



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

20 | 2016

Résister à la littérature

De l'hybridité générique dans *Les gomme*s (1953) d'Alain Robbe-Grillet et *Les tambours de la mémoire* (1987) de Boubacar Boris Diop

Augustin Coly



Publisher

Presses Sorbonne Nouvelle

Electronic version

URL: <http://trans.revues.org/1273>

DOI: 10.4000/trans.1273

ISSN: 1778-3887

Electronic reference

Augustin Coly, « De l'hybridité générique dans *Les gomme*s (1953) d'Alain Robbe-Grillet et *Les tambours de la mémoire* (1987) de Boubacar Boris Diop », *TRANS-* [Online], 20 | 2016, Online since 25 October 2016, connection on 24 February 2017. URL : <http://trans.revues.org/1273> ; DOI : 10.4000/trans.1273

This text was automatically generated on 24 February 2017.

Tous droits réservés

De l'hybridité générique dans *Les gommés* (1953) d'Alain Robbe-Grillet et *Les tambours de la mémoire* (1987) de Boubacar Boris Diop

Augustin Coly

I. Introduction

- 1 L'écart par rapport aux normes préétablies est une caractéristique des romans d'Alain Robbe-Grillet et de Boubacar Boris Diop. L'un consacre la naissance du Nouveau Roman, alors que l'autre s'intègre dans ce que Séwanou Dabla nomme « *Nouvelles Écritures* »¹. Dans cette étude, il s'agit, dans une perspective comparatiste, d'examiner comment *Les Gommés* (1953) d'Alain Robbe-Grillet et *Les Tambours de la mémoire* (1987) de Boubacar Boris Diop s'émancipent des canons consacrés par le genre romanesque pour s'orienter vers de sinueux, mais novateurs chemins qui autorisent la pluralité de genres. Cette hybridité, que revendiquent leurs écrits, est source de modernité, étant donné qu'elle permet de bien appréhender le caractère composite de l'esthétique actuelle.
- 2 Ainsi, en s'appuyant sur *Les Gommés* et *Les Tambours de la mémoire*, notre démarche consiste à démontrer qu'Alain Robbe-Grillet et Boubacar Boris Diop adoptent ce que François Harvey appelle l'« *intergénéricité* »² pour prouver que le monde actuel ne peut se contenter que d'une esthétique qui avance avec ses tâtonnements, ses égarements, ses doutes qui sont sans doute l'incarnation même de la modernité.

II. À la croisée des genres

- 3 L'examen des *Gommés* et des *Tambours de la mémoire* révèle la présence de divers genres qui s'y imbriquent. Ainsi l'épopée, fondamentalement orientée vers le mythe, le théâtre,

la nouvelle, le roman policier et même parfois la poésie s'y entrecroisent. Mais, nous devons, d'emblée, remarquer que même dans le cadre spécifique du genre romanesque, Robbe-Grillet et Diop adoptent des postures bien particulières. Chez Robbe-Grillet, la posture la plus remarquable est le refus de « *définir l'œuvre comme un corrélat de l'ordre* »³. Il se limite juste à laisser son œuvre s'auto-déployer, conformément aux précieuses remarques de Martin du Gard : « *écrire sans mesures conventionnelles, sans digues !* »⁴.

- 4 Chez Diop, le schéma est sensiblement le même, avec une narration itinérante qui permet la jonction de plusieurs hypothèses, parfois contradictoires. Suzanne Gehrmann ne s'y méprend guère lorsqu'elle affirme que la société qui est mise au devant de la scène est très nuancée et donc l'écriture qui se charge de la mettre en relief se doit d'être d'une flexibilité sans égale⁵.
- 5 À part la poésie que nous avons jugé nécessaire d'étudier en dernière position du fait qu'elle n'apparaît que dans un seul des deux récits de notre corpus, la démarche qui va prévaloir est celle qui consiste à commencer par les genres les plus anciens pour en arriver aux plus récents.
- 6 En pôle position vient alors l'épopée. Chez Robbe-Grillet, nous allons l'appréhender à travers sa volonté d'illustrer la chosification de la substance du mythe, alors qu'au contraire, chez Boris Diop, elle témoigne de la volonté de vivifier l'image des grandes figures historico-mythiques du monde noir. Dans *Les Gommages*, dès l'ouverture, l'épigraphe sophocléenne annonce : « *le temps qui veille à tout, a donné la solution malgré toi* » (G, 07)⁶. Ce qui inscrit ce propos dans l'épopée mythique, c'est qu'il relègue à la périphérie les actions que Wallas va mener pour dénouer l'histoire du meurtre de Daniel Dupont et avertit déjà que tout a été décidé à l'avance. En effet, Pierre Grimal définissant le mythe, prenait déjà en charge sa dimension supra événementielle⁷. Dans *Les Tambours de la mémoire*, l'intrusion de l'épopée mythique tient du fait que le personnage de Johanna Simentho est atemporel et les habitants de Wissombo l'assimilent même à une « déesse »⁸. Ce qui est justifié, car, si nous nous appuyons sur la pensée de Mircea Eliade relative au mythe, le parcours de la reine devient hors du commun :

Les personnages des mythes sont des Êtres surnaturels. Ils sont connus surtout parce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des "commencements". Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la "sur-naturalité") de leurs œuvres⁹.

- 7 Aussi, en plus d'une impossibilité à saisir le temps du règne de Johanna, sa naissance est-elle accompagnée de signes divins (*confer T*, 54). À noter que l'environnement hostile auquel la future déesse doit faire face est lui-même évocateur d'épopée mythique. Car si l'on se fie aux analyses de Pierre Sellier¹⁰, les personnages mythiques doivent dès leur naissance faire face à une série d'épreuves pour forger progressivement leur personnalité.
- 8 Dans *Les Gommages*, Robbe-Grillet n'avait nullement besoin, comme Diop, de créer un mythe. Il s'est contenté d'une surimpression de celui de Sophocle dans son récit. Ainsi l'allusion la plus évidente au mythe sophocléen surgit quand Wallas pose son regard sur un tableau qui reproduit, à bien des égards, le décor hellénique :

Les ruines de Thèbes.

Sur une colline qui domine la ville, un peintre du dimanche a posé son chevalet, à l'ombre des cyprès, entre les tronçons de colonne épars. Il peint avec application, les yeux reportés à chaque instant sur le modèle ; d'un pinceau très fin il précise maints détails qu'on remarque à peine à l'œil nu, mais qui prennent, reproduits sur l'image, une surprenante intensité. Il doit avoir une vue très perçante (G, 177).

- 9 Que de symbolisme dans le contenu de cet énoncé ! En effet, non seulement le décor suffit à rappeler aux plus sceptiques le retour du mythe, mais le peintre qui est décrit se fonde sur un modèle pour mener son activité.
- 10 Dans *Les Tambours de la mémoire*, il y a certes création de mythe, mais celle-ci vise à restaurer l'histoire et à réhabiliter une figure dont les colonisateurs ont voulu masquer l'aura et la sagesse. Ainsi Boris Diop voudrait affirmer que certaines figures historiques africaines peuvent être élevées au rang de personnages épiques, au même titre que les grands personnages du monde gréco-romain. Lydie Moudileno, dans un propos fort évocateur, donne les contours de la nouvelle vision qui s'offre à l'écrivain africain des années post-indépendances :
- L'écrivain africain, [...], entend donner présence à un ensemble d'événements et de récits jusque-là couverts par l'archive occidentale : en brisant la répétition du même ; en mimant la centralité de l'expérience européenne et en en faisant éclater la fixité ; en pointant les distorsions, les silences, les limites du discours dominant ; en proposant une autre interprétation de ce qui constitue l'historicité¹¹.
- 11 Il s'agit donc pour l'écrivain africain de proposer des « *contre-récits* »¹² par le biais d'une littérature qui remet en cause la notion de centre et propose comme alternative une relecture critique des réalités africaines, c'est-à-dire des récits qui ne conçoivent plus l'Occident comme centre. Pour y parvenir, Boris Diop interroge l'histoire car son mythe a la vocation d'apporter « *une source d'informations complémentaires sur la vie en Afrique* »¹³. À cet effet, une recherche minutieuse est menée pour bien cerner la vie d'Aline Sitoë Diatta que le romancier se charge de mythifier par le truchement de l'imagination. Partant de ses investigations scientifiques, Boris Diop dessine deux parcours identiques qui se recoupent à bien des niveaux. « *La rencontre entre le colonel Léonidas Vézélis et la reine Johanna* » (T, 59) fait écho à celle entre Aline Sitoë Diatta et le colonel Sajous. Jean Girard note que quand celui-ci arrive à Kabrousse pour combattre la reine
- muni de ses jumelles, le colonel put la voir sur la piste, accompagnée de ses fidèles. C'était une femme de constitution assez faible et boiteuse depuis un accident de jeunesse qui avait provoqué une luxation du genou droit. [...]. Dès qu'elle fut auprès du colonel, celui-ci se jeta sur elle et la gifla avec violence. Elle tomba à terre. Le sang coulait le long de ses jambes. Tété Diédhiou [l'interprète] intervint pour faire cesser ces inutiles brimades¹⁴.
- 12 Cette reconstitution historique des faits est reprise, presque identiquement, dans le récit (*confer* T 59-60). Recyclant le matériau historique, la narration laisse alors la fiction prendre de la contenance et devenir mythe par son croisement avec la réalité. À ce titre, le travail de Fadel est illustratif de l'appel à l'affirmation de l'identité africaine.
- 13 En choisissant de vivre en marge de la société, Fadel, grâce au sursaut épique, est le symbole de l'Africain par qui, tel le phœnix, l'Afrique renaîtra de ses cendres.
- 14 Outre l'épopée, le théâtre occupe une grande place dans ces deux récits. Bien qu'il exige une présentation matérielle du texte assez spécifique, il a pu quand même s'intégrer dans *Les Gommes* et *Les Tambours de la mémoire*. Finalement, il faut s'accorder avec Bakhtine¹⁵ et dire que les formes compositionnelles d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le roman, s'ils tendent à créer un texte hybride, ne gênent nullement l'élaboration de ce genre apte à tous les « compromis » sans jamais se dissoudre dans l'un ou l'autre genre.
- 15 Dans *Les Gommes*, dès le début, le lexique fait allusion au théâtre. La notion de « *prologue* » (G, 09), beaucoup plus théâtrale, se substitue à celle romanesque d'introduction. De

même, à la clausule, celle d'« *épilogue* » (G, 255) est préférée à celle de conclusion. Entre les deux extrémités s'écoule un temps de vingt-quatre heures qui coïncide avec les principes temporels de représentation édictés par Aristote et rappelés par Marie-Claude Hubert¹⁶.

- 16 Dès lors que l'auteur des *Gommages* se plie aux exigences théâtrales, son intrigue comporte toutes les caractéristiques qui rendent la représentation possible. Ce que voient les personnages booste l'intrigue. Éliane Tonnet-Lacroix aurait dit que « *la primauté du visuel a minimisé l'importance des mots* ». Dans *Les Tambours de la mémoire*, l'écriture théâtrale s'invite le plus simplement possible sans la moindre contrainte. Les personnages se muent en actants, et la narration, le temps d'un chapitre (chapitre 27), devient une pièce de théâtre.
- 17 À ce théâtre s'ajoute également la nouvelle qui fait son intrusion dans les deux récits par le biais du traitement qui est réservé à l'actualité. Aussi bien dans *Les Gommages* que dans *Les Tambours de la mémoire*, une certaine frénésie s'empare des personnages qui, pour se positionner, échapper à un danger qui guette, connaître des vérités cachées, ont recours à l'actualité. Dans *Les Gommages*, la première hypothèse quant à la mort présumée du professeur Dupont est suscitée par la lecture d'un journal. Dans *Les Tambours de la mémoire*, une série de nouvelles que relaye la presse a toute son importance suivant les préoccupations des uns et des autres. Manifestement, l'actualité est au cœur de ces deux récits et constitue le maillon qui convoque la nouvelle, tant dans sa dénomination¹⁷ que dans son contenu. Et ce goût de l'information, du nouveau, de l'insolite autorise le croisement de ces deux romans avec le roman policier, jusque-là considéré comme sous-genre relevant de la paralittérature.
- 18 Dans les deux récits, dès l'entame, un meurtre est annoncé, parfois même plusieurs et donc une enquête s'avère nécessaire pour débusquer et punir les coupables. Dans *Les Gommages*, ce qui justifie la présence de Wallas dans la ville circulaire, c'est l'objet d'une enquête qu'il doit y mener pour mettre hors d'état de nuire le groupe terroriste qui écume les citadins. Dans *Les Tambours de la mémoire*, le récit s'ouvre sur la mort de Fadel elle-même cachant une autre mort aussi énigmatique : celle de Johanna. Tant qu'il était en vie, Fadel était en quelque sorte le détective jouant le rôle que joue Wallas dans *Les Gommages*. À sa mort, Ismaïla prend le relais.
- 19 Mais dans ces deux romans, personne ne peut déterminer avec exactitude la posture de l'autre. Et donc le suspense est tel, que la méfiance, la peur, le cynisme sont à leur paroxysme. N'est-ce pas là ce qu'il faut pour qu'il y ait intrigue policière ? Boileau et Narcejac ne nous auraient pas contredits, eux qui stipulent que dans le roman policier, le héros « *est quelqu'un qui s'éveille et n'arrive pas à se situer* »¹⁸.
- 20 Nous voyons qu'il peut bel et bien s'agir de Wallas et Fadel qui se sont complètement métamorphosés l'un en détective-assassin, l'autre en résistant mort en héros.
- 21 Dans ce puzzle déjà complexe, Boris Diop insère la poésie qui, les rares fois qu'elle est mise en évidence, élève le personnage de la reine et lui donne ce pouvoir de parler le langage divin :
- Ô Dieu ! Ô Babiba nous vous faisons confiance
Car c'est grâce à vous que nous vivons sur terre
Je vous remercie devant mon fétiche
À qui vous accordez le pouvoir de nous aider
En lui permettant de vous transmettre nos prières. (T, 199).

- 22 Ne fallait-il pas que le dialogue avec Dieu se fasse pour que le mythe ait tout son sens ? Mais cette floraison de genres à l'intérieur des *Gommages* et des *Tambours de la mémoire* n'a-t-elle pas une signification quand elle est analysée sous l'angle du rapport à la modernité.

III. La portée novatrice

- 23 Certes, depuis la Renaissance, le mélange de genres était déjà perceptible. Mais il relevait plus de la difficulté pour l'écrivain à échapper à l'« intergénéricité » qu'à sa volonté de s'en servir comme établissement d'un sens. Par contre, les écrivains du XX^e et XXI^e siècles vont "tricher" sur le genre pour atteindre une complexité inspiratrice dans leur rapport au langage. Roland Barthes dira : « *cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part littérature* »¹⁹. Il y a donc de perpétuelles mutations que le contexte social a favorisé et qui font que le signe est ténu, insaisissable. Jean-Marie Schaeffer²⁰ lie ce fait à la rapidité avec laquelle la littérature se développe dans un monde qui ne cesse de livrer à l'homme des matières à réflexion.
- 24 Dès lors, Robbe-Grillet et Diop comprennent que quand bien même les résurgences du passé sont nécessaires, la mise en pratique de la perception nouvelle que l'on peut avoir par rapport à telle ou telle autre situation devient impérative. L'un et l'autre, suivant des contextes différents, produisent des textes dont le sens et la portée sont résolument orientés vers le progrès. Alain Robbe-Grillet, dans son essai critique, le dit explicitement : « *La découverte est capitale, elle marque l'avènement de l'art en libérant la littérature du souci de transcrire ou de témoigner* »²¹.
- 25 L'option de Robbe-Grillet est claire, il faut innover. Et plus tard, dans *Le Miroir qui revient*²², il va lier cette expérience au vent de renouveau qu'apporte le Nouveau Roman. *Les Gommages* ne déroge pas à la règle, englué dans une ville labyrinthique, Wallas est l'incarnation de cet « individu » moderne qui ne sait plus s'orienter. Dans cet imbroglio total, le mélange des genres ouverts aux interprétations possibles permet à la fiction de « *recouvrir le lieu de dispersion des signes* »²³. La réalité moderne est fragmentaire et donc pour capter une possibilité parmi tant d'autres, il faut, en quelque sorte, cultiver l'art de la dispersion, pratiquer ce que Colette appelait du vagabondage²⁴. Sauf que le vagabondage robbe-grilletien est plein de sens. Il relate l'inanité du monde au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'incapacité de l'écrivain, fut-il le plus doué, à transcrire ces mouvements indescriptibles qui ont conduit à l'indicible. La création d'une hybridité générique, en plus d'être intrinsèquement liée au genre romanesque, comme le rappelait Bakhtine, permet à la plume de l'écrivain d'osciller entre les possibles qui se logent tant dans la poétique que dans la thématique. Ainsi, outre le théâtre, le "polar" qu'explore Robbe-Grillet permet d'arriver à une flexibilité en remodelant "le mythe" des *Gommages*.
- 26 Chez Boubacar Boris Diop, pour appréhender la portée du mélange de genres, il convient de prendre en compte « *... les tambours de Samaké. Les tambours de la mémoire* » (*T*, 157). Dès qu'ils se mettent à raisonner, il faut tout suspendre et se mettre à leur rythme. Sami Tchak l'a bien saisi, évoquant la spécificité africaine, il apostrophe ses pairs en ces termes :

Mon frère, si tu ne parviens pas à écrire, c'est parce que tu es lâche, tu n'oses pas te regarder en face. Sinon, tu es ton propre sujet. Tout ce que tu as à faire, c'est de mettre noir sur blanc l'histoire de ta vie avortée [...]. La seule vérité, c'est celle-là [...]

] ²⁵.

- 27 Cet engagement de l'écrivain africain, même s'il est singulièrement lié à son identité, ne l'éloigne pas pour autant des grandes tendances littéraires qui revisitent l'hybridité pour exprimer un malaise latent. Adiaffi dira qu'il faut « *un nouvel Homme Africain désaliéné qui réinventera les racines de sa propre modernité* »²⁶.
- 28 Comme pour répondre à Adiaffi et lui signifier qu'il porte déjà ce combat dans son cœur, Boris Diop interpelle la conscience du lecteur africain dans divers domaines. Fadel, le porte-drapeau de cette révolution, ouvre, simultanément, beaucoup de fronts parmi lesquels la défense de notre intégrité d'hommes libres à travers le plaidoyer pour les langues nationales, la protection de nos grands hommes (*confer T, 21*).
- 29 Mais ce qui le préoccupe le plus, c'est procéder à une fouille de l'Histoire de l'Afrique pour revivifier le passé glorieux et inspirer les nouvelles générations. Il ne manque pas d'imagination et, par une capacité de protéisation, il devient lui-même Johanna... Aline Sitoë Diatta (*confer T, 47*).
- 30 Pour exprimer « *ce trop plein à dire* », le narrateur des *Tambours de la mémoire* a besoin d'un cadre à la fois large et flexible qui peut-être devrait tenir compte des particularités régionales ou raciales. Papa Samba Diop est bien conscient de cette possible bipolarité lorsqu'il évoque la nécessité d'« *inventer la méthode convenant à l'explication des "nouvelles écritures africaines" : ni tout à fait africaines, ni entièrement centrifuges* »²⁷. C'est justement cette position d'"entre-deux" qui génère une transculturalité. Elle offre à l'écrivain une autonomie qui autorise non plus une poétique de resserrement des genres mais plutôt celle du tout possible. Moudileno évoque cela « *les années quatre-vingt ont effectivement apporté une plénitude qui se juge surtout en termes de diversité et de créativité* »²⁸.
- 31 C'est donc l'autonomie des écrivains qui finit par inscrire le travail de reconstruction idéologique des faits historiques de Boubacar Boris Diop dans une dynamique moderne déjà exploitée par Robbe-Grillet dans *Les Gommages*. Par-delà l'histoire et la manière dont elle se déploie, un véritable travail sur le langage se fait dans *Les Tambours de la mémoire*, de sorte que l'œuvre opère à l'interne des innovations poétiques qui permettent d'accorder une importance de tout premier ordre à son univers interne fait d'hybridité, de réversibilité et d'hétérogénéité. Isaac Bazié, étudiant la problématique de l'écriture dans le roman francophone dira qu'il « *peut se lire comme un discours tantôt dichotomique et tantôt éclaté, et s'il met en scène des problèmes d'ordre autant esthétique qu'éthique, il peut aussi bien être l'objet de sa propre mise en scène* »²⁹.
- 32 Boris Diop réussit la gageure d'insérer dans son roman toutes les probabilités énoncées par Bazié. À l'instar de ces devanciers nouveaux romanciers, Boubacar Boris Diop se demande pourquoi vouloir écrire un roman qui respecte un semblant d'ordres poétique, esthétique et moral alors que le monde, vu de l'intérieur, suscite le rejet. Tel est le sens qu'il faut donner à ce développement d'un des personnages du *Nom de la rose* cité dans *Les Tambours de la mémoire* :
- La beauté du corps se limite à la peau. Si les hommes voyaient ce qui gît sous la peau, ainsi qu'il advint avec le lynx de Béotie, ils auraient un frisson d'horreur à la vision de la femme. Toute cette grâce se compose de mucosités et de sang, d'humeurs et de bile. Si l'on songe à ce qui se cache dans ses narines, dans sa gorge et dans son ventre, on ne trouvera que tas d'ordures. (*T, 72*).
- 33 Cette allusion intertextuelle constitue une belle métaphore pour étayer la nécessité des romanciers africains à ne pas se voiler la face ni se faire d'illusion sur la situation catastrophique que traverse le continent. C'est un appel à la froideur scientifique qui implique l'examen lucide de la laideur du continent. Fadel, dans *Les Tambours de la*

mémoire, porte ce combat et ce n'est donc pas un hasard si, préférant « *le roman âpre de Ayi Kwei Armah* », il exhume le passé historique troublant de l'Afrique au risque de s'attirer l'ire de Madické Sarr dont le conformisme croit ou décroît au rythme des intérêts et avantages du moment.

34 C'est dire que l'écriture est conduite par un faisceau de forces agissantes qui conduit écrivains et personnages vers un univers qui, même s'il s'ouvre aux aléas du monde extérieur, trouve sa source dans l'activité d'énonciation caractérisée par sa réversibilité³⁰.

35 Dès lors que l'intrigue des *Tambours de la mémoire* est charpentée par une poétique qui « *(se) joue des frontières* »³¹ et les dépasse, naît alors une nouvelle orientation qui intègre la transculturalité dans son programme. Il s'agit désormais, avec cette génération d'écrivains, d'inclure la dimension poétique que la narration insuffle au récit sans pour autant que celui-ci perde son rôle qui consiste à traduire les sensibilités africaines. Semujanga, appréciant la rupture qui a été opérée par rapport aux écrivains de la première génération dira :

Contrairement à la critique traditionnelle qui s'employait à juger de la vraie valeur des œuvres littéraires et à dévoiler leur vérité objective, la nouvelle critique privilégie le texte, qu'il faut analyser, décrire, explorer en tout sens sans prétendre décider de sa valeur littéraire³².

36 Abondant dans le même sens, Bisanswa conclura que cette grille est bien visible dans le roman africain :

Une analyse des textes traduit l'attention du roman francophone à tout le contexte matériel et culturel qui entoure les êtres et les choses, une sensibilité au monde total (corps et décors, mobilier et immobilier, culturel, etc.). Le roman exprime tout ce monde, le dit, le détaille, l'inventorie, l'enquête, faisant ressortir le mouvement de la vie, sa durée, ses transformations³³.

37 Nous l'avions dit précédemment, le roman africain a une forte dose sociale qui fait qu'aucun écrivain ne peut se soustraire à l'emprise du réel. Mais l'originalité, comme l'évoquent les critiques littéraires, réside dans cette articulation bien intégrée entre le repérage à faire, suivant les mots de Bisanswa, et la poétique d'hybridité qu'il ne faut pas perdre de vue. L'exemple de Boubacar Boris Diop est fort éloquent. La relation entre le visible et l'invisible, le mystique et l'ordinaire, le concret et l'abstrait, le culturel et l'économique, la singularité et la totalité se dissolvent aisément dans son œuvre, de sorte que l'engagement poétique ne tue nullement celui social et, mieux, il l'intègre et forme une mixture qui fait qu'il faut envisager les particularités comme signe de richesse.

38 Voilà pourquoi, quand il s'est agi de donner, sous forme de métaphore féminine, l'image que pourrait produire l'aveuglement consistant à croire que le roman n'est que le véhicule d'un monde hautement stable et cohérent, Boris Diop n'a pas hésité à se réapproprier les réflexions d'Umberto Eco. Car la texture du roman moderne est faite de mélanges qui le rendent apte à faire cohabiter les différences. Semujanga, qui vante cette capacité du roman africain à transcender les barrières culturelles, de convoquer la transculture³⁴ pour justifier l'hétérogénéité.

39 Nous voyons donc que si, à première vue, il peut paraître hasardeux de rapprocher, dans une étude comparative, les expériences textuelles d'Alain Robbe-Grillet et celles de Boubacar Boris Diop, l'architecture intelligente du genre romanesque qui le rend apte à polariser « *plusieurs niveaux de représentation du monde* » annihile tous les doutes.

40 Ainsi la volonté de Robbe-Grillet de finir son roman alors que rien n'avait encore existé n'est nullement inconciliable avec la volonté manifeste de Boris Diop de s'adosser à une

véritable histoire pour laisser à l'écriture le soin de la transfigurer. Le magistère des deux écrivains se croise par l'intermédiaire de la poétique qui, par le truchement des multiples facettes qu'elle peut porter, témoigne justement de sa modernité.

IV. Conclusion

- 41 *Les Gommages* et *Les Tambours de la mémoire* ont su révéler que par-delà les clivages géopolitiques – Nord-Sud ; Colonisateurs-colonisés –, le roman francophone contemporain se constitue essentiellement dans la singularité d'une poétique de l'hybridité transgénérique. Celle-ci, en exploitant la souplesse du genre romanesque qui y favorise la naissance et l'éclosion de plusieurs genres – un fait constaté depuis Bakhtine déjà – en fait l'élément qui fédère leur goût irrésistible de modernité. Ainsi, si jadis, le mélange de genres n'était que la résultante de l'impossibilité des écrivains à se contenir dans des frontières canoniques ; avec la modernité de la poétique, les nouveaux romanciers ont ouvert la voie de possibles insoupçonnés, et revendiqué la porosité des frontières génériques et rénové ainsi les codes du roman.
- 42 Et Alain Robbe-Grillet et Boubacar Boris Diop s'en sont servis pour diffuser une tension poétique interne qui réoriente le rapport au monde. Désormais, qu'il s'agisse de rendre compte de l'impossibilité de la narration à mimer le monde d'avant-guerres, comme c'est le cas chez Robbe-Grillet, ou de revendiquer l'innocence perdue, à cause, successivement de l'esclavage, de la colonisation et du néo-colonialisme, comme c'est le cas chez Boris Diop, la force motrice qui fédère toutes ces énergies n'est plus cherchée dans des réalités externes mais dans la poéticité même du genre romanesque.

BIBLIOGRAPHY

- ADIAFFI, Adé Jean-Marie, *Les naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000.
- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002.
- BAKHTINE, Michaël, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BARTHES, Roland, *Leçons* (1978), in *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil, Seuil, 2002.
- BAZIÉ, Isaac, « Roman francophone : écriture, transitivité, lieu », *Tangence*, n° 75, été 2004, pp. 123-137 ; la version électronique : <http://id.erudit.org/iderudit/010787ar>, 27 mars 2014.
- BESSIÈRE, Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et Langage », 1990.
- BISANSWA, Justin, « énigme de l'image dans le tapis et dévoilement du sens, saisir l'insaisissable », in Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2010, pp. 11-35.
- BOILEAU, Pierre et NARCEJAC, Thomas, *Le Roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l'Homme », 1964.

- COLETTE, Sidonie Gabrielle, *La Vagabonde* (1910), in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
- COQUEREAU, Philippe Schube, « Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire se joue des frontières », *Protée*, vol. 38, n° 3, 2010, pp. 53-63 ; la version électronique : <http://id.erudit.org/iderudit/045616ar>, 29 mars 2014.
- DABLA, Jean-Jacques Séwanou, *Nouvelles écritures Africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.
- DIOP, Papa Samba, « La recherche francophone au-delà des approches thématiques : de nouvelles orientations méthodologiques », in Marc Cheymol (dir.), *Littérature au Sud*, Paris, éditions des archives contemporaines/Agence universitaire de la Francophonie (AUF), 2009, pp. 37-42.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- GEHRMANN, Suzanne, « Face à al meute : Narration et folie dans les romans de Boubacar Diop », *Présence francophone*, vol. n° 63, 2004, pp. 145-159.
- GIRAD, Jean, *Genèse du pouvoir charismatique en basse Casamance*, Dakar, IFAN, 1969.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (1951), Paris, PUF, 1994.
- HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet : roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, édition L'harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre* (1988), Paris, Arman Colin/HER, coll. « Cursus », série « Lettres », 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'idéologie : une notion bien embarrassante », *CONTEXTES*, n° 2, février 2007, pp. 1-22 ; la version électronique : <http://contextes.revues.org/index189.html>, 25 mars 2014.
- MARTIN du GARD, Roger, *Devenir* (1908), in *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- MOUDILENO, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, Document n° 2, 2003.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éditions de Minuit, coll. « double », 1963/2013.
- ___, *Le Miroir qui revient*, Paris, éditions de Minuit, 1984.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », dans Gérard Genette et al., *théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 179-205.
- SELLIER, Pierre, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, coll. « Thématique », 1970.
- SEMUIJANGA, Josias, *dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétiques transculturelles*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ___, « Présentation : la littérature africaine et ses discours critiques », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 7-11.
- ___, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, n° 75, 2004, pp. 15-39.
- TCHAK, Sami, *Hermine*, Paris, Gallimard, 2003.

NOTES

1. Expression contenue dans l'ouvrage de Jean-Jacques Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.
2. Nous empruntons cette expression au titre de l'étude critique de François Harvey, *Alain Robbe-Grillet: roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « critiques littéraires », 2011.
3. Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et Langage », 1990, p. 63.
4. *Devenir* (1908), in *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 125.
5. « Face à la meute : Narration et folie dans les romans de Boubacar Diop », *Présence francophone*, vol. n° 63, 2004, pp. 148-149.
6. Seront ainsi notées les références aux *Gommages*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, le chiffre renvoyant à la page de la citation.
7. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (1951), Paris, PUF, 1994, p. XIV, introduction.
8. Les références aux *Tambours de la mémoire* (1987), seront ainsi notées, le chiffre renvoyant toujours à la page de la citation dans l'édition de 1990 qui nous sert de support.
9. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.
10. Pierre Sellier, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, coll. « Thématique », 1970, p. 17.
11. Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, Document n° 2, 2003, pp. 39-40.
12. Rosse Chambers cité par Lydie Moudileno, *ibid.*, p. 40.
13. Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 120.
14. Jean Girard, *Genèse du pouvoir charismatique en basse Casamance*, Dakar, IFAN, 1969, p. 225.
15. Michaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 141.
16. Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre* (1988), Paris, Arman Colin/HER, coll. « Cursus », série « Lettres », 1998, p. 73.
17. Confer Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 110.
18. Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l'Homme », 1964, p. 28.
19. Roland Barthes, *Leçons* (1978), in *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil, Seuil, 2002, p. 433.
20. Cf. Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », dans Gérard Genette et al., *théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 202.
21. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », 1963/2013, p. 106.
22. *ID*, *Le Miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
23. Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, op. cit., p. 299.
24. Colette, *La Vagabonde* (1910), in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1074.
25. *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, p. 318.
26. Adé Jean-Marie Adiaffi, *Les naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000, p. 90.

27. Papa Samba Diop, « La recherche francophone au-delà des approches thématiques : de nouvelles orientations méthodologiques », in Marc Cheymol (dir.), *Littérature au Sud*, Paris, Éditions des archives contemporaines/Agence universitaire de la Francophonie (AUF), 2009, p. 39.
28. Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, op. cit., p. 4
29. Isaac Bazié, « Roman francophone : écriture, transitivité, lieu », *Tangence*, n° 75, été 2004, p. 123 ; la version électronique : <http://id.erudit.org/iderudit/010787ar>, 27 mars 2014.
30. Dominique Maingueneau, « L'idéologie : une notion bien embarrassante », *CONTEXTES*, n° 2, février 2007, pp. 8-9 ; la version électronique : <http://contextes.revues.org/index189.html>, 25 mars 2014.
31. Philippe Schube Coquereau, « Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire se joue des frontières », *Protée*, vol. 38, n° 3, 2010, pp. 53-63 ; la version électronique : <http://id.erudit.org/iderudit/045616ar>, 29 mars 2014.
32. Josias Semujanga, « Présentation : la littérature africaine et ses discours critiques », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 8.
33. Justin Bisanswa, « Énigme de l'image dans le tapis et dévoilement du sens, saisir l'insaisissable », in Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2010, p. 16, préface.
34. Josias Semujanga, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, n° 75, 2004, p. 19.

ABSTRACTS

This article poses the problematic of the modernity of contemporary francophone writings in relation to hybridity. Based on *Les Gommages* (1953) by Alain Robbe-Grillet and *Les Tambours de la mémoire* (1987) by Boubacar Boris Diop, our study, in a comparative way, shows how French New Novel and New African writings put the emphasis on the exploration of the plurality of genres to develop a new poetic.

Cet article pose la problématique de la modernité des écritures francophones contemporaines mises en rapport avec l'hybridité. En s'appuyant sur *Les Gommages* (1953) et *Les Tambours de la mémoire* (1987) de Boubacar Boris Diop, notre étude, dans une démarche comparatiste, montre comment le Nouveau Roman français et les nouvelles écritures africaines se fondent sur l'exploration d'une pluralité de genres pour développer une poétique nouvelle.

INDEX

Mots-clés: Autonomie, épopée, histoire, hybridité générique, mythe, poétique, théâtre, transculturel.

Keywords: Autonomy, Epic poetry, History, Generic hybridity, Myth, Poetic, Drama, Transcultural.

AUTHOR

AUGUSTIN COLY