *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston : Beacon Press 1978.
- MÜLLER, MARIKA : *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg : Königshausen und Neumann 1995.
- NGANANG, PATRICE : *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris : Homnisphères 2007.
- RABAIN, KARINE : « La langue du caméléon. Mimétismes et autres tactiques transminoritaires dans *Le Baobab fou* de Ken Bugul », in : MARTINE MATHIEU-JOB (éd.) : *De l'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Bordeaux : Presses Universitaires 2003, pp. 61-81.
- SARTRE, JEAN-PAUL : « Orphée noir », in : LEOPOLD SEDAR SENGHOR (éd.) : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris : PUF [1948] 1972, pp. 9-44.
- SAUVAGE, EMMANUELLE : « Sade et l'exotisme africain. Images de Noirs », in : *Études littéraires* 37 (2006), pp. 97-116.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY : « Can the subaltern speak? », in : BILL ASHCROFT (éd.) : *The postcolonial studies reader*, London/New York : Routledge 1997.
- SONDE, WILFRIED N' : « Exil, distance... rupture avec le public africain. Table ronde avec Kangni Alem, Wilfried N'Sondé, Alain Mabanckou, Sami Tchak et Pascal Jourdana », in : *D'encre et d'exil 8. L'Afrique... si près, si loin*, Paris : Bpi 2008, pp. 73-101.
- TCHAK, SAMI : « Exil, distance... rupture avec le public africain. Table ronde avec Kangni Alem, Wilfried N'Sondé, Alain Mabanckou, Sami Tchak et Pascal Jourdana », in : *D'encre et d'exil 8. L'Afrique... si près, si loin*, Paris : Bpi 2008, pp. 73-101.
- WABERI, ABDOURAHMAN A. : « Walter Benjamins Vettern », in : *Frankfurter Rundschau* (01.06.2007), übersetzt von Egon Hartwig, s.p. [http://www.fr-online.de/in_und_ausland/politik/dossiers/afrika_spezial/?em_cnt=1146422&em_cnt_page=1 (dernier accès : 01.02.2013)].