



**HAL**  
open science

**Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et  
perspective de lecture sur les oeuvres romanesques  
d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de  
Haruki Murakami**

Alexis Beyeme Nze

► **To cite this version:**

Alexis Beyeme Nze. Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et perspective de lecture sur les oeuvres romanesques d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de Haruki Murakami. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030078 . tel-01424109

**HAL Id: tel-01424109**

**<https://theses.hal.science/tel-01424109>**

Submitted on 2 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE- PARIS III**

**Ecole doctorale 120- Littérature française et comparée**

**Thèse de Doctorat**

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III

Discipline : Littérature générale et Comparée

Présentée et soutenue publiquement le 29 septembre 2014 par

**Alexis BEYEME NZE**

**Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire  
et perspective de lecture sur les œuvres romanesques  
d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de  
Haruki Murakami**

Sous la direction de Monsieur le professeur **Jean BESSIERE**

**Membres du Jury :**

M. Jean BESSIERE, professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

M. Philippe DAROS, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

M. Romuald FONKOUA, professeur à l'Université de la Sorbonne – Paris IV

M. Anthony MANGEON, professeur à l'Université de Strasbourg

M. Bernard MOURALIS, professeur émérite à l'Université Cergy-Pontoise

**Alexis BEYEME NZE**

**Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et perspective de lecture sur les œuvres romanesques d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de Haruki Murakami.**

L'errance cet être phénomène qui s'émeut et parcourt la diégèse d'une production littéraire transgressive. Cette révolution du langage textuel dont le but premier est de mettre à mort la tradition de la littérature. Ici encore le genre représentatif des lettres, le roman, est bousculé jusqu'à son dernier retranchement, tant la transformation est évidente et perceptible dans la pensée moderne, postmoderne et postcoloniale. L'hybridation se convoque si bien que, le lecteur est une fois de plus aliéné, médusé d'un maillage scriptural qui le pousse à la transcendance de l'analyse basique. L'auteur s'érige ainsi en tant que héraut qui tue l'ancien et subvertit le caché avec une totale liberté. Alors, genres littéraires, personnages, temporalité et espace se reconfigurent inlassablement par le motif de l'errance à l'intérieur du texte. Par conséquent, l'errance devient un actant singulier et central qui anime l'actualité de manière générale du monde de l'art et en particulier de la littérature. Cette thèse unie les voix de trois écrivains : Glissant, Coetzee et Murakami, ces derniers respectivement mettent en relief une identité recherchée, une anomie qui affecte le logos, le pathos et l'éthos et un personnage tant singulier qu'hybride.

**Mots-clés :** Errance ; diégèse ; transgressive ; révolution ; genre ; roman ; moderne ; postmoderne ; postcoloniale ; hybridation ; identité ; anomie ; logos ; pathos ; ethos ; personnage.

\* \* \* \* \*

**Esthetics and theory of the wandering: literary look and prospect of reading on the romantic works of Eduard Glissant, John Maxwell Coetzee and Haruki Murakami.**

The wandering this being phenomenon which is moved and travel (browse) the diégèse of a transgressive literary production. This revolution of the textual language, the first purpose of which is to put to death the tradition of literature. Here still the representative kind (genre) of letters, novel, is pushed aside (knocked down) up to its last cutting off, so much the transformation (processing) is obvious and perceptible in the modern, postmodern thought and postcolonial. The hybridization summons (convenes) so that, the reader is alienated, dumbfounded one more time by a scriptural meshing which pushes him (it) to the transcendence of the basic (basal) analysis. The author so sets up himself as herald who kills the former (old) and subverts the mask with a total freedom. Then, literary genres, characters, temporality and space re-configure indefatigably by the motive for the wandering becomes a singular and central agent which livens up (leads) the current events in a general way of the world of the art and in particular the literature. This united thesis the voice of three writers: Glissant, Coetzee and Murakami, the later respectively accentuate a sought identity, an anomie which affects (allocates) logos, the pathos and ethos and character so singular as hybrid.

**Keywords :** Wandering; diégèse; transgressive; revolution; kind (genre); roman; modern; postmodern; postcolonial; hybridization; identity; anomie, logos; pathos; ethos; character.

**Ecole doctorale 120 – Littérature française et comparée**

**Université Sorbonne Nouvelle – Paris III**

## SOMMAIRE.

<b>DEDICACE.....</b>	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>III</b>
<b>EXERGUES.....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE.....</b>	<b>7</b>
<b><u>Première Partie</u>.....</b>	<b>25</b>
<u>Chapitre I</u> .....	74
<u>Chapitre II</u> .....	102
<u>Chapitre III</u> .....	127
<b><u>Deuxième Partie</u> .....</b>	<b>129</b>
<u>Chapitre IV</u> .....	174
<u>Chapitre V</u> .....	193
<u>Chapitre VI</u> .....	241
<b><u>Troisième Partie</u> .....</b>	<b>232</b>
<u>Chapitre VII</u> .....	243
<u>Chapitre VIII</u> .....	267

<u>Chapitre IX</u> .....	297
<b>Conclusion</b> .....	<b>313</b>
<b>Biobibliographies</b> .....	<b>318</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>322</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>333</b>
<b>Index des auteurs et des notions</b> .....	<b>337</b>
<b>Glossaire</b> .....	<b>341</b>

## **DEDICACE**

Nous dédions ce travail à

Edouard Glissant, dont le travail consacré aux recherches sur la Relation, se réclame de l'autorité de celui qui a le mieux développé ce territoire heuristique et à qui on empruntera les analyses tout au long de cette dissertation

A cet esprit dont la lucidité et l'ampleur de la réflexion, la nouveauté de la construction littéraire place au diapason de la production intellectuelle de la fin du XXe siècle.

## Remerciements

A Dieu tout puissant pour le souffle de vie qu'il nous a donné dès notre venue sur terre.

Au terme de la rédaction de cette thèse, il nous honore particulièrement de témoigner notre profonde gratitude à ceux qui en ont permis la rédaction. Au nombre d'entre eux, signalons en priorité, M. Jean BESSIERE notre directeur de recherche, pour avoir accepté d'assurer l'encadrement de notre travail, avec la compétence qu'on lui connaît et sa rigueur dans le suivi de la rédaction et la progression du développement. Son séminaire magistral sur le roman contemporain I et II nous a enseigné que le roman actuel se dit différemment du roman traditionnel. Et ses publications *Etudes romanesques 2 modernité, fiction, déconstruction* (1994) et *Le roman contemporain ou la problématique du monde* (2010) nous ont permis d'aborder notre thème avec plus d'assurance aussi bien sur le plan analytique que sur le plan théorique.

Qu'il nous soit ensuite permis de saisir cette opportunité qui nous est offerte pour exprimer toute notre reconnaissance, à l'ensemble des enseignants qui ont jalonné l'entièreté de notre cursus, scolaire et universitaire. Au département de Lettres Modernes de l'Université Omar Bongo, à l'UFR de Littérature Générale et Comparée de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, à l'école doctorale 120 qui ont assuré notre formation jusqu'à ce niveau de l'heuristique depuis maintenant huit (8) années.

Nous tenons d'ores et déjà à remercier les membres du jury, pour avoir accepté de lire ce travail en dépit des charges qui sont les leurs à ce moment. Il s'agit de M. le professeur..., président du jury, du professeur..., membre, du professeur..., membre, et de Monsieur Jean Bessière, rapporteur.

Qu'il en soit de même pour la patiente Mme BEYEME Marcelline mon épouse qui a accepté de prendre de son temps pour lire minutieusement ce travail. Nous lui témoignons ici toute notre reconnaissance.

Nos remerciements vont enfin à l'Etat gabonais à travers ANBG pour le financement de nos études. A nos parents, à nos enfants chéris, à nos frères, à nos amis et tous ce qui de près ou de loin ont contribué en nous apportant leur soutien moral, financier et physique.

## Exergues

« Nous parcourons d'esprit et de corps le monde, ses sables et ses eaux, ses catastrophes, les massacres qui vous hypnotisent, les beautés qui saisissent, les misères dont nous tremblons. Nous pressentons qu'il est divers, et un tout à la fois contradictoire en lui-même et chaotique de toute la force de ses imprévus <sup>1</sup>»

« L'errant qui n'est plus le voyage, ni le conquérant cherche, à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais<sup>2</sup> »

---

<sup>1</sup> Glissant (E), *Sartorius*, Paris, Gallimard, 1999, p.19.

<sup>2</sup> Idem, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1992, p.33.

## INTRODUCTION :

Le thème de notre heuristique s'intitule « Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et perspective de lecture sur les œuvres romanesques d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de Haruki Murakami ». La pertinence de ce choix thématique ou épistémologique a pour assises un double aspect fondamental à savoir : le caractère novateur qui se dégage de l'ensemble de notre corpus constitué de *Sartorius*<sup>3</sup>, *En attendant les barbares*<sup>4</sup>, *Disgrâce*<sup>5</sup>, et *la Fin des temps*<sup>6</sup>. Et surtout la nécessité pour nous jeunes chercheurs comparatistes de démontrer notre capacité à manipuler les outils essentiels qui définissent notre champs disciplinaire.

A entendre ici, la définition classique de Pichois et Rousseau qui stipule ceci : « *La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans*

---

<sup>3</sup> Glissant (E), *Sartorius*, Paris, Ed. Gallimard, 1999, 352p

<sup>4</sup> Coetzee (J.M), *En attendant les barbares*, Paris, Ed. Seuil, mai 1987 pour la traduction française, 249p.

<sup>5</sup> Coetzee (J.M), *Disgrâce*, Paris, Ed. Seuil, septembre 2001 pour la traduction française, 273p.

<sup>6</sup> Murakami (H), *La fin des temps*, Paris, Ed. Seuil, septembre 1992 pour la traduction française et avril 1994 pour la préface, 626p.

*l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-ils partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter*<sup>7</sup> ». Cela galvanise notre intérêt pour les études comparées dans ce qu'elles ont à nous ouvrir cette totale liberté, à nous proposer ce « refus des frontières » linguistiques et/ou culturelles, tels deux principes fondamentaux de l'activité comparatiste<sup>8</sup> qui font du chercheur un « singulier voyageur : *homo viator* »<sup>9</sup>. De ce fait, et à travers le « croisement des regards » offert par la littérature comparée, notre thèse s'en illustre bien en dévoilant la synchronisation qui se réalise entre la littérature martiniquaise d'expression française, la littérature nipponne traduite en français et la littérature anglophone. Il faut tout de même souligner dans notre travail la prépondérance des écrits de Glissant sur les autres auteurs de notre choix. En effet, Coetzee et Murakami très peu utilisés s'associent à cette aventure à titre complémentaire parce que nous avons estimé Glissant plus prolifique sur la question de l'errance. Toutefois, le premier associé apporte à ce travail une touche particulière sur l'aspect spatio-temporel qui semble indéfinissable et insaisissable chez lui, et le second soumet la nouveauté du personnage hybride dans une structure textuelle atypique qui affiche une trame entrecroisée. La conjonction de leurs apports à celui omniprésent de Glissant confèrent une dimension accomplie à l'errance.

Pour mener à bien notre thèse, le choix illustratif de notre épistémologie se repose sur quatre romans particuliers donc voici les condensés :

---

<sup>7</sup> Pichois (C), Rousseau (André-Michel), *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967, p.174.

<sup>8</sup> Souiller (D) sous la direction de Wladimir Troubetzkoy en collaboration avec, *Littérature comparée*, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 1997, p.1.

<sup>9</sup> Pageaux (Daniel-Henri), *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus/littérature », 1994, p.40.

Le roman *Sartorius* se classe au septième rang d'une longue lignée de romans produits par Glissant. Il relate l'histoire d'un peuple invisible : les « Batoutos » qui émergent autour de « *l'an cinq cent ou à peu près avant cette ère que nous vivons, dans une région de l'Afrique suffisamment centrale pour être déterminée. Ils élèvent donc une ville : Onkolo.*<sup>10</sup> » Les Batoutos incarnent ce que pourrait être un peuple refusant toute position essentialiste. Il ne veut pas conquérir les autres peuples et leur imposer sa vision du monde, il reste ouvert à la diversité. Ce peuple s'origine dans l'Afrique mais non dans une racine africaine qui aurait fait souche, plutôt dans le déploiement d'une diaspora. Le roman construit donc sa fable des Batoutos en même temps il la donne à voir dans l'emmêlement et le métissage du récit, dans ses ruptures temporelles, ses entrelacs d'histoires, ses sauts de personnages, son jeu entre mythe et réalité personnelle.

Aussi, *Sartorius*<sup>11</sup> procède-t-il d'un dérèglement de tous les sens. On a l'impression qu'il joue sur un tel dépassement des normes. Les détours de la forme laissent perplexe dans la mesure où l'on est en proie à une glissade vers le récit mythique, l'épopée, le poème, la réflexion philosophique. De plus, nous avons à travers l'œuvre une sorte d'entrelacement entre l'écrit et l'oral, une pensée multilinguiste, une balance de l'instant de la durée, une force baroque, un imaginaire non projetant, qui laisse surgir la question des genres. De ce fait, il nous présente une esthétique qui rompt avec la distinction des genres littéraires, conteste leurs frontières, ou en invente de nouveaux ; l'œuvre provoque chez le lecteur une sensation d'éblouissement, voire d'éclosion du discours (éclatement du langage), on y décèle quelque

---

<sup>10</sup> Glissant (E), op.cit., p.15.

<sup>11</sup> Idem.

chose de l'ordre de l'apothéose de la confusion. Le langage tisse un lien consubstantiel avec le vagabondage qui n'est rien d'autre que l'errance. Par tout cela, s'affirme l'errance.

*En attendant les barbares*<sup>12</sup> de Coetzee, dans la poursuite obsessionnelle de l'histoire de l'Afrique du sud, présente à une époque inconnue, dans une cité sans nom, située aux confins d'un empire sans frontière, un narrateur, Le Magistrat, fait le récit de ses activités journalières. Dans cet empire qui survit depuis des temps immémoriaux dans la peur d'être assailli par des Barbares qui ne viennent jamais, mais dont l'arrivée est toujours imminente, le Magistrat raconte les interrogatoires, « *les tortures, les emprisonnements que subissent ces pauvres hères que les soldats capturent au cours des expéditions qui les mènent dans l'arrière-pays, et qu'ils mutilent pour savoir où sont les Barbares et quand ils viendront. Mais les Barbares n'arrivent pas. Ils n'arriveront jamais. Parce qu'ils sont déjà là*<sup>13</sup> ».

C'est ce que finit par comprendre Le Magistrat lorsque, convaincu d'être en intelligence avec les Barbares pour avoir raccompagné parmi les siens la jeune prisonnière aux chevilles brisées dont il était tombé amoureux, il subit à son tour les interrogatoires et tortures qu'il faisait endurer à ses prisonniers.

L'errance ou le nomadisme est aussi l'une des figures récurrentes dans le roman. En effet, plusieurs personnages s'affranchissent de l'ordre établi et entament un périple transgressif, remplaçant ainsi le triangle œdipien

---

<sup>12</sup> Coetzee (J.M), *op.cit.*

<sup>13</sup> « L'exil et le royaume : les formes de l'engagement dans l'œuvre de J.M. Coetzee » par Dominique Lanni dans *Africultures* 2004/2 (n°59)

familial par d'autres. Ces personnages sont pris dans des mouvements de déterritorialisation, traçant ainsi une ligne de fuite à la recherche d'un monde indifférencié, indécidable, étranger.

Ce climat fait d'appréhensions exacerbées, est le fruit de l'apartheid et ses conséquences qui affectent fortement la population.

En un dessin des orages sur la nouvelle Afrique du sud, *Disgrâce*<sup>14</sup> tire ses effets du recours à la puissance de la fable, de l'allégorie, de la métaphore ou de la parabole, présente le procès d'un pays, celui d'un système, celui de l'apartheid, voire postapartheid. Le roman s'attache à une violente dénonciation de l'insignifiante peur de l'altérité, des innombrables formes de la violence concentrationnaire, des modes de destruction systématique de l'individu, de la réduction de l'autre au silence. *Disgrâce* est un roman cauchemardesque. Dans la nouvelle Afrique du sud, le sémillant David Lurie, professeur à l'université du Cap, s'éprend d'une étudiante mais, accusé de harcèlement sexuel, il est contraint de démissionner. En se retirant auprès de sa fille, dans une ferme du Velt, David Lurie croit pouvoir terminer tranquillement ses jours. Mais c'est sans compter sur la présence de Petrus, l'ancien boy noir de sa fille qui, grâce au changement de régime, a pu accéder à la propriété. Le roman pose la question du renversement des rôles, des inégalités que le nouveau régime a abolies, aussi de celles qu'il a créées et des haines qu'il a contribué à exacerber. Dans un pays où Blancs et Noirs sont compatriotes, le roman fait croiser ces deux thématiques (Noirs/Blancs et animaux/humains) d'une manière tellement intriquée qu'elles s'intervertissent et se décroisent, comme une belle fugue, jusqu'à

---

<sup>14</sup> Coetzee (J.M.), *op.cit.*

nous faire penser que le genre humain se transforme ou s'incarne en ce grand Noir triomphant, à la sagesse cruelle, qui aide la fille du héros mais qui va tout posséder. On en vient à penser que l' « homme Blanc », quant à lui, tombe en disgrâce, avec ses instincts de chien qu'il essaie de spiritualiser et sa morale abstraite qui ne touche plus terre. Ce livre n'a rien d'une leçon. Les conflits ne sont pas résolus, le lecteur se voit démuné devant des oppositions indépassables, signe que la description de l'espace du pays arc-en-ciel à travers ses faits sociaux adopte la scripturale errance.

*La fin des temps*<sup>15</sup>, roman d'une extraordinaire nouveauté narrative, offre une structure qui se prête logiquement à une analyse en deux parties : monde extérieur et monde intérieur. Il évolue discursivement en deux textes qui s'enjambent fréquemment et bouleversent les canons littéraires du genre. Le roman dresse la description minutieuse d'un quotidien souvent aussi banal que mélancolique des voies du destin, mêlant l'amour et la solitude, au travers des éléments surnaturels ou oniriques. *La fin des temps*, roman de « science-fiction » cérébral et d'une grande évocation poétique, qui sera couronné du prix Tani Zaki Jun Ichirô, présente un narrateur-héros programmeur spécialiste, d'encodage de données. Il se forme donc de deux textes, pair et impair. Les chapitres impairs se déroulant dans un futur proche. Un certain professeur atypique et éminent passe commande au héros d'un encodage. Le professeur installé dans les sous-sols d'un immeuble étrange à travers lequel sa large et séduisante petite-fille guide le héros, lui apprend que les décodeurs, un groupe dissident s'opposant au Cartel de programmeurs System, s'intéressent à ses recherches sur le son (le

---

<sup>15</sup> Murakami (H), *op.cit.*

professeur est capable d' « éteindre » ou d' « allumer » à volonté les sons émis par les hommes, notamment par son cobaye, sa petite-fille). Le professeur prévient le héros du danger que représente les Ténébrides, créatures maléfiques des sous-sols environnants, lui confie les données à encoder et offre finalement au héros un crâne de licorne, animal fantastique au sujet duquel celui-ci va se documenter dans une bibliothèque de la ville.

Dans les chapitres pairs, le héros parvient dans une ville entourée de hauts murs. Le gardien de la ville lui marque les globes oculaires au couteau, le sépare de son ombre enfermée dans un enclos, puis le héros commence à lire les rêves dans les crânes de licornes dans la bibliothèque de la ville. Avec la fille qui l'assiste dans son travail de lecteur, il se promène dans la ville pour en dessiner le plan que lui a demandé son ombre notamment vers l'étang du sud. Dans la forêt où vivent les « dissidents » qui refusent d'abandonner leur âme alors qu'il contemple les ruines des bâtiments, le héros subit une forte fièvre que la fille va soigner. Enfin de compte, ce roman entre dans la ligne directrice qui est la nôtre à savoir l'errance, en prétendant jumeler deux textes opposés dans la démarche scripturale, mais cohérents et logiques pour ce qui est de l'idée dominante. Les deux textes finissent même par se joindre.

Dans ce corpus riche en matière diégétique, l'écriture de l'errance s'exécute et amène le lecteur aux périphéries de l'épopée mythique et ésotérique, de l'essai philosophique, du poème et du récit, et il se joue à la fois des structures traditionnelles du roman et de l'ordre arbitraire des siècles : c'est une écriture où le mouvement s'institutionnalise.

Notre thème reflète les enchaînements qui parsèment *Sartorius*<sup>16</sup>, *En attendant les barbares*<sup>17</sup>, *Disgrâce* et *La fin des temps*. En effet, les œuvres étudiées de Glissant, Coetzee et Murakami laissent apparaître de multiples figures linguistiques, stylistiques, sémantiques, voire rhétoriques, qui se donnent à lire à partir de l'errance de la lettre. Ces œuvres exposent un bouleversement de la norme, le personnage est errant, l'espace et le temps sont insaisissables. De fait, l'errance tel un éloge de l'imprévu, s'y concrétise à dessein, ainsi sous-tend à élargir et à ouvrir le champ des possibles narratifs et discursifs, en un sens qui est toujours fugace, inatteignable, indécidable. Cette notion implique donc que différents liens se tissent aux rebours des unités textuelles pendant le déploiement de la lettre, et tout cela ouvre, pour ainsi dire, sur un renouveau singulier du langage littéraire. Il apparaît clairement que le motif de l'errance constitue un invariant narratif et discursif dans *Sartorius*<sup>18</sup>, *En attendant les barbares*<sup>19</sup>, *Disgrâce*<sup>20</sup> et *La fin des temps*<sup>21</sup>.

Pour situer le contexte de parution des œuvres de notre corpus, nous dirons que ces romans s'inscrivent dans une logique de bouleversements intenses. Entre les phénomènes de globalisation, internationalisation, mondialisation, post-modernisation, post-colonisation dans la société et dans tous les domaines du savoir, l'imaginaire se saisit subtilement de la chromatique de l'actualité. C'est bien dans cette optique que notre corpus se déploie pour dire la réalité controversée et opaque de l'existence. Cette appropriation du

---

<sup>16</sup> Glissant (E), *op.cit.*

<sup>17</sup> Coetzee (J.M), *op.cit.*

<sup>18</sup> Glissant (E), *op.cit.*

<sup>19</sup> Coetzee (J.M), *op.cit.*

<sup>20</sup> Coetzee (J.M), *op.cit.*

<sup>21</sup> Murakami (H), *op.cit.*

vécu se traduit aussi par un discours désarticulé et soumis au diktat du phénomène de l'errance. A cet effet, la lecture de ce corpus plein d'incongruités sied à la compréhension que nous nous faisons de la notion d'errance. Rappelons tout de même que la prudence est de mise face à la manipulation de cette notion complexe à plus d'un titre. Dans cette perspective, la définition du champ notionnel nous évitera le risque de verser en conjecture dans les différentes articulations que nous assignons à notre thèse.

Tout d'abord la notion clé de notre travail, « l'errance », du latin *etinare*, *vagus* veut dire ce qui n'est pas fixé. Et chez Georges Ngal dont l'œuvre s'intitule *L'Errance*<sup>22</sup>, elle est la quête sans foi ni loi à travers des repères de conduite découverte lentement dans la culture. Ce dernier renchérit son propos en soulignant le fait que l'on peut se confronter dans le récit (...) à une phénoménologie de l'écriture où l'on verse dans une espèce de confusionnisme généralisé : l'anomie, la déviance, le criminel, la victime, la société, le fou, la famille, le quartier, l'alcoolique sont magnifiés indistinctement. Ainsi, Ngal nous met d'accord par sa définition de l'« errance » qui semble aller dans le droit fil de la prospection donnée à notre travail. A travers un champ lexical aussi varié l'errance se déclinerait comme un vagabondage et par conséquent, prendrait l'aspect d'un désengagement dans l'écriture symétrique, une écriture aux accents iconoclaste, bizarre, voire baroque dont le décodage se révélerait difficile. D'autre part, l'« errance » se comprend comme un mouvement qui suggère cette façon d'être, de penser et d'écrire dont Glissant dit ceci : « (...)

---

<sup>22</sup> Ngal (G.), *L'Errance*, Paris, Présence africaine, 1999.

*l'errance a des vertus (...) de totalité : c'est la volonté de connaître le « Tout-monde », mais aussi des vertus de préservation dans le sens où on entend pas connaître le « Tout-monde » pour le dominer, pour lui donner un sens unique<sup>23</sup>»*

Ainsi, si nous rejoignons Ngal et Glissant dans leur définition individualisée de cette notion tant complexe, l'errance dans notre travail se verra circonscrire à la stricte fonction d'outil de lecture pour nos œuvres qui façonnent et dégagent en leur sein la totalité, la conjonction, la conjugaison, la pluralité, l'hybridité, l'harmonie des contraires.

Nous avons également, l'« Esthétique » et la « Théorie » respectivement : l'esthétique signifie dans son étymologie: « *ensemble des règles et des principes selon lesquels on définit le beau à une époque donnée.* » Elle se décline aussi comme une discipline philosophique traitant de la question du beau c'est-à-dire : « *Science ayant pour objet le jugement d'appréciation en tant qu'il s'applique à la distinction du beau et du laid* ». Ainsi dans notre cas, ces deux déclinaisons s'inscrivent dans le même droit fil, et leur déploiement tend à expliquer uniquement l'avènement de la stratégie scripturale. Au mieux, dans le cadre de notre travail l'esthétique prend le sens de la poétique dans la mesure où son rôle est de décrire l'art formel d'un auteur et les configurations générales d'une œuvre.

D'autre part, la « théorie » quant à elle se décline comme une connaissance purement spéculative, abstraite. Elle est également l'ensemble de lois, de règles propres à un domaine. Pour cela, notre travail s'attachera des théories

---

<sup>23</sup> Glissant (E.), *Poétique de la Relation*, op.cit., p.82.

susceptibles de faire asseoir le fait littéraire en tant que forme particulière du langage et de production du sens indépendamment de tout dehors. Pour notre étude, elle constituera le moment de formalisation, de généralisation et de systématisation des résultats.

Déclinées de la sorte, l'« Esthétique » et le « théorie » créent une combinaison dans notre thèse qui figure la poétique. Différente de cette poétique éminemment prescriptive et normative qu'élabore rigoureusement Aristote des catégories générales de la littérature et qu'il désigne « *théorie de la création*<sup>24</sup> ». Mais celle, qui selon Todorov, se veut aussi l'étude des formes non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, ce qui est l'objet de la critique. Plus encore celle d'une science décrivant les règles générales qui visent à mettre à jour le fonctionnement organique et formel de l'objet littéraire. Enfin, une poétique dont il dira finalement que :

*« Ce n'est pas l'œuvre littéraire qui est l'objet de l'activité structurale : ce que celle-ci interroge ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Cette science se préoccupe, non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible en d'autres mots, de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la littérarité<sup>25</sup> »*

La convergence de nos auteurs épouse ainsi, dans le sens de notre sujet de thèse, cette dernière définition de la poétique. Et met également en œuvre la paire postmoderne/postcolonial dans un contexte définitivement prépondérant à l'émergence d'un tel renouveau rhétorique. Précisons que, le modernisme du XXe siècle s'articule sur une logique de dé-confection, de

---

<sup>24</sup> Aristote, *La poétique*, Paris, Ed. J. Delain, 1874.

<sup>25</sup> Todorov (T), *Qu'est-ce que le structuralisme ? II. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.112.

rupture épistémologique d'avec les règles qui régissaient jusqu'à lors la littérature. En d'autres termes, nous voyons là une nouvelle forme d'écriture qui se déjoue, se défait de toutes les normes qui s'allient aux genres littéraires : c'est le renouvellement du texte littéraire. Ainsi, la littérature du XXe siècle s'ouvre sous de nouveaux auspices, révolutionner la littérature, en changeant les règles (pré)établies. En effet, la littérature, parole échappant à la pure fonctionnalité de la communication quotidienne et l'inanité du babil social, se veut une forme qui ne se soumet pas à la domination genrologique. C'est donc par anticipation que Karl Marx dira au XIXe siècle : « libérez vos chaînes ni maîtres ni esclaves ! ». En ces termes, il faut déduire que l'écriture autrefois sous le diktat des canons littéraires, se dévoile en toute liberté et explore tout le champ des possibles imaginaires.

Notre corpus, *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*, est un choix qui s'impose à nous au détriment des autres textes de ces auteurs pour plusieurs raisons. En effet, les auteurs pour mieux asseoir la lettre dans sa vision actuelle, expriment le désir de transcrire de la manière la plus réaliste cette dernière dans son acte scriptural. Aussi, sommes-nous convaincus que c'est à travers ces œuvres que la question de la lettre et de l'errance trouve sa plénitude et non pas les autres œuvres. Pour ces œuvres, l'étude que nous comptons mener postule de lire et d'analyser l'errance comme un fait purement esthétique, ce qui, selon nous, semble-t-il, évitera toute déviation de notre sujet vers d'autres horizons heuristiques.

Il est également judicieux d'indiquer ici que le sujet, nous renvoie ostensiblement au contexte littéraire des Antilles, à celui du Japon et de l'Afrique du Sud, soit des espaces qui appartiennent à trois littératures

différentes. Le champ littéraire antillais se caractérise depuis plusieurs décennies par les mouvements de revendications identitaires, dits de la « créolité ». Ces mouvements sont placés sous l'égide d'illustres écrivains tels que : Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé qui vont défendre avec acharnement une identité créole, culturelle et esthétique spécifique. On peut ainsi lire dans *Eloge de la créolité* :

« *Ni européens, ni africains, ni asiatiques, nous nous proclamons créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux une vigilance ou mieux encore une sorte d'enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde*<sup>26</sup> ».

Au travers de cette pensée réductrice de la créolité, en une simple revendication identitaire spécifique, il y a la « Négritude », la « Francité », ou l' « Africanité », qui se rejoignent. S'inscrivant en retrait de cette logique certes révolutionnaire, Glissant gravira un palier supplémentaire et parlera de créolisation, qui n'est donc pas une perte d'identité mais plutôt la mise en mouvement de cette dernière en dehors de tout principe de fixité de l'être. Dans le contexte sud-africain entre autre, la littérature a vibré au rythme de l'apartheid qui a affecté l'ensemble de la population sans distinction. Elle a représenté le climat délétère qui enveloppait une population atterrée, d'une part, par les sévices de tout genre du peuple noir, et d'autre part par la crainte du dominant, acteur d'une éventuelle riposte ou d'un soulèvement vengeur. L'attente d'une situation pacifique a été l'élément constitutif des œuvres littéraires de cette période, c'est en surfant

---

<sup>26</sup> Chamoiseau (P), Confiant (R), Bernabé (J), *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1992, p.86.

sur cette vague que Coetzee a construit ce qui constitue une partie de son œuvre.

Pour le contexte nippon, les différents bouleversements politiques, économiques et surtout les catastrophes naturelles qui ont frappé le cœur de la population japonaise, semblent pour la plus part à l'origine de l'inspiration littéraire de Haruki Murakami. Dans notre démarche analytique, chacun de nos auteurs retiendra un aspect de la notion d'errance, mieux une part d'un ensemble regroupant la recherche identitaire, l'hétéroglossie et même la chronotopie<sup>27</sup>.

En second lieu, la lecture attentive et patiente de *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*, invite à remarquer de multiples difficultés du point de vue de leur énonciation. *Sartorius* semble opaque et indéchiffrable; *En attendant les barbares* et *Disgrâce* nous laissent le goût d'un temps et d'un espace absents, inatteignables; *La fin des temps* témoigne d'un personnage d'un nouveau genre, iconoclaste et métaphorique. Par conséquent, nous formulons l'hypothèse selon laquelle toute littérature majeure s'inscrit dans une logique de désengagement, de déconstruction à travers une écriture de l'errance qui accueille un questionnement sur la relation. L'une des formes d'écriture qui serait au XXe siècle une approche du sens est l'errance de la lettre qui, ayant aboli les cloisonnements, les bornes d'antan, atteindra une sorte de « poétique de la relation ». La littérature se fera donc à travers un langage désarticulé, dé-

---

<sup>27</sup> Notion qui parle de chronotope. Chronotope qui recouvre selon Mikhaïl Bakhtine, les éléments de description spatiaux et temporels contenus dans un récit fictionnel ou non. La particularité de cette notion est que le lieu et le moment sont réputés solidaires qu'aucun n'est plus important qu'un autre.

substantivé qui porte l'utopie d'un « Tout-monde ». De ce fait, le langage se donne comme l'actant central de l'aventure littéraire.

Esthétiser et théoriser l'errance à travers la plume de Glissant, Coetzee et Murakami, revient à nous imputer la tâche de dire l'écriture sous sa couche la plus moderne. En effet, l'écho de cette écriture participe d'une distanciation d'avec les écritures qui ont précédé les temps dits de la modernité littéraire. Les auteurs nous présentent à cet effet une écriture qui procède d'une déstructuration sans pareil de l'univers traditionnel du roman. Ils entrent dans l'imaginaire du non idéologique, du non impératif ; du non oppressif, et du non impérialiste, le « moi » peut se substituer au « toi » ; c'est la poétique de la relation.

Au regard de ce qui précède, il nous est indispensable de montrer brièvement ce qui constitue le caractère inaugural de notre travail. Signalons que plusieurs travaux ont eu pour thématique et objet d'étude l' « errance ». A notre connaissance, c'est le cas de *L'anatomie de l'errance* de Chatwin édition Grasset en 1996 ; de *L'errance* de Ngal édité par Présence africaine en 1999 ; de l'ouvrage collectif sous la direction de Dominique Berthet *Figures de l'errance* aux éditions L'Harmattan paru en 2007. Nous décelons au sein de ces récits sur l'errance des sortes de récits de voyage dans des zones radicalement hétérogènes et qui mime la valeur d'une phénoménologie de l'écriture, une sorte de confusionnisme indéterminé.

En imitant en cela Chatwin, Ngal et le collectif sous l'égide de Berthet, nous avons tenté de souligner à travers une poétique, les interférences et superpositions qui se font entre des éléments d'origines différentes, mais

qui, pour un but escompté, s'articulent et forment un tout cohérent. De plus, ces éléments participeraient donc de l'hybridation du langage littéraire. Cette hybridité langagière qui dans sa manifestation cuisante d'aujourd'hui serait aux fondements de l'essence de toute culture.

Pour former un argumentaire adéquat, ce travail s'attache aux questions suivantes :

- Comment l'errance par sa propension à abolir les genres, participe-t-elle d'un renouvellement de l'esthétique littéraire ?
- Au plan de l'anthropologie littéraire, quel est l'homme qui nous établit cette scène littéraire travaillée par la différence ?
- Quel type de rapports entretient l'errance avec d'autres thèmes tels que : le mythe, l'intertextualité, le rhizome, le nomadisme, le romanesque et la déconstruction ?

De la sorte, ces questions qui semblent importantes et qui reflètent avec intensité le titre même de notre entreprise, trouveront résolutions tout au long de notre rédaction.

A ce stade de notre travail, il est essentiel de définir son cadre méthodologique. Cette littérature est plus que jamais soucieuse de se questionner, de jeter un regard sur sa fonction, sur ses fondements, sur sa constitution et surtout sur sa place. Nous penchons pour une poétique textuelle.

Edouard Glissant, dans l'immensité de sa production, nous propose des essais bien fournis en outils capables de nous aider à dessiner cette poétique.

Une fois de plus, soulignons le fait que Glissant s'illustre tout à la fois comme romancier et théoricien. Il sera intéressant de nous focaliser sur son œuvre intitulée *Poétique de la Relation*<sup>28</sup> où l'auteur précise ce qu'il vise par le terme de poétique en ces termes :

« Je ressasse au long de ce livre qui pour moi, depuis si longtemps, figure les lignes de force d'une telle poétique : la dialectique de l'oral et de l'écrit, la pensée du multilinguisme, la balance de l'instant et de la durée, le questionnement des genres, la force baroque, l'imaginaire non projetant<sup>29</sup> »

Ainsi, *L'introduction à une poétique du Divers*<sup>30</sup> ; *L'intention poétique*<sup>31</sup> ; *Traité du Tout-monde*<sup>32</sup>, permettent notamment d'analyser les effets de subversions portés à la notion de genres littéraires, de l'hybridité des idiomes, de l'instabilité des personnages, de l'espace et du temps à travers leur structuration, au total tout ce qui particularise notre corpus de base.

Au sortir de là, plusieurs interrogations s'articulent autour de notre thème qui est l'errance. A cet effet, en insistant sur une perspective du dévoilement alambiqué de l'écriture : quelles définitions peut-on prescrire à cette errance de l'écriture ? Comment s'étale-t-elle tout au long des structures textuelles ? Et quel est le but d'une telle démarche scripturale ?

Notre étude se découpe en trois grandes articulations : « Processus de stratification et de formation de l'erratique scriptural ou Rappel Historiographique », « Esthétique et théorie de l'errance : lecture narrative

---

<sup>28</sup> Glissant (E), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, 245p.

<sup>29</sup> Glissant (E), *Poétique de la Relation*, op.cit., p.47.

<sup>30</sup> *Idem*, *L'introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, 153p.

<sup>31</sup> *Ibidem*, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, 255p.

<sup>32</sup> *Ibidem*, *Traité du Tout-monde, Poétique V*, Paris, Gallimard, 1997, 261p.

et discursive de *Sartorius* (E. Glissant) ; de *Disgrâce* et *En attendant les barbares* (J.M Coetzee) ; et de *La fin des temps* (H. Murakami), enfin « Motif erratique immanent et quête de vérité de la littérature : productivité des savoirs ».

Nous nous proposons de montrer comment le motif erratique émerge dans la littérature, au mieux comment se reconstitue l'historicité des enjeux d'une formalisation du phénomène erratique dans ses rapports avec le fait littéraire.

Ensuite, nous présenterons l'errance en termes d'esthétisation et de théorisation. On soulignera les manifestations textuelles de la relation, de l'hybridité, dans notre corpus.

In fine, on proposera une herméneutique de l'errance et sa capacité à permettre de dégager la vérité de la littérature.

## **Première Partie : Processus de stratification et de formation de l'errance scripturale ou rappel historiographique.**

L'errance a une longue histoire dans «*La république mondiale des lettres*<sup>33</sup> », ainsi que nous la présente Pascale Casanova. En tout état de causes, elle prend ses origines dans le lointain, dans l'antériorité d'une affaire qui a survécu durant des siècles à travers un bon nombre de textes fondateurs à l'instar desquels la très célèbre œuvre d'Homère *L'Odyssée*, *L'épopée Gilgamesh* et bien d'autres. Ces textes référents sus cités, prennent appuis sur le « voyage » stricto sensu en tant que déplacement d'un point à un autre dans un foisonnement de péripéties. Mais le « voyage » tel qu'il se dévoile dans notre travail, suggère une pensée transcrite dans le mouvement de la recherche d'une identité, dans la dénonciation des faits sociaux, dans la rupture d'une forme première d'écriture comme le veut la tradition littéraire. Mieux, c'est un voyage qui se dit sous l'appellation de l'errance. En effet, à travers ce trait marqué d'historicité séculaire, il nous vient de constater que l'errance est un fait scripturaire qui tend à se réactualiser indéfiniment. C'est de cette propension à traverser le temps, que nous retrouvons certaines manifestations de l'errance au XVIIème siècle, dans ce que nous considérons comme le balbutiement matinal de son apogée littéraire à savoir : le Baroque. Par un souci de délimitation de notre sujet, il nous convient de prendre pour point de départ, le baroque, qui à notre égard se dévoile être un

---

<sup>33</sup> Casanova (P), *La république mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, coll. "Point", 2008.

pan moderne et modernisant de la notion de l'errance. L'articulation de l'errance et de la lettre a pris de multiples formes. Le thème de l'errance s'attache à un caractère instable. Notre travail dégage ainsi une perception de l'errance en tant que désarticulation de l'écriture. Pour cela, l'errance préfigure une démarche dérivée du langage textuel.

De ce fait, l'errance alimente le sol littéraire depuis le baroque occidental et progresse au fil du temps dans les littératures des Caraïbes, de l'Afrique et concentre aujourd'hui l'ensemble des littératures du monde. L'errance dans son association avec la lettre est parvenue à transcender l'obsolescence de sa mise en exergue littéraire.

Dans cette partie inaugurale, on prendra appui sur trois grands axes essentiels.

De prime abord, l'errance se verra mettre en conjonction avec les époques littéraires telles que le baroque, elle se montrera associée à l'esthétique scripturale des littératures occidentales et afro-caribéenne ce qui soulignera son aspect de « Diversalité ».

Le deuxième axe tentera de déceler la cristallisation de l'errance dans la pensée postcoloniale en ce qu'elle transcende les mouvements de pensées et se montre sous plusieurs variantes possibles.

Le dernier axe se permettra de fournir un regard singulièrement énonciatif de nos auteurs au sujet de l'errance. Il mettra en évidence la vision, voire la structuration de l'errance de Glissant, Coetzee et Murakami. C'est de ces trois chapitres que nous rendrons compte de cette insertion et de cette solidification de l'errance dans la littérature.

## **CHAPITRE I. PREMISSES D'UNE ECRITURE DE L'ERRANCE : LE BAROQUE.**

Il serait judicieux de retenir que la présence de l'errance dans la littérature en générale n'est pas un fait du hasard, mais relève d'une perpétuelle recherche de l'esthétisation de l'œuvre à travers une variation des formes d'écriture qui serait en définitive le propre du travail littéraire. C'est dans cette perspective que ce chapitre s'autorise des sous points suivants : **« Le maniérisme, le baroque comme déclinaison modernisant de l'errance », « Les indices de l'errance dans la littérature occidentale », « La manifestation esthétique de l'errance en littérature afro-caribéenne ».**

### **I.1)- Le maniérisme, le baroque ou l'errance baroquisé : expression génétique d'un langage textuel.**

Deux concepts sont indissociables de l'errance, le maniérisme et le baroque. L'essentiel de cette sous partie se reporte à une frange de l'évolution de l'errance, qui à travers le maniérisme<sup>34</sup> et le baroque<sup>35</sup> s'est manifestée avec conviction et a su poser les bases modernes de son esthétisation et de sa théorisation. Pour renforcer son processus de littéarité et même de poétisation, l'errance par le maniérisme assume un certains nombres de critères fractals qui dissimulent le sens exact du discours. Sa portée discursive est soumise aux lois des caractéristiques suivantes : inconstance, inconsistance, libertinage, et une vision du monde tourbillonnante. Pour se réaliser et asseoir son style, deux évènements historiques majeurs la rendent possible à savoir, l'épidémie de la peste et le sac de Rome en 1527. C'est dans cette contextualisation que l'errance va être formalisée et poursuivra son long chemin à travers les siècles d'évolution et de révolution littéraire. C'est du moins, dans cette optique que le maniérisme nimbé du motif de l'errance prend ainsi naissance dans un ensemble d'évènements affectant la société, ce qui lui permettra d'en apporter les illustrations immédiates dans de multiples œuvres artistiques et plus particulièrement en littérature. En somme, c'est dans un contexte bien unique de l'avènement de tels faits sociaux que le maniérisme voit le jour sous le diktat de l'errance qui incontestablement s'érige en phénomène littéraire indéniable. De fait, la

---

<sup>34</sup> Le maniérisme est au départ un trait d'union entre la renaissance et le baroque, il est aussi à en point douter le balbutiement de ce dernier, ses débuts.

<sup>35</sup> Le baroque désigne un courant littéraire du XVIIe siècle, issu d'une période d'instabilité politique, il renvoie à une création prolifique et très diversifiée. Ainsi, la fantaisie, l'excès, le goût des antithèses caractérisent l'art baroque.

littérature en particulier nous montre que, l'errance devient plus qu'un outil d'analyse, nous dirons même un baromètre qui permettrait de dire tous les bouleversements qui impacteraient sur le littéraire. En d'autres termes, l'errance s'identifie comme ce phénomène qui parcourt l'échine dorsale de la littérature pour rendre raison des faits sociétaux, mais plus encore des différentes transformations d'ordre esthétique et théorique qui s'émeuvent au sein de ce domaine épistémologique.

C'est même dans cette perspective que s'inscrit notre corpus constitué de *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*. Il adopte une démarche scripturaire émergée dans ce siècle du maniérisme et du baroque.

Dans *Sartorius* par exemple c'est l'absence d'identité qui caractérise la trame de l'histoire. Les Batoutos se révèlent un peuple qui erre dans une quête perpétuelle d'identité racine en utilisant une identité rhizome comme le distingue bien Glissant lui-même. De cette quête ultime va naître une écriture réactionnaire qui aurait la double ambition de mettre en mal la structure traditionnelle du roman et de faire valoir une nouvelle donne réfractaire à toute stabilité, à toute sédentarité. Cette décadence et cette dégénérescence des règles classiques est le travail par lequel le roman de Glissant se permet de rompre et de proposer une destination scripturale dénouée de lois et de coercitions. On voit ainsi qu'avec l'errance, le maniérisme ait la manie de mettre en exergue les incertitudes pour en dérouter les lectures les plus approximatives. Ce qui semble très intéressant dans *Sartorius* de Glissant c'est cette présentation d'une écriture qui se dresse en arme de destruction de codes et de dénonciations de tout genre.

Les influences d'une société en quête identitaire et en proie à de multiples faits sociaux forment ainsi la matière diégétique de ce roman plein de détours narratifs et discursifs. Le trait identitaire suffisamment prononcé serait l'élément incontournable de ce roman, cette nation les Batoutos en est le cas d'espèce du genre. De fait, *Sartorius* regorge bien entendu des illustrations de cette tâche indélébile qui fonde la lutte. Et cet exemple dans l'œuvre présentant une interrogation et une réponse qui se suivent, ne vient que nous conforter dans cette idée :

« *Quelle est cette nation, invisible en tant que nation, et qui pourtant suit de si près nos chemins tourmentés ? Nous les nommons Batoutos, d'après le récit qu'ils contèrent à quelques-uns parmi nous.*<sup>36</sup> »

Cette tranche de texte vient valider l'idée selon laquelle, la question de l'identité est le sujet clé du roman. En effet, elle nous présente une nation sans identité, une nation invisible qui détermine avec exactitude les préoccupations historiques d'un peuple. Glissant se veut le héraut de ses congénères et use de tous les instruments à sa portée pour faire entendre ce désarroi de l'histoire. Sa pratique de l'écriture est empreint du ressenti d'un peuple offusqué et révolté, qui voudrait retrouver par tous les moyens son identité arrachée, confisquée. L'aspect d'une identité recherchée ici a une portée réactionnaire, ce qui justifie l'engagement premier du maniérisme et rejoint du même coup la démarche moderne que nous présente le roman glissantien à travers cette diégèse animée d'errance.

---

<sup>36</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.15

Tout autre chose dans ce qui convient de mettre dans l'actif de la manifestation de l'errance à travers le maniérisme, serait la recherche d'une subjectivité créatrice de l'artiste. Dans la connotation artistique en général et dans le cadre de cette étude littéraire en particulier, nous pouvons dire que l'errance se présente comme une subjectivation créatrice dans la mesure où l'artiste formalise les controverses de la théorie dans son œuvre pour légitimer ce phénomène nouveau. Alors, le maniérisme dans sa facture erratique se présente sous son premier sens comme découlant du vocable manière, lui-même renvoyant à la main, ainsi donc l'artiste joue de sa subjectivité pour créer. C'est l'art de la subjectivité et de l'expressivité. Dans ce contexte bien précis, l'« errance » devient ainsi une ligne directrice que l'artiste s'approprie pour créer une œuvre qui va se détacher totalement de tout enracinement idéologique, mais encore de toute pression stylistique et canonique. C'est dans cette perspective que, « *le maniérisme exige de ses artistes, des œuvres qui surprennent, enchantent, affolent, inquiètent. Le récepteur est incertain. Mais l'objectif est de déclencher une émotion*<sup>37</sup> ».

Il apparaît donc que c'est sur ce nouvel aspect, que le couple errance/maniérisme scelle cette conviction d'appartenance mutuelle et conforte notre position dans laquelle l'historicité de l'errance trouverait ses critères modernes dans un XVI<sup>ème</sup> siècle finissant et un XVII<sup>ème</sup> naissant.

Rappelons une fois de plus que, le maniérisme exige de ses artistes des œuvres qui surprennent, enchantent, affolent, inquiètent. Le récepteur doit toujours être dans un état d'incertitudes. Toutefois, l'objectif reste de susciter la plus vive émotion. C'est donc un art de la sensation, de l'émotion

---

<sup>37</sup>[http://www.lettres-et-arts.net/arts/78-le\\_manierisme](http://www.lettres-et-arts.net/arts/78-le_manierisme), Google, 17h22 le 27/02/12.

et du sentiment : les artistes cherchent à rendre le bruissement aigu du son. Le maniérisme recherche ainsi, élégance, raffinement, insolite, effet de surprise, caractéristiques que l'on retrouve ensuite dans la poésie et l'art baroque. Dans son ensemble, le maniérisme motivé par ce frisson que lui procure l'errance, se permet de rompre délibérément avec l'exactitude des proportions, l'harmonie des couleurs ou la réalité de l'espace, ceci en vue de produire un nouvel effet émotionnel et artistique.

Par conséquent, notre choix de convoquer le maniérisme, comme ligne discursive plus actuelle de l'errance se justifierait à travers cette rupture et cette liberté qu'on retrouve dans son déploiement et sa production, mais plus encore sa position en tant que grand promoteur du courant Baroque. De ses caractéristiques, nous retiendrons sa capacité à mettre en relief, une métamorphose des formes, une grande indépendance de la pensée et une unité de l'œuvre toujours complexe et globale. De fait, le maniérisme se radicalise de la même manière que l'errance, nous pouvons le souligner entre autre, par la remise en cause des certitudes « naïves » ; l'ouverture sur l'infini (*L'œuvre ouverte* de Umberto Eco); mêler les contraires ; l'élan « dionysiaque » s'oppose au mouvement « apollinien » (Nietzsche) ; fragilité de l'instant et de la vie (thème qu'on retrouve plus tard chez les romantiques). Toute cette mouvance maniériste fait écho légèrement plus tard dans le baroque et du même coup formalise la destinée inéluctable de ce qui ceint la thématique soumise à notre analyse, c'est-à-dire l'errance. Cette forme de pensée qui se dégage du maniérisme s'est vu parcourir de multiples domaines artistiques tels que : la peinture, l'architecture et surtout la littérature. En peinture par exemple deux grands peintres florentins du

maniérisme à l'instar de Pontormo et Rosso se sont illustrés par des œuvres qui dévoilent des corps allongés, des positions élégantes et des couleurs acidulées.

Cet affranchissement ludique des règles est également visible en architecture, Giulio Romano, le meilleur élève de Raphaël, simule un état de ruines dans la nouvelle demeure de plaisance qu'il édifie pour le duc de Mantoue : le Palais du Té. Cette démarche se dévoile, par les décrochements dans les corniches, par des contrastes qui opposent une pierre à peine dégrossie aux surfaces parfaitement polies. Cela, illustre ce détour de la règle qu'accommode l'errance pour s'introniser dans la littérature et dans tous les domaines épistémologiques qui s'inscriraient dans la longue marche de la rupture. En effet, l'errance qui se caractérise dans *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps* s'inscrit dans le prolongement de ce que le maniérisme à la base a mis en exergue. Notre corpus en évidence, par la présence de l'errance en son sein, se fait un calque inéluctable des procédés esthétiques et théoriques qui jalonnaient le maniérisme. Ce maniérisme qui à travers un regard transversal et décalé, expose une société aux multiples règles contraignantes.

Le cas de *Sartorius* est assez illustratif du renoncement de la législation genrologique, le roman baigne dans une opacité qui se présente sous plusieurs couches d'origines diverses et variées. C'est ainsi que dans *Sartorius*, Glissant associe les genres littéraires en un seul lieu narratif et discursif, multiplie les personnages d'ordre inerte ou animé et le tout utilise des moyens d'expression assez variés pour rendre la lecture de son roman complexe et inaccessible tout de go.

Dans un second temps, au-delà de la prépondérance du maniérisme, l'errance se dévoile à travers un baroque belliqueux. Cette proximité étroite avec l'errance, le baroque le doit à sa mise en route qui se veut percutante et destructrice de toutes règles coercitives. Loin s'en faut de constater que, le baroque n'est pas seulement un manifeste mais les formes et les thèmes qu'il aborde.

Revenons légèrement sur sa définition et son histoire pour en connaître les tenants et les aboutissants. Il nous semble que le mot issu de l'espagnol *barrueco*, désigne d'abord au XVIème siècle, dans la langue technique des joailliers, une perle de rondeur irrégulière. Ce n'est qu'en 1718 que l'académie évoque dans son dictionnaire le sens figuré du mot : « irrégulier, bizarre ». En ce moment-là, il demeure technique et ne désigne aucunement un courant esthétique, l'année 1860 voit sa consécration et son application dans l'art qui en fait large diffusion jusque par analogie à la littérature qui y correspond. C'est ainsi qu'on a longtemps considéré les productions de 1580 à 1640 comme étant irrégulières, bizarres, relevant d'écrivains indépendants. De fait, du statut de simple manifeste le baroque, est devenu incontestablement une théorie qui permet aux critiques de porter un jugement innovateur sur des œuvres d'une ossature controversée. Cela va sans dire que, savamment l'errance sous un baroque reconfiguré instruirait les textes qui s'emploient à faire accroître l'attention du lectorat.

Dans sa contextualisation, le baroque donne de la voix pour la dénonciation systématique d'une période frappée par l'instabilité politique. Il renvoie ainsi à une création prolifique et très diversifiée qui s'allie la démarche d'une écriture erratique. Pour cela, la fantaisie, l'excès, le goût des

antithèses caractérisent l'art baroque. C'est d'ailleurs dans cette perspective, que l'errance prend exemple pour nourrir son lectorat d'un style résolument caractérisé par un discours plein d'instabilités antithétiques et surtout d'un jeu à la fois dynamique, métaphorique se liant à l'analogie universelle objective, soit « *l'ingéniosité créatrice*<sup>38</sup> ». L'âge baroque demeure donc cette période qui a engendré une écriture d'extrême errantisme, dans la mesure où il se traduit par le plaisir du changement, tout se transforme dans un flux de métaphores, impossible de saisir une essence derrière le miroitement<sup>39</sup> des masques et des travestissements. En ce temps séculaire, s'illustrent donc d'imminents artistes tels que : Léonard De Vinci, Michel Ange et bien d'autres qui ont marqués leurs noms dans cette esthétique baroque, nous dirons même ce style gouverné d'errance. A cet effet, l'écrivain Honoré d'Urfé dans l'*Astrée* s'exclamera : « *Rien n'est constant que l'inconstance, durable même en son changement*<sup>40</sup>. » C'est dire que le baroque qui incarne en cette période-là l'errance se régénère continuellement et tend à se maintenir comme élément immuable. Et Corneille pourra dire à son tour par ces propos : « *Je dirai peu de chose de cette pièce : c'est une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable*<sup>41</sup> ».

Au total, le baroque se présente donc comme cette esthétique de l'errance que pourrait revêtir la littérature en tout point, pour contourner les canons

---

<sup>38</sup> Hallyn (F), *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Paris, Droz, 1975.

<sup>39</sup> Eclat d'une surface qui miroite, en ce sens que le reflet renvoie aux effets changeant dans la structure textuelle de l'œuvre littéraire.

<sup>40</sup> Honoré d'Urfé dans *L'astrée* cité par Chauveau (J.P), *Lire le Baroque*, Paris, Dunod, 1997, p25.

<sup>41</sup> Corneille (P), Préface à *L'illusion comique*, 1660.

que l'on veut lui assigner. La proposition serait que l'œuvre littéraire moderne adopte l'irrégularité du dire baroque qui est un modèle erratique afin de transcender la configuration ancienne de la littérature que l'on retrouve dans les œuvres qui en font allégeance. Le baroque serait par conséquent cette irrégularité, cette bizarrerie choquante des structures narratives de l'œuvre littéraire, il serait pour cela le début de la modernité. Avec Jean Rousset on se laisse emporter par le bruissement de ces mots :

*« On n'en finirait pas de distinguer et de rapprocher, le baroque est insinuant et instable. Mais il faut résister à la tentation de le poursuivre en tous lieux, et l'y trouver, même quand il n'y est pas. Si volatile et ondoyant qu'il soit de nature, si apte qu'il soit peut-être à former une catégorie permanente de l'esprit, il a pourtant son art il est localisable dans le temps et l'espace ; c'est ce que toutes ces pages ont tenté de montrer <sup>42</sup>»*

A travers ces mots de Jean Rousset, il apparaît qu'il souligne l'état instable du baroque qui laisse sous-entendre la fonction erratique de celui-ci. En effet, le baroque dans sa traçabilité se donne sous le motif de l'errance qui lui suggère une incommodité vis à vis des lois qui gouvernent la littérature à notre niveau. L'errance baroque convoque donc sans barrières aucune, des éléments disparates qui se fondent dans un même moule, pour se dire dans un tout cohérent. De fait, la littérature baroque devient cette modernité qui exclue tout apport idéologique ayant pour ambition de l'inscrire dans un enfermement identitaire. Ainsi, plusieurs genres littéraires s'en imprègnent à

---

<sup>42</sup> Rousset (J), La littérature de l'âge baroque en France. Circé et Paon, Paris, José Corti, 1953.

l'instar du théâtre, notamment de la tragédie sanglante de la tragi-comédie, de la pastorale qui met un lien étroit entre l'ambiguïté sociale et la géométrie amoureuse, le roman à la fois héroïque, galant, philosophique et religieux qui met en évidence les vicissitudes de la fortune et propose la reconstitution d'une éthique, la poésie personnelle ou de circonstance semble être partagée entre l'expression délicate des nuances de la nature et du cœur humain et l'affirmation violente et colorée d'un art de vivre héroïque ou d'un individualisme forcené. Il y a donc que le baroque s'exerce en littérature dans l'errance d'un langage sous-jacent de l'écriture à travers la production genrologique y afférente. Le but dans ce cas de figure, est le souci d'élargir le point de vue habituel et de remettre en question le préjugé classicisant qui prévalait jusqu'alors. C'est donc du dynamisme du baroque que plus tard va surgir les différentes déclinaisons artistiques des siècles suivant. Occasion certaine de découvrir une littérature nouvelle portant un sens qui lui soit propre. Le baroque au travers duquel se déploie l'errance de la lettre se prononcerait comme le lieu de toutes bifurcations, de tous les bouleversements et de tout ce qui s'exprimerait sous condition du dessaisissement, de l'indécidable, du fluide. C'est pourquoi la littérature du siècle baroque est souvent inspirée par une vision à la fois dramatique et tragique de l'histoire et de la destinée humaine. Cette vision se présenterait de la sorte sous des formes variées en poésie, au théâtre, dans le roman, partout se laisse résonner le sentiment de l'inconstance et de la précarité de toutes choses<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Chauveau (J.P), *Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1997, p.25.

Certes l'introduction d'une catégorie nouvelle « le baroque » dans le champ de la critique littéraire peut paraître hasardeuse, sinon arbitraire, mais chaque époque s'octroie le droit de se forger ses outils d'investigation en fonction de ses aspirations propres et de ses affinités vraies. Et c'est dans l'optique d'indiquer son homologie avec l'antériorité baroque d'une littérature que le XX<sup>ème</sup> siècle, s'est montré dans un foisonnement total d'incertitudes et de doutes. De même, ce siècle s'est senti ainsi attirer par-delà les modèles classiques et les certitudes dont ils sont porteurs, par la littérature d'une époque marquée, comme lui, par l'inquiétude et le doute. Revisiter ainsi ces siècles de prééminence d'une écriture de l'errance, nous permet non seulement de faire la connaissance d'un parcours agissant, mais surtout souligner la longévité d'un tel phénomène dans la sphère littéraire. Pour synthétiser, citons Gérard Genette qui explique : « la pensée moderne s'est peut-être inventé le baroque comme on s'offre un miroir<sup>44</sup> ». Il semble ainsi clair que, notre notion « l'errance » est un renouvellement des sédiments littéraires mis en place au XVII<sup>ème</sup> siècle à travers toutes les panoplies de productions artistiques de ce temps, nous sommes dans ce que Daniel-Henri Pageaux nomme le « néo-baroque ». Pour poursuivre dans le droit fil que les précédents, Eugène D'Ors explique dans *Du baroque* en 1925 que le baroque est avant tout une constante de culture. Bien plus qu'une période artistique, c'est un état d'esprit, qui perdure et n'est pas borné chronologiquement. S'il n'oublie pas l'élément historique avec les dates 1590-1660, il pense que le baroque est une constante qui répond à la nostalgie de la vie sauvage (que l'on retrouve de façon très marquée dans la

---

<sup>44</sup> Genette (G), *Figure I*, Paris, Points Seuil, 1966.

période romantique), qu'il est la voix de l'inconscient qui proteste contre la conscience, qu'il est le barbare sous la culture. A considérer, le baroque prend une acception beaucoup plus large et devient intéressant sur le plan anthropologique.

Qu'à cela ne tienne, l'errance baroquisante prend de l'amplitude, et se propage de telle manière que l'occident en est atteint durant des siècles successifs.

## **I.2)- Les indices de l'errance dans la littérature occidentale du XIXème siècle et du XXème siècle.**

La littérature occidentale soumet à bien des égards une production littéraire immensément riche. Ce qui laisse sous-entendre un foisonnement d'esthétiques, voire de phénomènes au sein de cette entité épistémologique. Les siècles se sont donc succédés avec une multitude de changements et de ruptures dans le monde scriptural. De ce fait, l'errance a convolé avec la littérature sous de différentes appellations, mais n'a pas souffert d'une quelconque ponction ou détérioration de sa ligne directrice, celle dont la capacité est de bousculer toutes les traditions séculaires.

En effet, après le XVIIIe siècle qui a assis les bases de modernisation du fait scripturaire dans sa facture erratique en littérature et dans tous les domaines artistiques, nous avons le XIXe siècle qui vient reconforter cette manière particulière d'écrire le flou et les dérives de l'existence. Ce XIXe siècle se caractérise par un fort refus du conservatisme et légifère l'esthétique de l'innovation. Le siècle s'inscrit dans une dynamique de révolution totale, ainsi les ordres séculaires sont détruits pour faire place, à une crise profonde de la sensibilité esthétique et le désir de renouveler les contenus, voire les modes d'expressions littéraires. C'est dans ce droit fil que Vitet réclamera un « 14 juillet du goût » et Hugo dira qu'il a mis « un bonnet rouge au vieux dictionnaire ».

C'est bien avec un aplomb renouvelé et de l'épaisseur que l'errance se dévoile en ce XIXème siècle. Elle se permet une fois de plus, pour ce siècle, de poursuivre sa mission de déconstruction systématique des codes de

conduite qui tissent leur toile au détriment de la liberté. Pour cette période, l'esthétisation de l'errance franchit un tout autre pallier, celui de maintenir une identité dérobée et déroutant des valeurs immuables de la littérature traditionnelle. Plusieurs courants vont ainsi s'illustrer et se substituer pendant ce siècle, de manière à être toujours incisifs dans l'évolution de la variation. Autrement dit, l'errance dans ses différentes variations s'intensifie au fur et à mesure qu'un courant vient à remplacer un autre. En parcourant ce siècle, nous constatons déjà cette capacité de la lettre à adopter une trajectoire erratique. La survivance de la cassure qui s'est enclenchée aux confins de l'âge baroque, resurgit au XIXe siècle par l'émergence d'une multitude d'écoles qui viennent repenser continûment l'esthétique, voire le langage scriptural qui devrait s'accaparer de l'œuvre littéraire. Cette transformation est donc évidente par le truchement du « Romantisme <sup>45</sup> », du « Symbolisme <sup>46</sup> », du « Parnasse <sup>47</sup> » qui se veut des modes esthétiques par excellence de l'écriture littéraire. Rappelons que le XIXe siècle ne se limitant pas à ces trois courants, il regroupe aussi en son sein des courants à l'instar du Réalisme et du Naturalisme.

Ce XIXème siècle nimbé de révolution, va voir naître de jeunes écrivains plus conquérants que les précédents. Plus que jamais ces derniers aspirent féroce­ment au renouvellement des formes littéraires et comptent transférer les acquis de la révolution en littérature. A ce propos, Stendhal émettra un soutien partisan à cette jeunesse effrontée dans son œuvre *Racine et Shakespeare* en ces termes : « elle n'a rien à continuer cette génération elle

---

<sup>45</sup> Courant esthétique et intellectuel qui s'accorde sur le refus des règles classiques jugées trop contraignantes.

<sup>46</sup> Mouvement qui s'insurge contre le Naturalisme, il défend la subjectivité de la connaissance et préfère la suggestion en lieu et place de la description.

<sup>47</sup> Mouvement qui prône « l'art pour l'art » c'est-à-dire l'art se dit uniquement par lui-même.

*a tout à créer* ». Ainsi, il souligne par cette motion à la jeune génération l'obsolescence des formes littéraires classiques dans un monde saisi par la contestation et l'autonomisation du discours littéraire. Ce qui nous amène à ajouter dans le droit fil, qu'en ce siècle le discours littéraire aussi révolutionnaire qu'il soit figure et confirme l'usage d'un mode d'expression visible dans tous les genres dits majeurs de la littérature à savoir : l'errance de l'écriture.

La manifestation de l'errance dans ce siècle est dérivationnelle du stimulus de l'évènement référence qui est la révolution de 1848. En effet, le particularisme et la prépondérance de cette révolution laisse dégager et cela va sans dire une réaction contre l'ordre établi. La bourgeoisie pour ce siècle est cet élément de maintien des traditions, par conséquent une gageure que les jeunes écrivains veulent mettre en mal une fois pour toute. C'est aussi elle qui inocule un tel dédain au corps artistique par le biais de ses agissements pour qu'il la tourne en dérision dans toutes les productions et principalement en littérature.

La révolution de 1848 est l'une des révolutions qui a fortement marqué le XIXe siècle européen. A cet effet, le mouvement des idées politiques, culturelles et sociales de la révolution de 1848 a joué un rôle important en littérature et dans les autres domaines de l'esprit. La littérature, exclusivement le Romantisme a occupé une place de choix parmi les plus actifs et les plus populaires des mouvements qu'a connu l'Europe du XIXe siècle et sa période de déploiement s'étale dans la première moitié de ce siècle. Le Romantisme prenant le contre-pied du credo rationaliste selon lequel le langage est un noyau de communication et de compréhension, un

instrument permettant au sujet d'énonciation de classer et d'éclairer, expose l'aspect opaque du langage : sa polyphonie irréductible, sa résistance notoire à la communication du sens et son hermétisme poétique. C'est dans cette perspective et avec une certaine ironie romantique que Schelling se demandait : « *si l'incompréhensibilité est vraiment si méprisable et mauvaise...*<sup>48</sup> »

Alors, le romantisme s'inscrit dans la perpétuation en ce XIX<sup>ème</sup> siècle de l'errance de la lettre. Le motif de l'errance devient un fait du Romantisme, il se caractérise par une volonté d'explorer tout le champ des possibles de l'art afin d'exprimer les extases et les tourments de cœurs et de l'âme. Il est ainsi une réaction du sentiment contre la raison, exaltant le mystère et le fantastique, cherchant l'évasion et le ravissement dans le rêve, le morbide et le sublime. L'errance romantique entend faire place à l'expression des sentiments en abolissant les règles strictes de la littérature classique. Ce courant propose les contrastes, sur l'opposition du beau et du laid, du sublime et du grotesque. Il préconise ainsi la liberté et le naturel en art. Le romantisme s'exerce autant dans le théâtre, le roman, la poésie que dans la musique et la peinture. Pour ainsi dire dans ce cas que, les genres littéraires sont revisités par cette errance romantique et entraînent une transgression de la norme instaurée par le classicisme. Derrière cette variance dont fait montre un romantisme multiforme se dévoile à n'en point douter un caractère avant-gardiste.

---

<sup>48</sup> Schelling (F.W.) cité par P. V Zima in *Critique littéraire et Esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'harmattan, 2003, p.23.

Fragilisé par la montée fracassante de nouveaux courants littéraires, le classicisme agonisant à travers la littérature bourgeoise du XIX<sup>ème</sup> siècle, laisse une place nette à l'errance de l'écriture qui prend la fonction avant-gardiste. Dans cette nouvelle configuration, on y voit un postulat de la liberté dans l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles classiques. La notion d'avant-garde relèverait d'un emploi qui désigne les mouvements, courants et écoles qui l'ont historiquement revendiquée comme moteur de leur engagement esthétique et politique, mais elle peut aussi se présenter comme un modèle qui permet de décrire l'évolution de la littérature en dégagant des points de rupture, des stratégies de distinction, des pratiques de groupes et de manifestes. On peut en ce sens parler d'avant-garde, par exemple, à propos du Romantisme dans son opposition aux classiques. C'est ainsi que parlant du romantisme, les écrivains Philippes Lacoue Labarthes et Jean-Luc Nancy dans *Absolu littéraire* diront :

*« Ce pourrait être la définition du sujet romantique, c'est-à-dire du sujet du genre littéraire, ou de la littérature ramenée au sujet : elle se machine, elle se structure, elle se mélange, elle s'engendre, elle se fragmente, elle se poétise ».*

L'errance avant-gardiste qui se reflète dans le romantisme selon Lacoue-Labarthes et Nancy présuppose la diffraction, et toutes démarches à contresens d'une logique inscrite dans l'incontournabilité d'une esthétique classique. Alors, une telle approche de l'avant-garde est assurément un moyen efficace pour analyser la constitution des groupes d'écrivains, l'affirmation d'options esthétiques nouvelles, et les luttes pour la domination dans le champ littéraire. Mais à être trop étendue, elle risque de

vider la notion de sa substance historique propre, puisque l'idée d'avant-garde est datée, liée à l'époque où l'innovation a été perçue comme une valeur majeure du littéraire ; aussi elle ne s'applique pleinement comme telle que pour le XIXe et le XX e siècle. De fait, le concept n'acquiert son intelligibilité qu'en fonction de la notion moderne de littérature ainsi que de la philosophie de l'histoire. C'est au XIXe siècle, lorsque la littérature délimite son champ d'application en se dégageant des « Belles Lettres » et de la rhétorique, que l'expression d' « avant-garde » entre dans le vocabulaire de la pratique et de la critique littéraire.

Si nous nous sommes attardés sur la notion d'avant-garde, c'est pour la simple raison que le fonctionnement organique de l'errance s'inscrit dans la dissidence. Dans ce cas, l'effectivité d'une controverse permanente énoncée par l'errance, tendrait à nous convaincre de croire à son statut de phénomène littéraire, d'une part elle se permet le nihilisme de l'esthétique séculaire, d'autre part elle se fait héraut d'un nouvel ordre narratif et discursif sans cesse renouvelé du texte littéraire. Quand on met l'errance bien à évidence, on voit qu'elle ne demeure pas juste un artifice, elle se présente comme un phénomène légitime des profondeurs abyssales littéraires, qui sème une onde de Novum non seulement en littérature mais aussi aux multiples domaines du savoir. En littérature, l'errance dite avant-gardiste est utilisée par la critique conservatrice pour railler les positions modernistes des jeunes générations. Les écrivains concernés, les symbolistes et les divers groupuscules qui émergent à la fin du siècle, de même que les impressionnistes dans les arts, n'utilisent pas eux-mêmes l'expression pour se qualifier. A cet effet, nous noterons que la pratique littéraire de ce siècle

épouse la logique selon laquelle l'écriture se fait errance dans le but d'investir un comportement différent de celui qui impose des normes aux genres littéraires. Nous découvrons donc une littérature, qui ayant pour perspective de défaire la littérature bourgeoise et celle du siècle classique, va se lancer dans une sorte de « dérèglement de tous les sens ».

A travers ce siècle, le renouvellement des genres connaîtra quelque chose de l'ordre de l'apothéose de son instauration. Ainsi la littérature souffre d'une errance genrologique, pour dire hybridité genrologique parce que les genres se mélangent indubitablement. Nous voyons par exemple le théâtre s'affranchir des règles de la tragédie classique et se revendiquer d'un refus des unités de temps et de lieu, prôner une diversité d'actions, une association entre la tragédie et la comédie, une émancipation du vocabulaire. De même la poésie, montre le vers qui côtoie la prose tout en présentant la disharmonie entre le mètre et la syntaxe par le recours aux enjambements, aux rejets et contre-rejet. Pour le roman, nous avons des indéterminations énonciatives et narratives, ce qui nous fait voir d'une part un narrateur confondu avec le personnage et d'autre part un narrateur à la troisième personne distinct du personnage. Une fois de plus, le simple fait qu'un genre se défasse de l'antériorité le plonge dans le cabalistique, le vagabondage, l'errance. N'oublions pas de mentionner en ce siècle de révolution intense le nom très illustre de Charles Baudelaire. En effet, Baudelaire est celui qui apporte une rupture de forte tonalité en esthétique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers le mot « *Novum* », nous voyons aussi celui de « modernité ». Pour cette notion il parlera dans *Le peintre de la modernité* d'un phénomène, qui procède d'une interaction entre ce qui est essentiel et ce qui est éphémère, il

consacre ainsi cette notion de Modernité en esthétique littéraire dès 1850. Dans *Critique d'art*, il dira que : « *La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps* <sup>49</sup> ». A l'instar de Baudelaire qui crée une rupture étanche en littérature, Glissant, Coetzee et Murakami s'inscrivent dans la même lignée pour perpétuer cette vision rénovatrice de la diégèse du texte littéraire. Nos auteurs prônent une sorte de désagrégation de l'instance légitimatrice des genres littéraires, mais encore ils s'intéressent à la modification profonde de la structure textuelle dans le but d'en libérer l'errance syntaxique. De ce fait, la liberté devient la chose du monde la mieux partagée dans la mesure où la configuration de la structure textuelle est indépendante de toute pression contraignante et coercitive. En ce siècle donc, l'errance instruit à la littérature et à d'autres domaines environnants la liberté totale de se déployer, surtout de mettre à nu tout sujet sans restriction et avec la multiplicité de styles possibles.

Dès lors se dessine une « révolution du langage poétique<sup>50</sup> », du langage esthétique qui, au-delà des œuvres parfois vieillies, constitue sans doute l'apport majeur du symbolisme au XX e siècle.

Dans ce qu'il convient d'appeler la « littérature du XX e siècle » nous percevons inéluctablement la transformation du discours littéraire. Ce siècle comme le précédent, oppose un refus catégorique à la logique classicisante de l'œuvre littéraire pour un continuum des écritures aux accents de

---

<sup>49</sup> Baudelaire (C), *Critique d'art suivi de critique musicale*, Paris, Gallimard, 1976, p.p.345-346.

<sup>50</sup> Kristeva (J), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

l'errance. En effet, il apparaît sous ce point l'intention de montrer comment la littérature se transforme pour devenir quelque chose d'insaisissable, d'indécidable, de fluide. Ce siècle nous présente la lettre sous un nouveau jour. Elle n'est plus celle-là qui se cantonne à travers des règles préétablies, elle devient plutôt celle qui se montre sous une forme complexe, ouverte. Elle est une sorte de confectionneuse de sens se disant dans la diversité et la déconstruction la plus totale. La littérature va ainsi progresser dans sa modification par le biais des mouvements tels que : « le Dadaïsme<sup>51</sup> », « le surréalisme »<sup>52</sup>, « l'existentialisme<sup>53</sup> ».

L'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle est sommé de répondre à la question suivante : pourquoi écrivez-vous ? Par conséquent son temps le conduit à donner la réponse qui suit : pour tenter de redéfinir des nouvelles règles, de réévaluer l'axiologie traditionnelle, d'orchestrer de nouveaux possibles narratifs, d'un seul mot, pour postuler un nouvel ordre.

A ce propos Jean Ricardou dira on passe de « *l'écriture de l'aventure à l'aventure de l'écriture* », il renchéra en ces termes : « *Désormais écrire pour les modernes, ne consiste plus à représenter le monde, ni à exprimer son état d'âme, mais on écrit, à partir des mots pour jouer avec les mots et sur eux : car les mots sont "générateurs" de l'œuvre littéraire.* »<sup>54</sup>.

Nous retiendrons à juste titre avec Jean Ricardou que ce siècle se désigne comme étant celui qui est le plus prolifique en ce qui concerne l'errantisme de la lettre. La conséquence de cette grande production littéraire sous le

---

<sup>51</sup> Courant qui a pour volonté de faire table rase des modes d'expressions traditionnels

<sup>52</sup> Courant esthétique qui se définit par l'expression de l'inconscient, le rôle du hasard et des associations fortuites dans la création artistique.

<sup>53</sup> Mouvement qui met l'homme avant le sens c'est-à-dire que l'homme donne sens à la vie en agissant.

<sup>54</sup> Ricardou (J), *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1990.

motif de l'errance se justifierait par la maturité du concept. En effet, après un long parcours à travers les siècles, l'errance atteint le paroxysme de son amplitude, mais encore de son implication profonde en littérature et surtout dans une forte majorité de domaines épistémologiques. La manifestation de l'errance dans ce siècle semble bien incontestable, elle se permet dans sa continuité de marquer les esprits des contemporains et même de leur en donner de nombreuses possibilités grâce aux multiples controverses qui le traversent de part en part. Les écrivains de cette époque se sont lancés dans une production fusant dans tous les sens et pour cela la lettre a perduré dans son déploiement erratique, c'est ainsi qu'à travers le surréalisme, la lettre va se faire errante. Mouvement d'avant-garde littéraire et artistique né après la première guerre et actif jusqu'au milieu des années soixante, le surréalisme a rassemblé des écrivains et des artistes désireux de rompre avec un rationalisme jugé réducteur, afin de libérer la « *vie de l'esprit* » et de capter le « *merveilleux* » de la vie quotidienne.

L'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par la naissance de l'art abstrait, qui cesse de reproduire, même en les interprétant, les êtres ou objets réels, et entend se créer ses propres objets. L'art ainsi conçu n'est plus imitation, mais représentation, ou création au sens strict de ce terme. Peintres et sculpteurs doivent donc opter désormais entre la tradition figurative et l'aventure non-figurative. Nous avons cependant, une nouvelle génération qui s'apprête à prendre la relève. Pour celle-là, il faudra d'abord dépasser, ou repousser, les tentations des « *années folles* » qui suivent la guerre et ses horreurs : fantaisie désinvolte, cosmopolitisme facile, goût du

bizarre et de l'inédit. C'est dans cette logique que Jean Ricardou affirmera que :

« *Les textes disposent en fait d'une complexité suffisante pour participer à un tel mouvement par certains de leurs aspects et offrir cependant entre eux, tout un jeu d'innombrables différences* »<sup>55</sup>.

A travers ces mots, nous soupçonnons que la lettre a une propension à se laisser hanter par le motif de l'errance en ce sens que tout texte se dit avec des mots issus de la différence. Ce siècle apparaît ainsi, comme le lieu par excellence de floraison, j'allais dire cet espace où semble se côtoyer une littérature et d'autres arts à l'instar de la peinture ; de la musique ; du cinéma. En effet, la littérature ne se donne plus seulement avec et par elle-même, mais aussi avec les autres arts. C'est ainsi que les beaux-arts et la littérature vont faire une partie de leur chemin ensemble, il s'agira pour la peinture à travers le « fauvisme<sup>56</sup> » d'exalter la sensation, tout en réagissant à la fois contre les taches de couleur juxtaposées des impressionnistes et contre le dessin figolé des académistes.

Pour rejoindre l'errance de la lettre, le cubisme avec Picasso, Braque, Léger et de La Fresnaye va mettre en rapport la peinture et la littérature. Ceci sera possible par l'implication, d'Apollinaire qui consacra à ses amis son essai intitulé *Les Peintres cubistes*. Il y a la sculpture qui ira dans ce droit fil et montrera après Rodin, Bourdelle et Maillol avoir un culte des formes pleines et de la plastique. Toutefois, ce classicisme verra s'ériger un manifeste constructiviste en 1920 qui selon Lagarde et Michard : « sera

---

<sup>55</sup> Ricardou (J), *op.cit*, p150.

<sup>56</sup> Mouvement pictural français du début du XX e siècle.

*influencé par Dada et le surréalisme, Germaine Richier, Couturier, Giacometti procèdent soit à une distorsion hallucinante des formes naturelles, soit à l'élaboration de volumes autonomes suggérant une poésie pure des rapports entre le plein et le vide, entre l'immobilité et le mouvement<sup>57</sup> ».*

En ce siècle nous avons également, un rapprochement effectif entre la musique et la littérature. Les musiciens de cette époque vont songer à récupérer les poèmes d'Apollinaire, Cocteau, Max Jacob, Eluard, Aragon, Louise de Vilmorin pour en faire des mélodies d'opéra. Le mélange des genres artistiques montre la suffisance que la lettre est dans un élan d'errantisme et que la littérature plus que jamais devrait se laisser entendre de la sorte. La littérature s'allie aussi au cinéma, et cela depuis la veille de la Seconde guerre mondiale, il est devenu le septième art, pleinement autonome avec ses créateurs et ses chefs-d'œuvre originaux. Il entretient toutefois des relations privilégiées avec la littérature : beaucoup de films et de téléfilms sont des adaptations plus ou moins fidèles de romans, de pièces de théâtre, d'ouvrages historiques. Pour ne parler que du XX<sup>e</sup> siècle, il suffit de consulter les œuvres y afférents pour découvrir le nombre considérable d'œuvres littéraires de ce temps qui ont inspiré les metteurs en scène qu'il s'agisse de films ou de feuilletons télévisés. Pour ce siècle, à peine un roman a-t-il vu le jour (surtout s'il a du succès) qu'on entreprend de le porter à l'écran. Ainsi, le cinéma devient bénéfique pour la littérature dans la mesure où il incite à lire les œuvres portées à l'écran. Inversement, la technique et l'art cinématographiques influencent les romanciers

---

<sup>57</sup> Collection littéraire Lagarde et Michard : les grands auteurs français du programme : anthologie et histoire littéraire, Volume 6, Bordas, 1988, p.11.

contemporains. Le lecteur doit s'en aviser pour entrer dans leurs œuvres : il s'agit, par exemple, du « nouveau roman », il y discernera, plutôt que des chapitres, des séquences, des équivalents littéraires du gros plan, du fondu enchaîné, de la surimpression, du travelling, de la voix off. D'ailleurs il y a des écrivains, comme Pagnol, qui ont abordé la mise en scène ; et certains, comme Marguerite Duras ou Robbe-Grillet, s'expriment indifféremment par le livre et par le film. Le XX e siècle va donc se résumer en littérature en ces mots de Ricardou :

*« Du stade de l'unité agressée, on n'est passé au stade de l'unité impossible. Le récit n'a donc point disparu au cours de son procès, il s'est multiplié et ce pluriel est entré en conflit avec lui-même<sup>58</sup> ».*

En effet, à travers ces propos nous décelons une toute autre manière de concevoir l'œuvre littéraire, ce qui revient à dire que la littérature se conçoit dorénavant avec l'unité des différences, le mélange, l'errance de la lettre et qu'il sera impossible de retrouver une œuvre où la structure textuelle se focalise sur un seul genre, un seul élément comme autrefois avec la littérature d'obédience traditionnelle. Parlant du roman, nous verrons l'éclatement des genres ou le glissement des formes, voire les « glissements du roman »<sup>59</sup>

Par ailleurs, l'errance dans sa perspective d'universalisation implique des régions telles que l'Afrique et les Caraïbes.

---

<sup>58</sup> Ricardou (J), *Le Nouveau roman*, op. cit. p152.

<sup>59</sup> Brunel (P), *Glissements du roman français au XX e siècle*, Paris, Klincksieck, 2001. 350pages.

### **I.3)- La manifestation esthétique de l'errance en littérature afro-caribéenne.**

Dans la figuration du contemporain l'Afrique et ses dérivées (Les Caraïbes et tous les peuples formés d'anciens esclaves) ne dégagent pas une forte représentativité de celui-ci. Le contemporain est entre autre la figuration du temps qui est minimale à la représentation du collectif. L'Afrique manque de figuration de sa propre historicité d'où le spectre de la colonisation qui ne cesse de la hanter. Toutefois la notion de l'errance ne semble pas tenir compte d'une telle carence et prône l'universel en embrassant l'ensemble des continents dans son déploiement, ce rôle de l'errance correspond au propre et à l'objectif que s'assigne la littérature.

Parler de l'association « lettre et errance » ne constitue pas la seule chose de l'occident. Il apparaît également comme un thème central dans la littérature afro-caribéenne. L'errance de la lettre parce qu'il serait un fait qui s'universalise, il n'est donc pas un phénomène propre à l'occident, mais aussi un vécu africaniste, caribéen. Mieux encore, les écrivains afro-caribéens ont des œuvres qui s'assimileraient à celles de la littérature du vieux continent sur la thématique de l'errance de la lettre. Il est question donc de jeter un regard diachronique sur le parcours erratique de la lettre, en partant de la genèse aux techniques postcoloniales.

Par souci de lisibilité et d'intelligibilité, trois points essentiels retiendront notre examen de cette situation géographique à savoir : « la littérature du Maghreb », « la littérature de l'Afrique noire », et « la littérature des Caraïbes »

### I.3.1) L'errance dans un cadre maghrébin.

Dans cette partie d'Afrique septentrionale la notion d'identité demeure primordiale. Et comme l'errance s'exécute sous forme de recherche et de quête identitaire, la production littéraire de cette région africaine se vivifie essentiellement ou en partie, du thème de la revendication de l'identité maghrébine. Alors, il va de soi qu'au sein d'une société fortement enclin à la politique d'arabisation, le français dépérisse. Toutefois, cela ne sera pas le cas puisque la littérature d'expression française va survivre et se développer, touchant aujourd'hui un public maghrébin autant que français et instaurant un dialogue entre les deux rives de la méditerranée. Aussi, sera-t-il question de mettre en lumière cette littérature à travers son combat identitaire ou recul critique proposant le détour de la langue étrangère ou l'exil.

Jeter un regard sur la littérature du Maghreb revient à décrypter les espaces littéraires algérien, marocain et tunisien. De ce fait, en reprenant Jean-Louis Joubert : « *Kateb Yacine publie un ensemble d'œuvres protéiformes et exaltantes, pour saisir et dire l'âme déchirée de l'Algérie* <sup>60</sup> ». De même, nous avons des écrivains tels que Nabile Farès, Habib Tengour qui s'interrogent sur l'identité individuelle ou collective dans des textes volontairement opaques, bourrés d'allusions et d'emprunts. Nous dirons avec Jean-Louis Joubert que « *L'écrivain marocain pratique dans ses textes la transgression des genres comme principe d'écriture, nous avons entre*

---

<sup>60</sup> Joubert (J-L.), *Littérature francophone, Anthologie*, Groupe de la Cité internationale Création-Diffusion, 1992, 448 pages (« Kateb Yacine publie un ensemble d'œuvres protéiformes et exaltantes, pour saisir et dire l'âme déchirée de l'Algérie. »).

*autres Khair Eddine, Tahar Ben Jelloun pour leur mise en homologation de la culture maghrébine et française*<sup>61</sup> ».

La thématique de l'errance n'est pas étrangère au ciel littéraire du Maghreb parce qu'elle est universelle. De cette universalité, l'errance mieux que tout autre thème sert le projet cognitif des écrivains. Elle dit leur histoire conflictuelle : invasions, dépossession des terres, exploitation, brimades, acculturation, luttes de libération, émigration, racisme, « exil intérieur », désillusions des indépendances, difficultés d'insertion sociale...

Par ailleurs, dans la plupart des œuvres, le thème de l'errance reste étroitement lié à la quête identitaire même si chez les écrivains de la modernité tels : Kateb Yacine, Farès, Bourboune ou Meddeb, on assiste à l'éclatement des discours identitaires univoques élaborés, à partir des luttes pour l'indépendance, dans le champ culturel maghrébin. C'est pourquoi les mots de Barthes sur la couverture du *Livre de Sang* de A. Khatibi peuvent s'appliquer à tous les écrivains qui ont choisi des héros « erratiques » : « *Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir car ce qu'il propose paradoxalement c'est de retrouver en même temps, une identité telle, d'un métal si pur, si incandescent qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence...* »<sup>62</sup>

Nous remarquerons que « *la surdétermination identitaire qui caractérise les textes maghrébains n'est pas étrangère à la manière dont les textes sont reçus par le lecteur, notamment européen. Ces textes s'inscrivent dans une*

---

<sup>61</sup> Joubert (J-L.), op. cit., p.193.

<sup>62</sup> Barthes (R), cite par Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Pour une lecture critique de l'Errance de G. NGAL*, Paris, l'Harmattan, 2001, p.11.

*matrice vindicative, militant pour l'égalité, le droit à la différence et contre le racisme*<sup>63</sup> ». On peut pour cela deviner aisément que l'émergence de cette littérature ne peut qu'être liée consubstantiellement à des « revendications identitaires collectives<sup>64</sup> ». A travers donc cette remarquable littérature, Naget Khadda s'exprimera en ces termes : « *nous pouvons citer le nom illustre de Mohammed Dib, proluxe à plus d'un titre et incomparable romancier, mais avant tout poète qui donne la primauté à une intériorité absolue. Sans jamais se retrancher du monde*<sup>65</sup> ». Et ses romans : *L'aube Ismaël*<sup>66</sup>, *Qui se souvient de la mer*<sup>67</sup>, *Les Terrasses d'Orsol*<sup>68</sup>, *Le Désert sans détour*<sup>69</sup> sont parmi tant d'autres des textes qui sont de facture très poétique, en plus intègrent strophes et versets selon une savante composition qui rend factice toute distinction générique. En outre, comme le dit Culture sud à propos de Mohammed Dib : « *sur fond de revendication identitaire, exprimant son univers singulier de bilingue biculturalé, ses livres se sont tous écrits dans un procès de brassage de culture, à partir d'un cheminement individuel où s'expérimentent sans cesse formes et écritures nouvelles, tout en dévoilant toujours un esprit douloureusement lucide*<sup>70</sup> ».

Dans cette littérature, l'errance de la lettre se donnera à lire à travers l'antagonisme entre le système de valeurs inculqué à l'enfant par sa famille et celui imposé par l'école. Il constitue ainsi un élément fondamental dans la prise de conscience du tiraillement identitaire vécu par le sujet protagoniste.

<sup>63</sup> Notre librairie, n°155-156, 2004.

<sup>64</sup> Khalid Zekri, « *Ecrivains issus de l'immigration maghrébine* » ou « *écrivains beurs* »? Notre Librairie, identités littéraires, n°155-156, juillet. Décembre 2004, p.65.

<sup>65</sup> Khadda (N), *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Paris, Edisud, 2003, p.72.

<sup>66</sup> Dib (M), *L'aube Ismaël*, Alger, Tassili, 1996.

<sup>67</sup> *Idem*, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962 et 1990.

<sup>68</sup> *Ibid*, *Les Terrasses d'Orsol*, Paris La Différence, 2002.

<sup>69</sup> *Ibid*, *Le Désert sans détour*, Paris La Différence, 2006.

<sup>70</sup> Culture sud : revue de littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien, 2007, p.8.

On pourrait même se demander si cette littérature issue de l'immigration serait viable sans l'inassouvissement de la quête identitaire qui en constitue le soubassement. Tout porte donc à croire que cette littérature est le prétexte d'un hymne entonné à la gloire de l'errance, un des motifs les plus récurrents dans la production littéraire des migrants<sup>71</sup>. De toute façon cette revendication identitaire de l'écrivain migrant est par ailleurs, présente dans de nombreux romans et apparaît même dans le comportement narratif et discursif de certains personnages éponymes c'est le cas de : « Ahmed » dans *Le Thé au harem* d'Archi Ahmed, « Brahim » dans *Le Sourire de Brahim* de Nacer Kettane, « Zeida » dans *Zeida de nulle part* de Leila Houari et « Farah » dans *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi. De ce point de vue la revendication identitaire s'assimile à l'errance de la lettre, en ce sens qu'à travers l'écriture se donne à lire la posture hybride du narrateur qui se trouve devant un tiraillement identitaire. Il y a donc que la réception mitigée qui caractérise les textes des écrivains issus de l'immigration est une situation que l'historien de la littérature ne peut que voir d'un œil serein car elle n'a rien de nouveau dans l'histoire littéraire universelle. Ces écrivains qui revendiquent l'éclatement identitaire ne cessent de miner le sens et de déconstruire les définitions surannées de l'appartenance, car cette déconstruction leur permet de « *menacer la sécurité de l'être-chez soi, de l'être avec soi*<sup>72</sup> ». Ici, l'idée d'une participation sans appartenance a été développée par Derrida à propos du genre en écrivant : « *Tout texte participe d'un ou plusieurs genres, il y a pas de texte sans genre, il y a*

---

<sup>71</sup> Papa Samba Diop, « Le pays d'origine comme espace de création littéraire », Notre Librairie, *op.cit.*, p.57.

<sup>72</sup> Derrida (J), « *Fidélité à plus d'un* », in *Idiomes, nationalités, déconstructions*, Casablanca/Paris, Editions Toubka/Editions de l'aube, 1998, p.225.

*toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance*<sup>73</sup> ».

Et Rinner Fridrun de renchérir en ces termes : « *la déconstruction que Derrida fait subir à la loi du genre pourrait s'appliquer à l'idée normative d'appartenance à un champ littéraire définitif, à une identité ou à un territoire clos (réel ou symbolique) car là aussi, il n'y a pas de lignes limitrophes absolues et immuables*<sup>74</sup> ». Cela est évident dans le cas des écrivains issus de l'immigration maghrébine qui participent aux champs littéraires français et maghrébin ainsi qu'à leurs cultures sans y appartenir. C'est ce qui permet à Jacqueline Arnaud de dire que « les écrivains maghrébins à travers le thème central de la revendication identitaire se permettent de refaire la langue française. Ainsi la langue française, subit dans ces pays-là une mutation semblable à celle de l'anglais aux Etats-Unis, elle évolue rapidement, et son expression algérienne en particulier, laisse penser qu'il s'agit d'une nouvelle langue littéraire. D'abord méditerranéenne, truffée d'hispanisme, de tournures arabes, elle sort directement de la bouche des dockers d'Alger, on la reconnaît dans les œuvres d'Amrouche, Yacine, Chraïbi, et même Albert Camus. En particulier dans l'*Etranger*, livre qui reflète la psyché obsidionale de la minorité européenne, dans lequel on retrouve les tonalités d'une écriture spécifiquement algérienne »<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Derrida (J), *op.cit*, p.235.

<sup>74</sup> Rinner (F), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Presse de l'Université de Provence, 2006, p.28.

<sup>75</sup> Arnaud (j), *La littérature maghrébine de langue française Tome I: Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986, p.98.

Nous sommes en proie à la question suivante : quelle place occupe à ce niveau de déploiement continental, une littérature de l'Afrique noire traversée par l'errance ?

### **I.3.2)- La sémantique de l'errance en littérature de l'Afrique subsaharienne :**

La trace erratique est belle et bien présente dans la littérature subsaharienne, cette trace se voit même associée, de manière étroite, à l'idée de voyage. Une certaine critique considère qu'il faut voir dans ce phénomène un héritage de la tradition orale, comme en témoigneraient les contes d'Ibrahim Seid, Bernard Dadié, Birago Diop et les romans dont l'allure picaresque est si évidente c'est le cas ramassé de : *Karim, L'enfant noir, Le Pauvre Christ de Bomba, Wirriyamu, L'Etrange destin de Wangrin, Les Soleils des indépendances...*

La littérature de l'Afrique noire commence avec le mouvement de la Négritude, elle prend son essor véritablement à partir des années soixante, période qui marque le «début des indépendances» africaines. Ce qui est donc censé, être appelé ici « avant-garde<sup>76</sup> » de la littérature africaine noire n'est rien d'autre que l'engagement général d'où émane un discours romanesque comtable d'une déconstruction du langage propre au roman d'héritage occidental. Il s'agit ici d'une littérature en proie à un désintéressement des techniques d'écriture et principalement celle de la fiction romanesque. Ainsi, ces techniques se renouvellent et se libèrent, l'action est parfois supprimée comme chez Laurent Owondo<sup>77</sup> ou au contraire débridée chez Sony labou Tansi ; le statut des personnages évolue tout comme le traitement de l'espace et du temps qui subissent une plus

---

<sup>76</sup> C'est ce qui précède son époque par des audaces. Elle se présente comme un modèle qui se permet de décrire l'évolution de la littérature en dégagant des points de ruptures, des stratégies de distinction, des pratiques de groupes et de manifestes.

<sup>77</sup> Ecrivains gabonais qui s'illustra avec la sortie d'*Au bout du silence* (Hatier, 1985, 127p.) un roman qui s'inscrit dans la trame "des audaces contemporaines" doublée d'une écriture du Mythe

profonde déstructuration. Nous aurons donc à parler ici d'une sorte de discours littéraire qui se lit à travers le motif de l'errance. L'écrivain Ngal se déploie dans cette logique et déclare : « *Le désordre organisateur ! Rimbaud, Lautréamont, maître de désordre littéraire et de l'organisation esthétique ! Deux Edgar Morin avant la lettre ! Aujourd'hui le lieu où se mêlent les eaux de toutes littératures et de celles de toute idéologie*<sup>78</sup>. »

- **Une confusion organisée :**

L'année 1968 marque une nette rupture dans l'histoire de la prose romanesque africaine. Tandis que Yambo Ouologuen fait justice au mythe de la grande fraternité nègre, Kourouma dévoile l'imposture des indépendances, mais ce qui est peut-être le plus important, c'est la révolution scripturale qui accompagne ce véritable coup de théâtre et qui va marquer durablement les œuvres publiées au cours des années à venir. Alors que jusque-là le message à transmettre était la réhabilitation des sociétés traditionnelles, la description critique de la société coloniale, ou le récit d'apprentissage d'un personnage en quête d'identité l'emportait sur toute autre considération, les aspects formels et esthétiques de la création littéraire semblent désormais prioritaires aux yeux des écrivains de la nouvelle génération.

Le contexte étant propice à cet état d'esprit conquérant, à cette volonté de s'affranchir des formes classiques de la prose ou de la poésie occidentale, la rupture se voit déjà présente chez les précurseurs comme Joseph Owono

---

<sup>78</sup> Ngal (G), *L'errance*, Paris, Présence africaine, 1999, p.86.

(*Tante Bella*, 1954) et Charles Nokan Kouamé (*Violent était le vent*, 1966), exprime à l'évidence le désir de forger un discours littéraire plus proche d'une réalité africaine marquée par le chaos, la confusion et l'incertitude. Tout ce passe comme s'il entrait à son tour dans « l'ère du soupçon<sup>79</sup> », le roman cesse donc de se couler dans le moule du récit balzacien, pour suivre des cheminements infiniment moins rassurants, mais sans doute beaucoup plus conforme à une réalité anarchique. Les marques les plus visibles de cette transformation sont d'abord perceptibles au niveau des grandes catégories romanesque que sont le temps et l'espace, l'intrigue et les personnages. En ce qui concerne la chronologie, on remarque par exemple dans *La carte d'identité* et *Le Pleurer- Rire* que le découpage du temps échappe aux normes ordinaires de notre calendrier pour s'inscrire dans celui de l'intemporel. Aussi, avons-nous la plus parfaite désinvolture par rapport au temps du récit : « Peu importe la date...ce détail chronologique ne change rien au récit<sup>80</sup>. » Que dire enfin de *La Vie et demie*, où se succèdent, dans un brouillage temporel le plus total, des générations de « guides providentiels » dont les méfaits se reproduisent à l'identique en une sorte de cercle vicieux infernal et répétitif. Par conséquent, l'espace se présente comme un lieu hermétique et clos qui sert de référent mythique. Et pour reprendre Mamadou Kalidou Bâ au sujet de l'espace fictionnel : « Quant à l'espace, il apparaît le plus souvent désarticulé, soit que la topologie renvoie à une géographie mythique, comme c'est le cas pour l'imaginaire Katalamanasie qui sert de cadre à *La Vie et demie*, soit qu'elle télescope et contamine des lieux bien réels, engendrant par là même un sentiment de

---

<sup>79</sup> Sarraute (N), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>80</sup> Chevrier (J), *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1987, p.109.

confusion, par exemple dans le *Pleurer-Rire* (« Le pays...quelque part au nord ou au sud de l'équateur...semble-t-il en Afrique, mais pas forcément<sup>81</sup> »), soit enfin que cette topologie dérive vers l'abstraction la plus complète, ainsi qu'on le constate dans *Le jeune Homme de sable*, de Williams Sassine, où l'action se déroule dans un lieu improbable situé aux confins du symbole, (« cité vaincue par le soleil») ou (« désert nu et ridé semblable à une mer figée<sup>82</sup>»).<sup>83</sup> »

Dans cet espace évoluent des personnages aux contours parfois tellement indécis qu'ils semblent incertains de leur véritable personnalité, comme c'est le cas de Mélédouman dans le roman d'Adiaffi (*La carte identité*, Paris, Hatier, 1980.), ou encore de ces protagonistes que met en scène Tchicaya dans *Les Méduses*, et dont l'identité problématique constitue finalement la trame d'un récit construit et organisé en forme d'enquête policière. Cette dérive vers le flou et le non-dit du roman africain contemporain est ailleurs perceptible dans les titres même des œuvres envisagées. Alors que les titres des ouvrages de la génération précédente ne laissaient en général subsister aucun doute sur leur contenu, *Une vie de boy*, *Ville cruelle*, *Crépuscule des temps anciens*, etc., la désignation des œuvres plus récentes s'inscrit de préférence dans le registre de l'insolite, *La Vie et demie*, *les crapauds-brousse*, ou du symbolique, *Le Jeune Homme de sable*, *L'Errance*.

---

<sup>81</sup> Lopez (H), *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

<sup>82</sup> Sassine (W), *Le Jeune Homme de sable*, Paris, Présence africaine, 1979.

<sup>83</sup> Bâ Mamadou Kalidou, *Le roman africain postcolonial, radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.

## - Des récits polyphoniques

C'est avec Jacques Chevrier que nous retrouvons un discours satisfaisant sur « les récits polyphoniques ». D'après lui :

« La polyphonie se lit ici par la volonté d'évacuer le narrateur omniscient du roman classique, au profit d'une multitude de narrateurs seconds qui disent la complexité contradictoire de leur environnement. Cette écriture polyphonique a pour effet, d'une part, de briser la linéarité de l'intrigue, et, d'autre part, de favoriser l'éclatement du texte en une multitude de fragments, anecdotes, réflexions philosophiques, digressions, séquences lyriques, dialogues, collages de tous ordre, etc., qui marquent jusqu'à satiété une esthétique délibérée du mélange des genres, qui n'est pas sans évoquer *La Satyre ménippée* de la fin du XVIIe siècle, violent pamphlet politique écrit à plusieurs mains, et contemporain, lui aussi, d'une époque particulièrement trouble de l'histoire<sup>84</sup> ». Nous nous accordons donc avec Chevrier sur les caractéristiques qu'il énonce, et qui semblent structurer le roman dans son élan de modernisation. En effet, le roman voit son tissu traditionnel se modifier considérablement par l'introduction dans sa diégèse des éléments disparates et sibyllins.

Et selon Christophe Tchokongbo : « il résulte de cette situation un découpage du récit qui n'a pas grand-chose à voir avec la linéarité narrative à laquelle nous avaient habitué un Ferdinand Oyono ou un Sembene Ousmane, dans la mesure où la trame que tisse l'écrivain peut fort bien incorporer des monologues, interventions d'auteur, voire des fragments

---

<sup>84</sup> Chevrier (J), op.cit., pp.110-111.

étrangers à l'œuvre entraînant de s'écrire, comme on le voit par exemple dans *Le Pleurer-Rire*, Lopez n'hésite pas à pratiquer le collage en glissant en catimini dans le récit de *Jacques le Fataliste*!<sup>85</sup> ». Ce mélange de genre revendiqué par le romancier congolais est également à l'œuvre dans un texte novateur de Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail* (1983), dans lequel la romancière tente d'attribuer au roman une fonction analogue à celle du théâtre c'est-à-dire de contraindre ses lecteurs à une démarche inusitée au contact d'un récit qualifié tantôt de « texte-jeu », tantôt de « chant-roman ». Nous ne manquerons pas de convoquer aussi des écrivains tels Sony Labou Tansi, Boubacar Boris Diop qui dans leurs textes introduisent un ou plusieurs personnages.

L'innovation se manifeste également dans une écriture qui mélange allègrement les niveaux de langue, les romanciers n'hésitant pas à recourir à tous les registres du langage, du plus soutenu au plus familier. A travers le roman africain, nous avons une propension marquée à la fantaisie, à l'in vraisemblable et à la démesure enfin qui n'est pas non plus la moindre singularité, et dont la dérive fréquente vers la parabole, la fable, l'allégorie ou la farce constitue l'une des constantes.

Dans cette littérature africaine, nous entrepercevons des textes qui sont au carrefour de l'oral et de l'écrit. L'errance se dit donc dans un « *ordre nouveau, sur le plan esthétique, elle est réalisée également par le métissage des codes considérés incompatibles, comme ceux de l'écrit et de l'oral c'est-à-dire le narrateur tente de féconder l'écriture romanesque par de*

---

<sup>85</sup> Tchokongbo (C), *Lectures de Princesse Mandapu de Pierre Makombo Bamboté*, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

*nombreux emprunts à la littérature populaire*<sup>86</sup> ». Dans le même ordre d'idées Bellarmin Moutsinga affirme qu' « *on peut trouver incrustées, dans le texte, des formes traditionnelles telles les paraboles, les contes, les proverbes ou les devinettes, qui brisent le carcan spatio-temporel conventionnel, car elles réactualisent un Temps et un Espace mythiques participant même de la 'fécondation du sens'* »<sup>87</sup> ». Dans cette fécondation du sens, l'errance se réclame de la littérature des Caraïbes.

---

<sup>86</sup> Kazi-Tani (N-A), *Pour une lecture critique de L'Errance de Georges Ngal*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.29.

<sup>87</sup> Moutsinga (B), *Les orthographes de l'oralité, poétique du roman gabonais*, Paris, L'Harmattan, 2009.

### **I.3.3)- L'errance archipélique dans la littérature des Caraïbes.**

Sous ce titre, nous entendons parler de l'errance de la lettre dans la société caribéenne avec tout ce qui tourne autour de son contexte d'énonciation, de propagation et de diffusion. Cette position de choix qui fait écho actuellement dans ce ciel littéraire témoigne de l'attachement à la tradition française d'une part, mais encore à cet élan sur fond de volonté de retour à l'Afrique. C'est ainsi que pour mettre en œuvre ce désir, les poètes diront à travers la "Revue indigène" en 1927 qu'on retrouve : « *la vraie poésie (...) dans les refrains que chantaient les nourrices noires qui berçaient notre enfance* ». Le constat fait à travers ces mots, il nous conviendrait de dire que le poète se déporte dans les méandres du passé, du souvenir d'enfance pour faire resurgir ce qui caractérise sa culture. Cette culture détériorée, bafouée et entachée de quatre cent ans d'errance.

Cette partie du globe détient donc sa littérature qui a eu une longue marche vers la reconnaissance et surtout s'est forgée au croisement des cinq continents que sont L'Europe, l'Amérique, l'Afrique, l'Asie et l'Océanie, cette littérature antillaises est donc tout simplement : « la littérature des cinq continents ». Il faut avouer que cela n'a pas du tout été facile, puisque cet archipel est un cloisonnement d'îles embrigadées par une multiplicité identitaire qui se réclame soit de la francophonie, de la lusophonie ou de l'anglophonie. Il nous saura gré dans ce travail, que nous nous attardons sur cette littérature dite francophone, parce qu'elle serait une source supplémentaire d'inspiration et un vivier pour la construction « tout-mondiste » de notre sujet.

L'identité se présente donc comme l'élément clé qui justifierait la légitimité de cette littérature, et ceci dans la mesure où elle contribue à dresser le parcours erratique du peuple exilé. C'est dans ce cadre que s'illustre Aimé Césaire, qui marque une rupture totale avec la littérature d'assimilation et de décalcomanie<sup>88</sup>. Il inaugure une authentique littérature antillaise, en lançant le mot « Négritude<sup>89</sup> » dans son incontournable *Cahier d'un retour au pays natal*<sup>90</sup>, où il nous propose l'« arme miraculeuse » de la reconquête de soi-même. C'est donc en insufflant une cadence à cette littérature naissante que les auteurs tels que Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant vont continuer à défendre les idées émises par un autre auteur illustre de Martinique en la personne d'Edouard Glissant dans *L'éloge à la créolité*<sup>91</sup>. Ainsi donc, c'est l'avènement balbutiant d'une littérature aux échos identitaires récalcitrants, littérature épanouie, s'inventant dans le bonheur d'une langue imagée et somptueuse, tirant profit de l'émergence d'une jeune littérature écrite en créole. Les noms de Stephen Alexis et René Depestre à travers cette nouvelle littérature nous donnent à lire le motif de l'errance parsemé dans leurs écrits et à la solde d'un mélange sulfureux d'inspiration rurale, animiste et érotique.

L'errance de la lettre se traduit donc par le fait que l'archipel est un lieu de confrontation entre le monde européen de l'écrit, de l'alphabétisation et des traditions littéraires d'une part, et le monde de l'oralité, de la langue créole, du conteur, de la fête populaire de l'autre. Il s'ensuit que, le clivage entre

---

<sup>88</sup> Procédé qui permet de reporter des images colorisées sur un support quelconque; image ainsi obtenue. Dans notre cas il s'agit d'une littérature basée sur le nègre, encore appelé littérature négrophile.

<sup>89</sup> Mouvement qui veut la simple reconnaissance du fait d'être noir et l'acceptation de ce fait, du destin noir, de son histoire et même de sa culture.

<sup>90</sup> Césaire (A.), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1939 et réédition en 1983.

<sup>91</sup> Chamoiseau (P), Confiant (R), Bernabé (J), *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

scripturalité française et oralité créole que découle la force motrice de la littérature antillaise. Il va sans dire que, le peuple antillais en quête d'identité ne peut s'appuyer sur le mythe d'une lointaine prise de possession de terres, comme certains peuples africains, sur celui d'ancêtres royaux. La traite des esclaves, qui a donné naissance à la société antillaise, a non seulement arraché des Africains à leur terre natale, mais elle a littéralement détruit en même temps leurs attaches culturelles. L'évocation de l'identité comme préalable de cette littérature antillaise, convoque un élément complémentaire et tout aussi important dans l'imaginaire collectif : la mémoire. Les Antilles sont donc attachées à une mémoire dite orale puisque ces origines découlent d'une société non scripturale (Population formée par les déportés affranchis de la traite d'esclaves). Cette mémoire qui fait irruption aux Antilles à partir du XVIIe siècle d'un fond de débris culturels éparpillés puis rassemblés en mosaïque par l'expérience commune d'une réalité nouvelle, est donc fondamentale pour l'identité du peuple antillais. A travers ce parcours, nous avons des exilés tels que René Depestre le haïtien qui ressent un double attachement : aux lettres françaises d'une part, et à ses racines orales puisant dans la culture créole d'autre part. Même si la relation écrite et oral peut paraître moins conflictuelle à un auteur haïtien qu'à un auteur martiniquais par exemple, il va sans dire qu'on retrouve dans la littérature haïtienne ce même souci de synthèse entre les deux cultures. A cet effet, Ralph Ludwig dira que, « *Sur le plan de la réflexion philosophique, prendre conscience de l'opacité revient à refuser le totalitarisme de la raison cartésienne, de la clarté*<sup>92</sup> ». Pour lui la chose

---

<sup>92</sup> Ludwig (R), *Ecrire la « parole de nuit » la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994. P.19.

littéraire devrait être opaque dans le but de rendre l'écriture complexe, insaisissable, fluide, indécidable, voire erratique. C'est ainsi que la parole du conteur créole n'est parfois pas claire et que dans la littérature antillaise, sur le plan de la stratégie de l'écriture, la causalité fait place à l'association. L'auteur antillais d'aujourd'hui ne présente plus la réalité de son archipel comme le ferait une encyclopédie tropicale. Il associe le lecteur au mysticisme du vaudou, au rythme circulaire de la narration, au refus de réduire la réalité complexe à une formule analytique.

L'oralité dans la littérature antillaise a donc un double impact sur le lecteur. Tout de go, le plaisir esthétique de retrouver le rythme de la narration et un langage neuf, synthétique, qui s'inspire de tous les registres du français et du créole, sans se soumettre aux exigences du « bon usage » traditionnel.

« Mon dessein était de plaire », dit Shakespeare dans l'épilogue de sa pièce *la tempête*, c'est dans le droit fil que s'inscrivent les objectifs de la littérature antillaise. C'est aussi la richesse de l'expérience anthropologique des sociétés créoles, qui aboutit à une identité mosaïque, s'opposant à la domination par une seule ethnie, une seule langue, une seule vision du monde. Ainsi, le message de la littérature antillaise correspond aux besoins d'une modernité en crise, d'une Europe hésitant entre tolérance multiethnique et la nostalgie nationalistes, à un moment où les grandes idéologies s'avèrent incapables de fournir un modèle pour l'avenir. Nous poursuivons en disant que, l'arrivée européenne en 1498 dans cette zone des caraïbes s'inscrit donc dans un espace multimillénaire de contacts, d'échanges organisés, de conflits, de négociations, de commerce, où ports et villes sont cosmopolites, multiculturelles, polyglottes, où les réalités du

métissage et de l'hybridité, de l'interculturalité sont présents. Ces différences et ces ressemblances produisent, bien entendu, des effets dans le domaine des littératures. C'est dans cette perspective que Dominique Chancé dira avec force et conviction que : « *Ces littératures sont devenues le paradigme d'identités multiples, nomades, faites de parcours plutôt que de définitions administratives, dans lesquelles les cultures plus anciennes puisent des interrogations neuves qui les aident à penser leurs propres 'créolisations'* »<sup>93</sup>. »

A travers, ces mots de Dominique Chancé nous comprenons que cette partie du monde, ayant perdue ses repères pendant la longue marche de l'esclavage, émet la ferme ambition de créer une identité composite, afin de s'affirmer comme une entité littéraire à part entière, et surtout comme une littérature exploitable à plus d'un titre. Réactualisons en disant que notre partie s'attèle à traiter exclusivement l'histoire littéraire de ces différentes zones que côtoie notre sujet, ce qui nous amène à reproduire des choses empreintes au déjà dit.

Pour continuer, les analyses des littératures postcoloniales des îles créoles insistent habituellement sur le rapport au surnaturel comme marque du réel, le traitement interlectal et les inventions langagières, la mise en scène séparée ou conjointe des diversités culturelles au sein de l'espace commun, les démarches ethnotextuelles et/ou historicisantes de l'écriture romanesque. Les littératures de ces îles créoles, par leurs sujets d'énonciation sont aussi, quelle que soit la langue ( le créole ou le français, dans leurs variations et

---

<sup>93</sup> Chancé (D), *Histoire des littératures antillaises*, Paris, Ed. Ellipses « Littérature des cinq continents », 2005, p.122.

leurs variantes), habitées par des langues devenues étrangères et des voix qui étaient originaires, et qui reviennent, de manière parfois consciente, parfois inconsciente ou impensée dans le discours hybride et hétérogène du texte. Ce sont ces langues étrangères fantasmées ou non, spectrales ou non, qui sont à l'origine du sujet, qui servent de support, de fondation au familier. Les langues fragmentées, remémorées, retracées, réelles ou fantasmées inventent ainsi un langage à chaque fois singulier et pourtant parfaitement audible qui dit les lieux du lieu, les temps du temps, le feuillettement du sujet<sup>94</sup>. Au regard de ce qui précède, nous relevons que les formes et les modalités de présences, leur inscription dans l'espace énonciatif, la gestion et la mise en scène de l'hétérogénéité de la relation font que ces littératures, même dans leur dimension coloniale, négocient la mise en scène et l'énonciation de sujets toujours pluriels, y compris dans leur genre, auxquels les textes, de plein gré ou à contrecœur, sont amenés à donner la parole. Nous retiendrons que, le texte d'inspiration postcolonial contemporain, même lorsqu'il ne semble porté que par une seule voix, est nécessairement polyphonique et polynarré. Le texte postcolonial de la créolisation est un espace dialogique et temporaire de (ré) appropriation et de (ré) définition provisoires à partir d'une conscience (parfois non conscience) de fragment, de dissémination, de la perte, de l'errance, du va-et-vient, de l'oubli, du non originel, des micro-conflits du quotidien dans l'histoire et de l'histoire dans le quotidien, de réélaboration toujours inachevée et nécessairement soumise à révision<sup>95</sup>. Nous devons comprendre

---

<sup>94</sup> Cultures Sud n° 165 avril-juin 2007, p.119.

<sup>95</sup> Cultures Sud, *op.cit.* p.120.

la pensée postcoloniale<sup>96</sup> ici, comme la poursuite du motif de l'errance de la lettre, elle est donc une pensée de l'enchevêtrement, de l'agencement, qui se démarque de la tentation de saisir le sujet dans un renvoi circulaire et permanent à lui-même, dans l'optique de son essentialisation comme singularité. Alors, dans ces cas-là l'errance est perturbatrice, elle s'accapare de toute l'attention qui soit et surtout lorsqu' il s'agit d'une œuvre d'art qui en est parsemée. Au-delà, l'errance explore et côtoie les différents mouvements de pensées littéraires, la pensée postcoloniale n'étant pas en reste.

---

<sup>96</sup> Moura (J.P), Littératures francophones et théories postcoloniales, Paris, P.U.F, 1999.

## **CHAPITRE II : L'ERRANCE ET LA PENSÉE POSTCOLONIALE, ENTRE PRINCIPE, ESTHÉTIQUE SCRIPTURALE ET ENGAGEMENT STYLISTIQUE.**

L'essentiel de ce chapitre se base sur la faculté de l'errance à transcender le cadre unique d'une période ou d'un contexte, pour toujours et déjà se projeter vers le futur. Néanmoins, il y a que l'errance sait saisir au vol l'ensemble des faits les plus marquants de la société en générale et de la littérature en particulier pour en dégager les points saillants, ceci dans un double jeu d'esthétisation et de théorisation. Ce chapitre se propose donc tout simplement d'interroger la relation qui existe entre l'errance et la pensée postcoloniale.

De fait, la théorie postcoloniale est un regroupement de stratégies et de méthodes qui examinent la culture littéraire, politique et historique des colonies de l'empire européen ainsi que leur rapport au reste du monde. Ces différentes méthodes représentent un bricolage évident et positivement différent des traditions totalisantes européennes. Ce qui différencie le postcolonialisme des autres courants de la même époque tel que l'avant-gardisme est qu'il veut se distinguer des autres en devenant particulier, mais en utilisant le déjà vu d'une manière neuve sans devenir choquant ni radical.

En ce chapitre, l'errance se montre sous sa forme multiple, parce qu'elle transcende toute fixité, même si certains mouvements de pensées veulent lui forger un cocon de déploiement. Alors, l'errance examine les profondeurs de la pensée postcoloniale et propose plusieurs seuils dégagé de ruptures qui

transforment considérablement l'interface de la littérature des anciennes colonies. L'errance, à travers la littérature postcoloniale s'est développée selon plusieurs étapes afin d'atteindre un certain équilibre de conscience nationale ou régionale. Ainsi, démontre-t-elle la différence des colonies s'inscrivant en marges des traditions du centre impérial (ce sont les métropoles qui régissent le monde). Dans la littérature, on assiste donc à la création des textes marginaux mais aussi d'apparence traditionnelle dont les thématiques et les formes révèlent un renouveau, une pensée différente du récit qui invite au questionnement social. De fait, la littérature postcoloniale sous le motif de l'errance s'inscrirait ainsi dans la rupture et ouvrirait une multitude de champs des possibles fictionnels. Notons tout de même que, le courant postcolonial a émergé à la même période que le postmodernisme, certains traits de la pensée postcoloniale sont des reprises de la théorie postmoderne. Deux auteurs de la postmodernité à l'instar de Jean-François Lyotard et Janet Paterson s'illustrent fort à propos, telles des figures de proue, ils nous apporteront les orientations adéquates pour nos explications sur le courant postcolonial. Toutefois, le parangon du postcolonialisme est belle et bien Edward Saïd, qui posa les principaux fondements de ce courant de pensées dans son œuvre intitulée *L'orientalisme* paru en 1978. Les années 1980 à leurs aurores, voient l'émergence des études postcoloniales qui mettent en valeur les dimensions mondiales du communautarisme ethnique violent au détriment du nationalisme anticolonial. Ainsi, dans son acception large, l'étude du « postcolonialisme » peut être considérée comme un courant impliquant la plupart des humanités et des sciences sociales, depuis l'anthropologie et la science politique, jusqu'à la philosophie, la

musicologie, l'économie et la géographie. Cette description souligne indéniablement le caractère de l'errance qui se fondrait dans tous les moules du savoir. En effet, l'errance ne veut pas se distinguer dans un domaine clos et précis, elle se manifeste à travers l'étude postcoloniale en s'adaptant proportionnellement aux conditions qu'offrent les différentes épistémologies qu'elle rencontre pour dénoncer, le caché, le tabou et tout ce qui est caractéristique d'un certain ordre indéboulonnable.

Il va sans dire que, le postcolonialisme puise dans les faits sociaux des populations périphériques et s'applique dans l'écriture qui défait l'hégémonique et le tout consommer sans rien dire. Il représente le mode d'expression jugé nécessaire par le colonisé, le marginalisé afin de détruire les barrières longtemps érigées au vue de la distinction des classes sociales. La super culture est ainsi remplacée par le tout culturel, ce dernier qui prend en compte les valeurs intrinsèques et les différences que l'on peut trouver dans un acte culturel quel qu'il soit. Ce travail est la conséquence d'une implication du phénomène qu'est l'errance dans la structuration d'un langage littéraire, voire artistique. En principe, l'errance se manifeste pour des causes perdues et se dresse contre le joug de la rectitude qui s'approprie tout droit de légitimation sur les œuvres littéraires et artistiques. L'argument qui porte leçon est celui de Jean Bessière sur la vanité de la spécificité en ces termes :

*« (...) Marquer dans ces conditions la vanité de la spécificité de la littérature et du roman lors même qu'ils entendent exposer leurs marques, revient à dire la fonction de cette vanité de la spécificité. Supposer que la littérature et le roman puissent s'inventer complètement suivant le savoir de*

*leurs règles, serait supposer qu'ils puissent inventer ou désigner radicalement leur autre*<sup>97</sup> »

Les perspectives postcoloniales naissent du témoignage colonial des pays du tiers monde et des discours des minorités dans le cadre des divisions entre l'Est et l'Ouest, le Nord et le Sud. Elles interviennent dans les discours idéologiques de la modernité qui tentent de conférer une normalité hégémonique au développement inégal et à l'histoire différenciée, et souvent déséquilibrée, des nations, des races, des communautés et des peuples. Elles formulent leurs révisions critiques autour des questions de la différence culturelle, de l'autorité sociale et de la discrimination politique, afin de révéler les moments antagonistes et ambivalents de l'entreprise de rationalisation de la modernité. A ce sujet, Homi K. Bhabba dira « *la critique postcoloniale témoigne des forces inégales et inégalitaires de représentation culturelle qui sont en œuvre dans la contestation de l'autorité politique et sociale au sein de l'ordre mondiale moderne.* »

Homi K. Bhabba avait vu juste quand il souligne cette portée inégalitaire qui gouverne la sphère coloniale, mais surtout quand il se penche sur la ligne directrice que se donne la critique postcoloniale pour venir à bout de ce mode traditionnel absolutiste. Néanmoins, au-delà de cette facette politique qui semble être la principale source d'inspiration des études postcoloniales, de fait, les faits coloniaux représentent certes un fond de commerce ou objets de dérision, mais on y retrouve aussi comme vivier imaginaire toutes les marginalisations et les écarts de stigmatisation des classes minoritaires.

---

<sup>97</sup> Bessière (J), *Etudes romanesques 2 modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres Modernes, 1994, p.180.

Rappelons tout de même que, le concept de postcolonial n'a pas fait l'unanimité dans sa phase de vulgarisation, c'est le cas de la France qui à cause de son antériorité entachée de colonisation, de provincialisme, de conservatisme ou d'imaginaire de la République, a eu du mal à adhérer à ce mouvement de pensées qu'elle a longtemps désavoué. Toutefois, le processus de mondialisation des phénomènes a eu raison de sa réfraction, mais encore par l'aide des penseurs tels que Sartre, qui s'illustrent en faveur de cette nouvelle vision. Ainsi, dans la préface de « *Portrait du colonisé*<sup>98</sup> » d'Albert Memmi et « *Les Damnés de la terre*<sup>99</sup> » de Frantz Fanon, Sartre affirme sa totale adhésion à ce vent nouveau et contradictoire des canons séculaires de la Métropole.

Cette visite historique de la pensée postcoloniale, nous a informé sur la capacité de l'errance à prendre corps de cet objet visible au premier plan duquel il y a un contexte défini. Pour asseoir cette fonctionnalité de l'errance dans la situation postcoloniale, il convient d'en desceller les manifestations à travers les fondements théoriques et idéologiques, les caractéristiques ainsi que l'écriture élaborée par celle-ci pour marquer sa rupture d'avec l'ancien, le traditionnel.

---

<sup>98</sup> Memmi (A), *Portrait du colonisé*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, 160p.

<sup>99</sup> Fanon (F), *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961, 243p.

## **II.1)-L'errance : enracinement dans les fondements théoriques et idéologiques de la pensée postcoloniale.**

Dans son processus d'appropriation des domaines du savoir, l'errance s'attèle à s'infiltrer symboliquement à l'intérieur des phénomènes artistiques et littéraires pour y laisser des traces et surtout pour en apporter une résonance révolutionnaire. De fait, les fondements théoriques et idéologiques de la pensée postcoloniale, nous donnent involontairement les reflets de l'errance à travers sa gestuelle scripturale, esthétique, voire poétique. Glissant et Coetzee nous permettent dans leur production romanesque de trouver les traits spécifiques d'une théorie et même d'une idéologie postcoloniale, ceux-ci imbibés de la fibre de l'errance.

Une telle perspective initiée par l'errance entraîne inéluctablement, un questionnement d'ordre rhétorique qui justifierait la genèse spontanée de ce courant détracteur de toutes manifestations coloniales. Dès lors, que reste-t-il de la colonisation lorsqu'elle est, en principe, révolue ? De ce grand mouvement de conquête européen qui débuta au XVIème siècle pour s'achever avec les mouvements décoloniaux du XXème siècle, que subsiste-t-il ? Qu'y a-t-il d'actif, de toujours présent, dans ce passé qui semble hanter les sociétés qui en ont été affectées à de multiples degrés et de multiples formes ?

Ces interrogations philosophico-politiques traversent tous les champs disciplinaires, et le domaine artistique en est fortement affecté de cette problématique. La situation de postcolonie a donné lieu à des œuvres singulières, avant-gardistes ou bien passéistes issues d'une hybridation, d'un

métissage, ou d'une contestation des modes de pensée et de création occidentaux.

Dans une certaine mesure, rompant avec les idéologies tiers-mondistes marxisantes qui rêvaient à une libération absolue succédant à une domination occidentale non moins absolue, la théorie postcoloniale entend prendre pour objet d'étude le lien symbolique ou matériel et non fantasmé qu'entretiennent les ex-colonisés avec leur passé traumatique, vécu comme histoire et/ou mémoire.

Ces préoccupations, cette réflexion ne sont pas la seule affaire francophone, bien des pays anglophones la mènent de manière approfondie mais aussi parfois désordonnée, dans un champ disciplinaire qui a fini par acquérir une certaine autonomie dans les institutions universitaires : « les postcolonial studies ».

Les "*postcolonial studies* ont donc à l'origine pour vocation de décrire et d'analyser les phénomènes d'appropriation ou d'abrogation, de mimétisme ou de résistance, de soumission ou de défi, de rejet ou de greffe qui sont au travail dans les littératures dites du Commonwealth.

Au moment où les postcolonial studies déjà bien installées dans le paysage intellectuel (universitaire) des pays anglophones amorcent peut-être leur déclin ou du moins sont l'objet de vigoureuses critiques (Dirlik, Mc Clintock, San Juan) ou de virulentes remises en cause et donnent même lieu à des tentatives de dépassement radicales, l'Université Française, dans les départements de Littérature Comparée, reste balbutiante sur ce sujet qui nous semble rempli d'un certain nombre de questionnements propres à cette

discipline (ou transdiscipline) et dont l'exploitation enrichirait son horizon de recherche.

Il serait injuste cependant de prétendre que cette ouverture et la curiosité pour le foisonnement d'études stimulantes parues outre-Atlantique aient fait complètement jusqu'ici défaut ; citons en France les travaux pionniers des anglicistes Mme Jacqueline Bardolph, et M. Jean-Pierre Durix ; mentionnons l'ouvrage de M. Jean-Marc Moura *Littératures francophones et théorie postcoloniale (recension)*. Ce qui fait la force politique de la pensée postcoloniale est son inscription dans les luttes sociales historiques des sociétés colonisées, et notamment sa relecture de la praxis théorique des mouvements dits de libération. C'est donc une pensée qui, à plusieurs égards, croit encore au postulat selon lequel il n'y a de savoir que celui qui vise à transformer le monde. C'est une pensée de l'être-sujet, de l'être-pour-soi, de la manière dont la dialectique du maître et de l'esclave, du colon et de l'indigène pourrait être transcendée. Finalement, si la pensée postcoloniale est aujourd'hui le privilège des institutions académiques anglo-saxonnes et des intellectuels de langue anglaise, il ne faut pas oublier que ce courant s'est largement inspiré de la pensée de langue française. Nous avons évoqué Fanon, Césaire, Senghor. Nous aurions pu y ajouter Glissant et d'autres encore. Aujourd'hui, certaines œuvres de la littérature africaine francophone font partie des textes canoniques de la critique postcoloniale. Mais il faut ajouter à ceci l'influence des penseurs français de l'altérité comme Merleau-Ponty, Sartre, Levinas et bien d'autres ; ou encore ce que la pensée postcoloniale doit aux analyses de Foucault, Derrida, voire Lacan.

On peut dire que la pensée postcoloniale est, à plusieurs égards, une pensée de la mondialisation même si, au départ, elle n'utilise pas ce terme. Et d'abord, elle montre qu'il n'y a guère de disjonction entre l'histoire de la nation et celle de l'empire. Le Napoléon du rétablissement de l'esclavage et Toussaint Louverture, le représentant de la révolution des droits de l'homme, constituent les deux faces de la même nation et du même empire colonial. La pensée postcoloniale montre comment le colonialisme lui-même fut une expérience planétaire et contribua à l'universalisation des représentations, des techniques et des institutions (cas de l'État-nation, voire de la marchandise sous ses espèces modernes). Elle nous dit qu'au fond, ce processus d'universalisation, loin d'être à sens unique, fut paradoxal, gros de toutes sortes d'ambiguïtés.

À côté de ces facteurs historiques, il existe d'autres niveaux d'articulation de nature théorique. C'est notamment dans ce cas là où, un dialogue s'esquisse entre la pensée postcoloniale et la pensée afro-moderne venue des États-Unis et des Caraïbes notamment. Cette pensée afro-moderne est une pensée de l'entre-deux et de l'entrelacement. Elle déclare que l'on ne peut véritablement en appeler au monde que lorsque, par la force des choses, on a été auprès des autres, avec les autres. Dans ces conditions, « rentrer en soi », c'est d'abord « sortir de soi », sortir de la nuit de l'identité, des lacunes du petit monde. On a donc ici une manière de lire la mondialisation qui repose sur l'affirmation radicale de l'épaisseur de la proximité, du déplacement, voire de la dislocation. En d'autres termes, la conscience du monde naît de l'actualisation de ce qui était déjà possible en moi, mais par le biais de ma

rencontre avec la vie d'autrui, ma responsabilité à l'égard de la vie d'autrui et des mondes apparemment lointains et, surtout, de gens avec qui je n'ai apparemment aucun lien, les intrus.

Paradigme postcolonial ; le postcolonial est plus qu'une catégorie historique ; déconstruction (Deleuze, Derrida, Foucault,..) ; "pensée totalisante" selon Sartre.

Et selon Jacqueline Bardolph :

La définition même du terme souligne le côté foisonnant de la problématique.

Le premier sens de "post-colonial" est un sens historique, donnant un repère pour les années qui à partir de l'indépendance de l'Inde en 1947 marquent une rupture radicale dans les rapports entre les gouvernements européens et le reste du globe : il faut rappeler qu'au début du siècle 80% de la population du globe était intégrée à une forme plus ou moins directe d'empire colonial. Le second sens du terme, "postcolonial", définit l'ensemble d'une production littéraire ou même culturelle en ce qu'elle a en commun une langue donnée héritée de la colonisation et à cause de ce passé un certain nombre de traits partagés (...) un autre sens du "post" : non seulement une succession temporelle mais un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale. Les œuvres sont alors étudiées en ce qu'elles réfutent, résistent, proposent un contre-discours.<sup>100</sup>

Tout ce passe comme si le terme « postcolonial » désigne tout un ensemble théorique interdisciplinaire ou pluridisciplinaire (sociologie, psychanalyse, histoire, sciences politiques) qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires et se sent concerné par une quantité croissante de données touchant à l'identité (diaspora,

---

<sup>100</sup> Bardolph (J.), *Etudes postcoloniales et littérature*, Ed. Champion, Paris, 2002, pp.10-11.

immigrés, appartenance plurielle, nativisme, nationalisme) ou encore au couple domination /résistance en touchant au féminisme, aux situations minoritaires. La remise en cause de l'héritage culturel métropolitain entraîne une recherche formelle qui rejoint sous certains aspects l'esthétique postmoderne.

Il en va de même d'une francophonisation de ce concept de postcolonialisme. Encore que ce terme ne doit pas se comprendre dans le sens étroitement chronologique mais dans l'acception généralement admise outre-Atlantique, tel que l'ont forgé les théoriciens précurseurs encore peu connus et peu traduits en France comme Edward Saïd, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi Bhabba. Ce qui a ainsi fait le succès de ces auteurs, serait d'abord leur expérience d'immigrants, ensuite leur réflexion sur un passé entaché de coloniale expansion et enfin leur lecture aussi bien habile que riche d'une batterie de philosophes français tels que Derrida, Deleuze et Foucault. Cette connaissance emmagasinée, leur a permis d'entreprendre de déconstruire le canon occidental, de porter le soupçon sur l'ethnocentrisme foncier des littératures et des théories esthétiques européennes. Ils ont été donc sensibles à la spatialité anthropologique et culturelle de la littérature, attentifs aux séquelles du grand mouvement de la civilisation (et de destruction de civilisation) que fut la colonisation européenne, ils ont pris la mesure des traces que l'hégémonie occidentale a imprimé sur plus de trois-quarts des peuples dans le monde.

Par conséquent, l'errance à travers le terme postcolonial se manifesterait dans ce parcours ouvert de l'histoire de la littérature, en rassemblant tous les fragments mémoriels qui se sont formalisés dans cet ensemble culturel que

le processus impérial a affecté depuis la colonisation jusqu'à aujourd'hui : Afrique, Australie, Bangladesh, Canada, Caraïbes, Inde, Malaisie, Malte, Nouvelle-Zélande, Pakistan, Singapour, îles du Sud Pacifique, Sri Lanka. Ces suites de la colonisation, bien évidemment, sont politiques et économiques, mais elles concernent toutes les formes de vie culturelle que la domination du Centre, quand elle ne les a pas éradiquées, a durablement perturbées, infléchies, modifiées: les littératures, nées de ces transformations (pour certaines d'ailleurs bien avant la décolonisation proprement dite), constituent un idéal laboratoire d'observation de ce devenir postcolonial dans la mesure où elles mettent généralement en cause l'impérialisme même qui les a suscitées. Ici on voit la ferme nécessité de l'errance à se réapproprier les réalités coloniales pour en mesurer les conséquences et surtout tirer ostensiblement les leçons d'une domination inconditionnelle de l'occident. La littérature de ce contexte postcolonial qui incarne la réelle affirmation d'un phénomène telle que l'errance s'institutionnalise par des productions scripturaires à portée tout-mondialiste, et tout cela apporte un contre poids effectif à l'écriture de la tradition classique occidentale. Il va sans dire que le lien étroit qui décline la littérature postcoloniale immergée dans l'errance, appelle aussi la similitude indéniable qui gouverne la production glissantienne et coetzéenne. En effet, nos deux auteurs expriment dans leurs textes une pensée postcoloniale influencée respectivement par la situation coloniale qui a affecté leur pays. Il se trouve donc que pour Glissant, le mouvement postcoloniale est un moyen d'expression qui lui permet de décrire tous les travers dont a souffert le

peuple antillais dans le double aspect d'une déportation primaire et d'un continuel impact du maître après la période de l'affranchissement.

De l'autre côté, Coetzee est aussi partisan du postcolonialisme. Son adhésion se reconforte ainsi dans une situation opaque de l'apartheid qui a tenu en haleine son pays mais surtout la population noire pendant une période assez longue. Il va donc emmagasiner au cours de cette période ségrégationniste profonde de la matière diégétique, de celle-ci sortira plus tard des œuvres à coloration post-apartheid. Il tentera également de dresser un bilan de sortie de crise en autopsiant des maux à caractère incandescent pour que la sensibilisation soit générale, son but étant d'en désamorcer les effets nocifs, voir pervers. Ainsi, sa production littéraire va être spécifiquement focalisée sur cette feuille de route.

La pensée postcoloniale est à cet effet un élément singulier qui rapproche considérablement nos deux auteurs et permet du même coup de donner une épaisseur significative au motif de l'errance.

## II.2)- Chromatique de l'errance dans les caractéristiques de la littérature postcoloniale.

Dans le déploiement de la littérature postcoloniale, dans sa forme la plus basique et la plus scripturale, les tonalités et les couleurs de l'errance sont bien présentes. En effet, la coloration impulsée par l'errance se donne sous un trait surligné de l'ensemble de la production littéraire postcolonial.

En principe, le concept de postcolonial débouche sur une aporie : celui du syntagme qui le constitue. Ainsi, la première orthographe qui est postcolonial pour désigner ce qui vient chronologiquement après la colonisation, et la seconde orthographe post-colonial pour « *penser le postcolonial comme tout ce qui procède du fait colonial, sans distinction de temporalité*<sup>101</sup> »

Apparemment, la postcolonie s'inscrirait dans le droit fil que le postmoderne : Selon Lyotard, la pensée postmoderne interroge les métarécits afin de démontrer que toutes les valeurs traditionnelles sont révolues et qu'elles sont remplacées par un individualisme et un capitalisme immoral. Le postcolonialisme adhère à la remise en question des valeurs traditionnelles et des métarécits sans pousser jusqu'au jugement radical de Lyotard sur la société moderne. Les textes déconstruisent les préceptes traditionnels pour implanter un nouveau régime de pensée axé sur le mélange et l'ouverture sur le monde, sur la réalité du monde moderne.

---

<sup>101</sup> Akhil Gupta, « Une théorie sans limite », in Marie-Claude Smouts, *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SciencesPo, 2007, p.218, cité par Jean-François Bayart dans *Les Etudes Postcoloniales : Un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010, p.6.

Bref, pour le courant postcolonial, il s'agit d'adopter une position déconstructionniste contre le logocentrisme occidental en démantelant une certaine prétention à la vérité, d'un discours qu'il souhaite interrompre. Cela revient concrètement à saper l'autorité coloniale dans les textes littéraires par exemple, tout en prenant ses distances avec les concepts des anticolonialistes qui n'auraient pas donné satisfaction.

L'analyse postcoloniale peut alors être décrite comme le moyen de contourner le système de pensée hérité du colonialisme ainsi que les deux dixièmes majeurs du racialisme, qui convoque :

Le « différentialisme » : l'idée de l'irréductibilité et de l'incompatibilité de certaines spécificités culturelles, nationales, religieuses, ethniques ou autres. La culture de l'Autre est essentialisée, naturalisée, tout comme le sont les différences culturelles.

L'« évolutionnisme civilisationnel ou culturel » : certains groupes humains sont décrits comme supérieurs aux autres. La comparaison entre ces différents groupes s'établit en fonction de leur niveau de « développement » et plus particulièrement de leur niveau de production industriel.

Pour produire une analyse reposant sur une base :

*« plus complexe que la “communauté” ; plus symbolique que la “société” ; plus chargée de connotations que le “pays” ; moins patriotique que la “patrie” ; plus rhétorique que la raison d'État ; plus mythologique que l'idéologie ; moins centrée que le citoyen ; plus collective que “le sujet” ; plus psychique que la civilité ; plus hybride dans l'articulation des différences et des identifications culturelles que ne peut le représenter une*

*quelconque structuration hiérarchique ou binaire de l'antagonisme social.*<sup>102</sup> »

Au passage du colonialisme aux indépendances est venu s'ajouter le problème des migrations engendrées par l'histoire de la colonisation et la répartition inégale des richesses qu'elle a induit à travers le monde.

Les études portant sur le postcolonial, ayant pour objet d'analyse la société à la base, étalent donc ses investigations sur la relation sociologie et la pensée postcoloniale. Il paraît ainsi plus pertinent, pour faire dialoguer la sociologie littéraire et la pensée postcoloniale, de mettre en relief le complémentaire de ces deux logiques d'interprétation avec le fait culturel. En effet, la sociologie littéraire que synthétisent P. Aron et A. Viala par exemple y est plutôt perçue dans le « monde francophone », comme parcellaire et incomplète dans son développement parce qu'elle ne prend vraiment pas en compte dans ses interrogations et réflexions la critique postcoloniale, en raison notamment d'une carence quantitative d'intellectuels issus des minorités visibles, ainsi que d'une ramification limitée des théories poststructuralistes dans les études littéraires francophones<sup>103</sup>.

La littérature postcoloniale se caractérise par une écriture qui se veut au départ une rupture avec l'écriture française et une césure d'avec les fortifications grammaticales de la langue métropolitaine. De fait, l'écriture postcoloniale possède des caractéristiques de fond et de formes

---

<sup>102</sup> Homi K. Bhabba, *op.cit.*

<sup>103</sup> Malela, Buata, "Postcolonial studies et sociologie de la littérature : deux approches complémentaires du fait littéraire?", COntEXTES, Notes de lecture, mis en ligne le 15 février 2007.

interdépendantes au point qu'elle donne aisément le reflet de la thématique traitée. Ainsi, faire une analyse de l'écriture des œuvres issues de la littérature postcoloniale c'est être confronté à la complexité même, d'autant plus qu'il s'agit de l'invention d'une structure textuelle brisant les traditions littéraires. Désormais, l'écrivain s'engage dans l'aventure de nouvelles écritures caractérisées par le brouillage énonciatif, la rupture du style balzacien, l'écriture de l'obscène, la violence scripturaire, le mélange des genres, l'espace incertain, des titres énigmatiques, et souvent ou surtout la caricature des figures du pouvoir et bien d'autres. L'illustration de cette nouvelle forme scripturale nous est donnée dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*<sup>104</sup> de Ahmadou Kourouma, à l'intérieur on y retrouve manifestement les marques de la littérature postcoloniale. Que ce soit au niveau de l'énonciation, de la diégèse, de la narration, du code, du narrataire, du personnage, de l'espace physique, du temps du récit, des jeux du langage, de la thématique ou de la figure de l'altérité, l'œuvre de Kourouma se situe incontestablement dans la littérature postcoloniale.

Les principales caractéristiques de la littérature postcoloniale se distinguent donc comme suit :

- Le brouillage de la source énonciative<sup>105</sup> est l'un des traits distinctifs de cette littérature, le lecteur peut facilement se laisser déconcerter par la multitude d'instances énonciatives constituant une sorte de brouillage. On retrouve dans les œuvres y afférentes une polyphonie discursive, un dialogisme et un « je » au sens pluriel.

---

<sup>104</sup> Kourouma (A), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>105</sup> <http://blogveritokratcom.blogvie.com/2010/06/07/les-caracteristiques-de-l%E2%80%99écriture-postcoloniale-dans-en-attendant-le-vote-des-betes-sauvages/>, consulté le 03/10/2013 à 00h25.

- La transgression des valeurs est un moteur de cette littérature, l'obscène comme élément d'écriture devient avant tout la mise à nu du corps réduit à ses fonctions physiologiques ainsi qu'il s'affiche dans le texte postcolonial. C'est en effet l'écriture d'une sexualité débridée et impudique. Si l'évocation de la chair ou du corps ou mieux encore le sexe était perçue chez les écrivains africains de la période coloniale comme une atteinte à la pudeur, les écrivains postcoloniaux considèrent la sexualité comme un matériau littéraire comme tout autre, et Ken Bugul dira même que : « la sexualité est culture et atmosphère<sup>106</sup> ».
- La (dé) construction diégétique comme élément postcolonial supplémentaire dans cette littérature en raffermir la complexité. Elle se représente sous forme de mise en abîme, de réduplication, de métaphore et de figuration.
- La subversion des codes : de l'intertextualité<sup>107</sup> à l'hypertextualité<sup>108</sup> en passant par l'architextualité<sup>109</sup>.
- Des personnages inconsistants et instables avec des espaces imprécis.
- L'altérité avec tout ce qu'il y a comme transgressions, concessions et conciliations. La figure de l'altérité pose une situation de coexistence de plusieurs littératures en une ou plusieurs langues sur le même territoire. Les romans postcoloniaux mettent des littératures en contact. La prise de conscience forcée des différences et de l'existence d'entités « autres » a

---

<sup>106</sup>Bugul (K), *Le Baobab fou*, Abidjan, NEA, 1982.

<sup>107</sup> Gérard Genette la définit en tant que coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Pour Michael Riffaterre, l'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Tandis que Julia Kristeva analysant le phénomène intertextuel écrit que : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».

<sup>108</sup> L'hypertextualité ou la révision de l'histoire est perçue par Gérard Genette comme : « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A antérieur (hypotexte) sur lequel il se greffe ».

<sup>109</sup> L'architextualité ou hybridation générique peut se comprendre comme la coprésence entre deux ou plusieurs genres dans une même œuvre.

généralisé des textes revendicateurs mais aussi très humanistes axés sur l'ouverture sur autrui.

Incontestablement, cette présentation qui nous semble bien éclairante sur les caractéristiques génératrices d'une littérature postcoloniale a le mérite de mettre en lumière la manifestation sinueuse du motif de l'errance. A juste titre, l'errance ne se montre pas sous une figuration faite de tambours et de trompettes, mais elle s'exprime de la manière la plus silencieuse possible pour atteindre un but qui est celui de confondre le lectorat, et de le mettre continuellement en épreuve de réflexion profonde. Ainsi, l'objectif d'une telle démarche est d'amplifier la crédibilité du fait littéraire, de renforcer la littérarité du texte littéraire et entre autre de maintenir un seuil de liberté de l'écriture au détriment de l'oligarchie du 'roman de la tradition du roman'<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Bessière (J), *op.cit.*

### **II.3) - Du paradigmatique à l'écriture postcoloniale vitriole de l'errance.**

Le révolutionnaire dégage quelque chose de pionnier qui préfigure l'écriture, c'est peut être discutable dans une certaine mesure, mais pour qu'une écriture prenne forme il y a nécessité préalable d'une idée forte qui bouleverse les habitudes et les règles immuables. Alors, suite à l'énonciation d'un grand nombre de principes "régulateurs" la pensée postcoloniale décline une écriture rythmée par la mélodie de l'errance. Cette onde de choc produite par l'errance et que nous renvoie le scripturaire du postcolonial enjoliverait et bouleverserait la littérature dans son abysse.

L'écriture est au centre de la thématique des romans postcoloniaux et elle sert autant à la quête d'identité qu'au rétablissement d'une vérité nouvelle vue sous un angle nouveau, une version de l'Histoire révisée. L'écriture sert d'arme scripturale pour illustrer et faire connaître une version de la réalité différente des métarécits par une prise de conscience de la pensée de l'Autre, différente des métropoles.

Les métarécits sont les grands textes fondateurs, les pensées prises pour vraies qui régissent notre vision du monde; pensons aux livres d'histoires, les textes fondamentalistes religieux, la Bible et même certaines idéologies politiques.

La vision se fait globale sur le coup, ceci dans une dialectique maintes fois expliquée des marges et du centre, qui valorise les marges lieux de toutes résistances et de toute réelle créativité. Ainsi, choisir la marge, une position excentrée pour son discours est en fait un acte politique, le choix d'un

espace hybride qui permettra d'abolir les barrières de sexe, race et langue. V.S Naipaul dans la même perspective décrira un monde de la mobilité et de l'appartenance plurielle. Nous aurons plus loin une analyse d'Homi Bhabha plus approfondie que celui de Said l'auteur de *L'orientalisme*, il montrera une vision totalement complexe autour de l'hybridité. Il y a donc une part d'imitation chez le colonisé, mais aussi la façon dont le colonisateur est modifié par son séjour dans le pays autre. Pour lui donc, c'est par cette influence réciproque des partenaires que passe le désir de changement et de modernité.

Au-delà de l'ambiguïté que pose le concept de postcolonial au travers de son orthographe, l'écriture qui en découle se donne sous plusieurs articulations, se rendant par conséquent rénovatrice des instances linguistiques traditionnelles. C'est donc à travers le signe du burlesque du roman balzacien que l'écriture postcoloniale repense ou réinvente une nouvelle structuration textuelle. Les articulations de cette écriture dite postcoloniale déclinent celle-ci comme traduction, comme résistance et comme mobile.

L'écriture postcoloniale en traduction trouve l'explication de sa genèse dans l'ouvrage de Robert Young intitulé *Postcolonialism An Historical Introduction*<sup>111</sup>, ce qui au demeurant constitue une contribution majeure à cette démarche entrepreneuriale. Young se penche sur le langage postcolonial. Au premier abord, il relève le soupçon d'« opacité » qui pèse sur ce langage en ce sens qu'il emprunte beaucoup au jargon poststructuralisme européen. Sans pour autant y voir la marque d'une compromission, l'auteur insiste à la fois sur les vertus critiques du langage

---

<sup>111</sup> Young (R), *Postcolonialism An Historical Introduction*, Londres, Blackwell, 2001.

poststructuraliste (dans son œuvre de déconstruction de métaphysique occidentale) et sur la ré-élaboration dont il a été l'objet par les penseurs postcoloniaux<sup>112</sup>. Echappant ainsi à l'écueil du mimétisme, le langage postcolonial réconcilierait la diversité de ses idiolectes (poststructuralisme, marxisme, féminisme, etc.) dans une sorte de « créole théorie » (a theoretical creole).

Or, un des traits les plus frappants, il nous semble, les plus caractéristiques de l'écriture postcoloniale est son étrange familiarité avec le motif de la traduction. Cette proximité, nous fait penser que le rapport excède également l'aristotélicienne « analogie ». Alors il n'y a pas seulement à effectuer l'inventaire trop évident des différences et des ressemblances entre écriture postcoloniale et traduction. Il est donc judicieux d'explorer également selon le mot de Derrida, l'« équivoque », la duplice. La relation complexe entre écriture et traduction dans le contexte postcolonial pourrait se traduire :

Premièrement, depuis la fin des années 80, la traduction a abondamment bénéficié des acquis des théories postcoloniales, ainsi qu'en témoignent les travaux de T. Niranjara, D. Robinson, S. Bassnett ou bien S. Simon. Cette influence conjuguée à celle du poststructuralisme (illusion aux travaux de J. Derrida qui font la part belle à la traduction), dont le post-colonialisme est l'héritier a permis l'émancipation (historique, politique, éthique, théorique) de la traduction traditionnellement maintenue sous le joug du texte écrit

---

<sup>112</sup><http://orees.concordia.ca/rao.html>, L'écriture post-coloniale en traduction, entre résistance et déplacement, contribution à une théorie post-coloniale du langage par Satya Rao.

original. De ce qui précède, il nous apparaît clairement que la traduction s'est imposée comme une performance littéraire à part entière.

Deuxièmement, un grand nombre d'auteurs postcoloniaux comme S. Rushdie, A. Khatibi, R. Rao, C. Laye ou bien G. Okara font appel au motif de la traduction pour situer une écriture dont le propre est justement de transiter entre plusieurs territoires linguistiques et culturels.

Troisièmement enfin, la traduction est le paradigme capable de saisir l'opération singulière du postcolonialisme. Des théoriciens comme J. Clifffort, H. Babba ou G.C. Spivak, dont on rappelle qu'elle a traduit la Grammatologie de J. Derrida et les textes de l'écrivain bengali M. Devi, accordent une place centrale à la traduction dans leur réflexion. Dans le contexte francophone contemporain, la traduction constitue également un opérateur théorique puissant, ainsi que l'illustrent les travaux d'A. Nouss (1997) et de S. Simon (2002). Dans la foulée de la critique bergmanienne de l'ethnocentrisme, ces auteurs pensent ensemble traduction, métissage et hybridité.

Pour ne pas conclure, on dirait qu'en contexte postcolonial, il n'y a plus lieu de distinguer entre traduction et écriture. Si l'équivoque s'est bien généralisée, elle force à repenser les frontières entre ces deux pratiques au-delà de l'opposition discriminante et de la trop prudente analogie. Dès lors, en quels termes appropriés et nouveaux, la relation entre écriture et traduction serait-elle possible ?

Il est donc concordant, de voir cette relation selon un double paradigme, en apparence contradictoire, de la résistance et du déplacement. En effet,

d'abord l'écriture postcoloniale mobilise la langue de l'autre<sup>113</sup> en s'efforçant de ne pas céder à ses sirènes ; ensuite, l'écriture postcoloniale est une traduction en acte dont le propre est d'échapper à la géographie linguistique ou «géolinguistique» coloniale, en premier lieu celle du nationalisme et de l'impérialisme<sup>114</sup>. Pour le dire autrement, l'écriture postcoloniale a ceci de singulier, qu'opérant en territoire linguistique conquis, elle doit lutter phrase par phrase afin de gagner son indépendance (vis-à-vis de la langue du colon comme de celle des ancêtres). D'autre part, passant outre l'arbitraire des barrières géolinguistiques, l'écriture postcoloniale possède la particularité de combiner, sous des formes aussi subtiles que variées, une multiplicité de langages, d'idiolectes ou de dialectes. En ce sens, elle réalise effectivement une œuvre de traduction, selon un tour qu'il faut chaque fois préciser. Ainsi, résistance et déplacement construisent-ils un lieu de rencontre paradoxal, plutôt qu'« analogique » ou commun, entre écriture et traduction.

L'écriture postcoloniale en situation de résistance s'inscrit dans l'intraduisibilité ou la forclusion si l'on se retrouve dans le domaine psychanalytique. Elle peut aussi s'admettre comme dérivé de la métalangue du maître, et même l'infra-langue des ancêtres. Le dilemme de l'écriture postcoloniale est tel que nous avons la langue de l'autorité coloniale qui est neutre, rationnelle, et la langue qui se fait entendre de l'intérieur, celle qui tient du rêve, du mythe qui copulent dans une rencontre à l'identité hybride.

---

<sup>113</sup> L'autre qu'il s'agisse de la langue de la maîtrise ou de celle des origines.

<sup>114</sup> Pléthores de travaux montrent l'articulation étroite entre langage et Nation (ou Empire), en particulier dans le cas des anciens pays colonisateurs comme la France, l'Espagne ou le Royaume-Uni. L'histoire démontre qu'unité nationale et unité linguistique vont souvent de pair. Le cas de la Grèce antique qui excluait les barbares (littéralement : ceux qui ne parlent pas grecs, et par une curieuse extrapolation, qui ne savent pas parler) est bien sûr emblématique.

Autrement dit il y aurait à choisir entre l'assujettissement castrateur à la langue du colon et le fantasme du retour à la langue maternelle précoloniale. De fait, soumis au double jeu de la censure, les écrivains postcoloniaux ont dû mettre au point des stratégies discursives de résistance dont il est possible de répertorier les figures.

La stratégie d'intraduisibilité consiste à rendre le texte plus ou moins inaccessible dans la langue de l'opresseur. C'est en effet, ce qu'adopte l'écrivain kenyan N. wa Thiong'o, en 1977, quand il décida d'user de sa langue maternelle au détriment de l'anglais. Dans ce contexte, le plus dur pour l'auteur n'est pas tant d'abandonner la langue de l'opresseur que de réinvestir le territoire de la langue interdite. A la différence d'écrivains comme G. Okara, N. wa Thiong'o s'efforce de ne rien concéder à/dans la langue de l'opresseur qui puisse lui donner ne serait-ce que l'illusion de son universalité. Dans *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon insistait déjà sur le rôle-clé du langage dans l'entreprise de colonisation ; observations que de nombreux travaux en sociolinguistiques et Translation studies viendront, par la suite, corroborer :

*« Tout peuple colonisé –c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise en tombeau de l'originalité culturelle locale- se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de la brousse qu'il aura fait sienne les valeurs culturelles de sa métropole<sup>115</sup> »*

---

<sup>115</sup> Fanon (F), *Peau noire, masques blanc*, Paris, Seuil, 1971, p.14.

Toutefois, sous une forme moins tragique, l'intraduisibilité peut être un moyen de fonder une intimité particulière entre écrivain et lecteur bilingues et, ce faisant, d'exclure le représentant de la culture monologue. L'absence d'information relative aux contextes culturels d'énonciation ou bien le maintien de termes cryptés en langue maternelle sont autant de moyens de soustraire partiellement le texte au regard de la maîtrise, de ménager pour ainsi dire des « cachettes » ou interstices dans les maquis du texte. Déjà, dans *A Grain of wheat*, N. war Thiong'o introduisait bon nombre de termes en gikuyu sans prendre la peine de les expliquer ou bien de les contextualiser. Sous des formes plus ou moins exacerbées, on retrouve cette stratégie chez bon nombre d'écrivains post-coloniaux, à commencer par Chinua Achebe et Salman Rushdie. Au-delà de ce qui précède, nous avons la stratégie dite de « sabotage ».

Cette stratégie de sabotage de l'ordre linguistique de la langue dominante consiste en l'introduction d'emprunts, de connotations, de formes narratives nouvelles, de collocations inattendues ou bien de métaphores inédites au mépris souvent de l'usage de la langue standard. Véritable « guérilla » textuelle, cette stratégie accomplit le tour de force de plier la langue dominante à une discipline qui lui est plus ou moins étrangère, tout en conservant une lisibilité partielle. Pour l'écrivain francophone d'origine tunisienne A. Meddeb, il s'agit de capter l'intérêt de la maîtrise sans pour autant lui rendre la lecture facile :

*« L'écriture française nous livre à l'autre, mais on se défendra par l'arabesque, la subversion, le dédale, le labyrinthe, le décentrage incessant*

*de la phrase et du langage, de manière que l'autre se perde comme ruelles de la casbah*<sup>116</sup> »

Dans sa forme la plus généreuse, le sabotage de l'ordre linguistique dominant se présente sous les traits d'une entreprise de fertilisation. La perspective est moins de molester les usages établis que de les renouveler, que de se les réapproprier à partir d'une perspective que Deleuze qualifierait de « mineure » et ce, au point de rendre la langue du maître méconnaissable à ses propres yeux. A l'économie, nous dirons que les deux stratégies de l'écriture postcoloniale en résistance se présentent sous une double confrontation, un aspect pernicieux, incisif et un autre ingénieux, modéré.

La dernière manifestation de l'écriture postcoloniale est le déplacement. L'écriture postcoloniale s'inscrirait donc dans la résistance aux figures traditionnelles de l'autorité, mais encore elle trouve dans cet exercice difficile les conditions de son renouvellement et de son émancipation. L'importance de la notion de traduction est telle qu'elle permet de ressortir avec précision le déplacement créateur de l'écriture, ceci peu importe les limites géolinguistiques contraignantes du colonialisme, à savoir le monolinguisme et toutes les règles qui fondent les littératures nationales. Il semble superficiel que bon nombre de ces conventions trouvent leur raison d'être historique dans l'apparat rhétorique enrobant les grandes idéologies nationales. Il n'y a qu'à lire Rivarol pour comprendre que l'exigence de la « clarté » du français ne va pas sans la présupposition pour le moins arbitraire de son universalité. Se retrouvant ainsi dans une situation qui la

---

<sup>116</sup> Dejeux (J), *Situations de la littérature maghrébine de langue française*, Alger : Office des publications Universitaires, 1982, pp. 103-104.

confronte à d'autres réalités culturelles et linguistiques, l'écriture postcoloniale se donne pour mission de mettre en mal l'hégémonie linguistique des canons mieux établis, se permet de les déplacer hors de leurs sites sémantiques et syntaxiques traditionnels. De la sorte, une écriture de Rabelais est aussi postcoloniale que celle de Sony Labou Tamsi. Au final, ce sont les frontières entre langue maternelle et langue étrangère, écriture et traduction, énonciation et énoncé, narrateur et auteur qui se brouillent.

### CHAPITRE III. IMPACTS SOCIO-POLITIQUES ET PSYCHOLOGIQUES SUR NOS AUTEURS : GLISSANT, COETZEE ET MURAKAMI DANS LA CONSTRUCTION D'UNE SINGULARITE ENONCIATIVE, NARRATIVE ET DISCURSIVE DE L'ERRANCE.

Petit à petit, les textes se dégagent des modèles européens et trouvent des formes, définissent des genres qui doivent moins aux recherches du modernisme. Les expériences formelles sont inégalement convaincantes mais dans ce domaine où tout se réinvente, beaucoup d'artistes ressentent la nécessité de briser les vieux moules. Comme le dit Daniel Delas à propos de *Nedjma* de Kateb Yacine : « *La domination coloniale et plus encore ensuite la dépendance post-coloniale ont engendré une relation inextricable de désir et de meurtre qui sollicite peut-être dans l'écriture son implicite le plus tragique* »<sup>117</sup>. L'éclosion de toutes ces littératures apporte un indéniable renouveau formel à la littérature longtemps dominée par les seules productions des pays hégémoniques.

Nous tentons donc dans ce travail d'expliquer le caractère commun à nos trois écrivains, qui est leur fascination, et d'examiner comment chacun façonne poétiquement l'errance dans leurs œuvres pour mieux appréhender le réel de la société en particulier et du monde dans sa totalité.

---

<sup>117</sup> Daniel Delas, « Le Maghreb », dans Charles Bonn et Xavier Garnier, *Littérature francophone, I. Le roman*, Paris, Hatier, 1997, p.184.

### III.1)- Edouard Glissant

« *La pensée unique frappe partout où elle soupçonne de la diversité* ».

Homme multiple comme l'ensemble de sa création, il est celui qui comme son peuple écrit le chant culturel. De ce monde instable et en perpétuel mouvement, il prête sa voix, le cri de la Martinique et de l'ensemble des créoles. Un écho de quatre siècles d'histoire, l'histoire de l'épopée créole, d'une lutte, d'une résistance, celle de la conquête d'une identité. Avec Glissant nous avons la réhabilitation de la poésie qui à l'époque de Platon n'était pas admise dans la république du logos. Il récuse cette mise à l'écart, pour lui : « *l'acte poétique est un élément de connaissance du réel*<sup>118</sup>. »

D'abord adepte des thèses de la négritude d'Aimé Césaire, il les prolonge et les transforme, en forgeant les concepts d'antillanité et de créolisation. Edouard Glissant voulait souligner l'importance de la diversité, et de la spécificité des cultures, non dans un monde «universalisé», mais dans un «tout-monde» (autre de ses concepts) fait de partage, de respect et d'alliage des cultures.

«*Je crois à la mondialité* », confiait-il dans un entretien pour Télérama, en 2009. Au mouvement qui porte les peuples et les pays à une solidarité contre les mondialisations et les globalisations réductrices. L'Etat-nation n'a pas d'avenir. Il ne provoque que des catastrophes parce qu'il est intimement lié au chaos du capitalisme libéral, qui démantèle le monde et est incapable de l'organiser ou d'en réparer les désastres».

---

<sup>118</sup> Glissant (E.), *Traité du tout monde*, Paris, Gallimard, 1997, p.187.

Dans *Eloge de la créolité*, on peut y lire cette phrase qui souligne l'éloignement de Glissant d'avec le discours de la Négritude : « *Avec Edouard Glissant nous refusâmes de nous enfermer dans la Négritude, épelant l'Antillanité qui relevait plus de la vision que du concept.*<sup>119</sup> »

L'antillanité se présenterait donc comme une doctrine prônant la réappropriation de l'espace, de l'histoire et de la culture Caribéennes par ses propres habitants. Il s'agit donc d'une identité liée à l'attachement à un espace avec une ouverture culturelle, géopolitique, économique... L'ambition d'Edouard Glissant ne semble pas être d'écrire le réel, mais de faire sentir ce réel impalpable, cette incertitude, ce malaise, ce chaos qui structurent, déstructurent, fondent, fracassent l'identité antillaise francophone.

#### **\*Le déracinement préliminaire :**

Dans ce qu'il convient d'appeler « le déracinement préliminaire » nous percevons ici le point de départ que Glissant donne à la notion de l'errance. Il part du fait que la réalité antillaise s'est bâtie sur fond d'un voyage préliminaire, il s'agit d'un voyage forcé, résultat d'une forme de mouvement qui a imposé à l'identité antillaise un traumatisme premier qu'elle a dû apprendre à surmonter au fil des siècles. Ainsi, envisageons-nous montrer dans ce sous point que, pour Glissant, la notion de l'errance se donne à lire d'abord par cette déportation que le peuple des Antilles a subit, ce qui a créé le « divers » dans leur production artistique, culturelle, voire spirituelle. C'est aussi pour Glissant que la recherche d'un langage qui puisse rendre

---

<sup>119</sup> Bernard (J), Chamoiseau (P), Confiant (R), *Eloge à la créolité* (in *Praise of creoleness*, Paris, Editions Gallimard, collection Bilingue, 1989, p.21.

compte des mouvements propres de l'identité antillaise nous fera passer de la réalité du voyager, au concept de l'errance.

A travers ce « déracinement préliminaire » nous comptons voir apparaître les notions de « Rhizome<sup>120</sup> » et de « Nomadisme<sup>121</sup> », ce dernier se permet non seulement d'être un mouvement mais également le tracé de son évolution, qui est toujours fonction d'un déplacement, cependant sa fixité n'est que l'ouverture à la dimension de l'ailleurs.

En effet, les îles françaises des Caraïbes ne sont pas des espaces de création naturelle des Antillais, d'intense complicité, et d'enracinement comme le furent les sociétés européennes ou africaines. Elles restent des espaces dont le fonctionnement sociopolitique est nécessairement dépendant de la France métropolitaine, le verbe inféoder peu ou prou à la langue française, et la culture absente. Les îles antillaises souffrent selon Glissant du manque d'un « arrière-pays culturel<sup>122</sup> », c'est-à-dire d'un lieu d'enracinement qui aurait pu constituer logiquement un espace d'équilibre politique, culturel, démographique, linguistique, discursif, psychologique et anthropologique, bref, un espace viable semblable à tous ceux qui se constituent de par le monde ; véritables entités autonomes. Elles sont au contraire non pas des terres mais des archipels complexes qui nécessitent un autre type de discours et un autre langage. Il ne s'agit plus d'un monde qui s'invente avant la découverte mais d'un être qui se découvre en même temps que la terre qui le connaît ou, si l'on veut, d'une terre et d'un être qui co-naissent.

---

<sup>120</sup> Un centre de connexion qui relie des entités prises dans un mouvement où elles se trouvent à tout moment métamorphosées.

<sup>121</sup> Doctrine qui traite de la non-sédentarité de l'homme

<sup>122</sup> Fonkoua (R.B.), Notre Librairie, Cinq ans de littératures 1991-1995. Caraïbes.1 N°127. juillet-septembre 1996 : « Edouard Glissant et le langage » "Du langage du cri à la raison du langage", p41.

Le caractère ontologique de l'esclave nègre est établi de même que son intime relation à la terre-mère (mer) et l'oppose ainsi aux prétentions de possession coloniales et esclavagistes. A cet effet, Glissant rappelle aussi que les Antillais sont des « laboureurs sous-marins » qui émergent à l'air libre sans avoir aucune idée de ce qu'est la terre. L'expérience du déplacement est donc l'expérience fondatrice de l'identité antillaise. Ce mouvement originel des populations noires des Antilles s'est réalisé sous le signe de la séparation destructrice d'avec le territoire d'origine. En ce sens, cette activité est tout d'abord une pratique de négation, l'espace d'une perte irréparable. On est davantage dans la dimension d'un exil définitif que dans celle du voyage. Glissant à travers donc le déracinement préliminaire voudrait montrer la portée erratique du langage inhérent à son œuvre, se basant ainsi sur la déportation du peuple Antillais qui se fait sur fond de voyage. Ce voyage préliminaire dont il est question s'illustre comme un voyage forcé, une forme de mouvement qui a imposé à l'identité antillaise un traumatisme premier qu'elle a dû apprendre à surmonter au fil des siècles. Pour la petite histoire, c'est avec la mise en place du système de la traite des esclaves, en 1642, ainsi que l'extermination des populations indiennes locales caraïbes, que la population antillaise des îles de la Guadeloupe et de la Martinique, s'est constituée. Une large population africaine a été ainsi déportée de son lieu d'origine sans aucun espoir de retour. Cette séparation ne fut pas seulement géographique mais aussi culturelle puisque les individus déplacés se voyaient dans l'obligation d'oublier leurs croyances spirituelles ainsi que toute autre forme de manifestations culturelles liées à leur culture africaine d'origine. Il y a donc

que Glissant établit une distinction entre le voyage et l'errance qui lui permet de creuser davantage la spécificité martiniquaise. Pour lui, le voyage est une activité qui participe de la construction d'une identité unitaire. Le voyage prend ainsi dans la pensée de Glissant une valeur négative car il est trop ancré dans la tradition occidentale dont il véhicule les idéologies. Pour lui, le concept de l'errance est préférable parce qu'il s'adapte mieux à la réalité martiniquaise. Glissant offre un nouveau concept qui essaye d'intégrer à l'idée du voyage le principe d'un déracinement préliminaire et qui à l'idée de découverte de l'autre, mettrait celle d'une ouverture à l'autre. La différence étant que la découverte finit toujours par reproduire un principe d'appropriation alors que l'ouverture est avant tout un système de mise en relation dynamique. L'errance suppose donc un sujet qui ne soit pas pris dans un mouvement d'effacement ou de disparition mais qui pourtant ne puisse se définir que dans l'ensemble des liens qu'il établit avec les autres. On notera également que l'errance est étymologiquement liée à l'idée de se tromper, donc l'errance c'est aussi l'espace où l'on se trompera toujours, d'une manière ou d'une autre sur les manifestations de l'altérité<sup>123</sup>, se tromper est ici à prendre dans le sens où l'autre ne se donnera jamais complètement dans une totalité définissable. Il cherche donc à définir « l'étant » comme un « rhizome<sup>124</sup> », c'est-à-dire comme une façon d'être ici tout en restant en relation avec un espace d'altérité. Le rhizome est le principe d'altérité au sein du concept d'identité, ouverture à l'autre à partir

---

<sup>123</sup> Concept qui met en exergue l'homme face à l'autre, et fait l'objet d'une théorisation par Emmanuel Levinas à travers son « face à face ».

<sup>124</sup> Notion qui désigne la tige souterraine des plantes vivaces qui poussent des bourgeons au dehors et émet des racines adventives à sa partie inférieure. Il est également un terme adopté en philosophie par Gilles Deleuze et Félix Guattari pour désigner un centre de connexion qui relie des entités prises dans un mouvement où elles se trouvent à tout moment métamorphosées, un espace ouvert qui se définit à partir de sa capacité ou non à mettre des éléments divers en relation.

d'une identité première qui ne peut plus se dire que dans l'unicité. C'est de n'avoir pas pu trouver les formes possibles de leur enracinement que les martiniquais ont pris tellement de temps à trouver une voix identitaire qui leur soit propre. Cette dynamique du rhizome est aussi celle que Glissant donne à la notion d'errance, autre forme de déplacement, qui lui sert également à définir les particularités de l'identité antillaise. Du voyage à l'errance c'est à une nouvelle forme d'habitation d'un espace et d'une identité à laquelle nous confie Glissant<sup>125</sup>. C'est bien à l'image, qui porte à savoir que l'identité n'est plus seulement dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation<sup>126</sup>.

L'errance procède par déplacement permanent tout en étant une forme d'ouverture à l'autre. En ce sens, elle s'oppose à toute idée de conquête ou d'envahissement. Glissant la rapproche de ce qu'il nomme un « nomadisme circulaire » qu'il définit en ces termes : « Le nomadisme circulaire est une forme non intolérante de la sédentarité impossible<sup>127</sup> »

### **\*L'opacité comme richesse du langage :**

Pour Glissant « l'opacité » est un élément clé qui détermine l'errance. En effet, dans ce sous chapitre il nous conviendra de montrer comment Glissant

---

<sup>125</sup>Ridon (X), *Le voyage en son miroir*, Paris, Editions Kimé, 2002.

<sup>126</sup> Glissant (E), *op.cit*, p31.

<sup>127</sup> *Idem*, p24.

s'approprié le terme d'opacité qu'il lie au langage pour définir ce qu'il entend par l'errance de la lettre. Cette dimension de l'insaisissable a des répercussions sur le langage de qui veut l'exprimer. C'est en ce sens que Glissant considère que ce qui caractérise l'autre est une dimension opaque où il se situe toujours. Pour ainsi dire que, cette opacité représente une marge d'altérité qui est irréductible à tous les outils que l'on pourrait utiliser pour la représenter. Elle est donc ce qui chez l'autre ne peut pas être récupéré, c'est un mur insaisissable qui n'est pas l'enfermement dans la solitude impénétrable, mais encore plus la subsistance dans une singularité non réductible.

Ce sous point dégagera donc la pensée de l'errance chez Glissant en mettant en homologie, plus encore en comparant l'opacité à un langage riche, fluide, déconstruit, ouvert.

La poétique de la Relation<sup>128</sup> cherche à « *rendre compte de cette opacité, c'est-à-dire à sauvegarder cet écart où l'autre n'est pas réductible au langage ou à toute autre forme de représentation.*<sup>129</sup> » Le premier aspect de ce dépassement du langage du cri, de cette mutation du cri en langage qui constitue à travers les œuvres d'Edouard Glissant est la légitimité. A travers l'opposition entre les deux épopées du Nouveau-monde, celle des Européens et celle des Nègres d'Afrique, Glissant rappelle sans cesse la place du langage des Nègres dans l'invention de ce pays « neuf ». A l'exotisme qui a conduit les voyageurs occidentaux du rêve au réel dans les Indes, il oppose un langage d'un être qui s'invente en tant que réel.

---

<sup>128</sup> Glissant (E), op.cit, p.245.

<sup>129</sup> Ridon (J-X. D.), *Le voyage en son miroir*, Paris, Kimé, 2002, p.141.

Rappelons que, ce qui n'avait été chez Deleuze et Guattari qu'une critique du concept de racine et la réévaluation des discours qui constituent les sociétés occidentales, deviennent chez Glissant le principe d'analyse et de compréhension d'un monde, le fondement d'un langage particulier. Ajoutons que la notion de rhizome ne peut se comprendre dans la construction de sa pensée qu'à partir de sa conjonction avec l'autre concept qui lui est familier, l'opacité, qu'il réclame dans tous ses essais comme le gage et la condition nécessaires de toute relation, puisqu'elle doit être « ce qui protège le divers » et permet à l'intérieur de ce dernier des imaginaires relatifs. Cette intention de créer aux Antilles françaises un langage différent de ceux qui ont été déroulés avec la conquête du Nouveau-monde ne se comprend qu'à travers son espoir de voir naître des mondes réellement semblables et différents et, par là même, susceptibles d'établir entre eux des sujets valables de discussion et des modes réels d'intercommunication, d'intercommunion ou de relation. « C'est dans ta langue que tu me parles et c'est dans mon langage que je te comprends », voilà la formule par laquelle il résume ce mode de relation interculturelle. Dans un entretien avec Ralph Ludwig, l'écrivain martiniquais affirme encore qu'il « ne suffit pas de comprendre une culture pour la respecter vraiment. Pour cela, il faut accepter que cette culture vous oppose quelque chose d'irréductible et que vous intégriez cet irréductible dans votre relation avec cette culture<sup>130</sup> ». Cette part d'irréductible, c'est cette nécessaire opacité qui, s'opposant au vœu tyrannique et mortifère de la transparence des cultures, des langues et des êtres, est autant l'opacité d'un langage, celui de l'écrivain, que

---

<sup>130</sup> Ludwig(R), *Ecrire la « parole de nuit »*, op.cit. , p129.

l'obscurité à la fois effrayante et belle du « chaos-monde. » A cet effet, Ludwig réitérera : « *l'être est chaotique dans un monde chaotique (...) Ma poétique, c'est que rien n'est plus beau que le chaos, et il n'y a rien de plus beau que le chaos-monde.*<sup>131</sup> »

Prendre en compte l'opacité du monde, c'est épouser de manière sincère le mode de fonctionnement de ce monde, en laissant de côté les lignes anciennes et classiques de compréhension et d'assimilation, l'hégémonie, la soumission mais aussi « les générations totalitaires ». Dire oui à l'opacité du monde revient aussi et surtout à intégrer et à se fondre dans ce que Glissant appelle la « pensée de l'errance », pensée d'inspirations deleuzienne et Guattarienne. C'est pourquoi, Glissant voue une réelle considération au langage poétique qui selon lui va plus loin dans sa saisie de la réalité que le fait théorique. En effet, une fois de plus chez lui, le langage poétique suggère des rapports sans prétendre donner un éclairage du monde, en ce sens il ne peut se transformer en discours totalitaire. Pour Glissant, seul le discours poétique rend accessible cette forme de déplacement qu'il nomme errance. Au total, l'errance devient une forme de discours qui ne tend pas forcément à s'appropriier, sous les arcanes d'une forme de connaissance, les manifestations de l'altérité. Dans son explication de l'altérité des éléments textuels, Jean Xavier Didier Ridon souligne par exemple qu' : « *en élaborant un mode d'expression opaque, elle laisse une marge de non-saisissable comme une ombre des mots où la présence de l'autre se loge. L'opaque est la place de l'autre dans la phrase où celui-ci se donne comme absent, c'est-à-dire où celui-ci fait signe en nous disant qu'il se situe*

---

<sup>131</sup> Ludwig(R), op.cit, p111.

*toujours ailleurs*.<sup>132</sup> » Cette distance est à garder car elle participe de cette ouverture qui est un des principes premiers de la construction identitaire propre à l'espace de la Martinique : « *La Caraïbe est une terre de déracinement et de l'errance*<sup>133</sup> ».

De là vient, selon Jean Xavier Didier Ridon l'explication que « C'est dans l'errance d'une parole qui ne cherche pas à élaborer un espace de connaissance que l'identité antillaise se donne dans sa multiplicité, qu'elle communique au reste du monde une nouvelle manière de concevoir l'identité en dehors d'un principe duel, dans un système de mise en relation. En cela Glissant va au-delà du concept d'exotisme de Segalen, qui supposait la préservation de la distance entre le même et l'Autre de manière à les préserver du choc de leur rencontre. En même temps il nous dit que l'Autre peut se trouver en l'autre, c'est-à-dire que l'Autre ne doit plus se penser en termes d'absolu. L'Autre est une façon de penser l'être pas l'étant. Ainsi, l'opacité du discours poétique a-t-elle ceci de plus profond par rapport au langage théorique, qu'elle laisse la signification ouverte. Le langage poétique laisse donc une marge d'interprétation qui va devenir le moteur de sa capacité à voyager ou plutôt à errer c'est-à-dire à se situer dans un espace de circulation où son actualité sera toujours réactualisée et, par-là, sa signification réinventée. L'opacité constituant la richesse du langage poétique qui devient d'une part plus approprié que le langage théorique à nous communiquer les réalités de l'errance. D'autre part, il ne faut plus penser cette altérité en termes d'absolu mais à travers les formes d'échanges inédites qu'elle offre. L'identité n'est plus dépendante de l'Autre dans un

---

<sup>132</sup> Ridon (J.X.D), op. cit., p.142.

<sup>133</sup> Glissant (E), *Poétique de la relation*, op.cit, p.229.

rapport duel et d'exclusion mais de l'autre comme forme de multiplicité dans un principe de mise en rapport où son altérité est préservée.<sup>134</sup> »

**\*Le lieu du Tout-monde<sup>135</sup> :**

Le dernier sous point de ce chapitre nous assigne à présenter l'errance de la lettre selon Glissant à travers un point de chute qui n'est rien d'autre que le « Tout-monde ». Ici, il s'agit de faire voir comment pour Glissant le fait erratique entraîne une certaine condensation, une émulsion, une réunion de plusieurs éléments qui se disent en une seule unité : c'est le « Tout-monde ».

Il sera donc question pour nous de montrer que Glissant définit le « Tout-monde » comme notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et en même temps la vision que nous avons. Toutefois, ce « Tout-monde » ne se veut pas totalitaire, il se présente comme l'ensemble des diversités où se donnent à lire toutes les particularités du réel, il n'est pas un ensemble unifiant, mais une dynamique qui joue sur les différences sans les effacer. Il va donc sans dire que le « Tout-monde » ne peut pas dire tous les problèmes d'inégalité ou de domination présente dans le monde, il est simplement une première étape dans une dimension d'acceptation des différences et de la diversité du monde. Ainsi la relation vit de se réaliser, c'est-à-dire de s'achever en lieu commun<sup>136</sup>. Fort constat nous amène à voir que l'identité, telle que la revendique et la recherche Glissant, se donne comme le résultat de la pratique de l'errance dont le principe premier est de mettre en relation.

---

<sup>134</sup> Ridon (J.X.D), op. cit., pp.143-144.

<sup>135</sup> Glissant (E), *Tout-monde*, op.cit.

<sup>136</sup> Glissant (E), *Poétique de la relation*, op.cit, p219.

Ce que l'écrivain entend par Relation<sup>137</sup> c'est la mise en rapport d'éléments divers dont la créolisation serait le meilleur exemple. La Relation peut être envisagée à différents niveaux : elle implique tout d'abord l'individu dans son rapport à l'autre, c'est-à-dire dans sa capacité à tisser des liens avec des éléments qui lui sont étrangers ou extérieurs. Elle peut aussi mettre en rapport l'individu et ce qu'il nomme la « totalité-monde » et finalement, elle réfère aussi aux différents types d'échange possibles entre plusieurs cultures. Terme relativement vague qui englobe les multiples manifestations de la réalité et la façon dont les individus les perçoivent. La dynamique de ce Tout-monde, ce qui motive son changement, est donnée par le concept de « Chaos- monde ». Pour cela il affirmera : « *J'appelle chaos-monde, le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine*<sup>138</sup> ». Il y a donc qu'on pourrait penser que ces concepts reproduisent une forme de pensée généralisant, voire universaliste, où l'on perdrait de vue les particularités de ce qui fait l'identité antillaise alors perdue dans un tout globalisant. Cependant ce Tout-monde ne se veut pas totalitaire, il se présente comme l'ensemble des diversités où se donnent à lire toutes les particularités du réel, il n'est pas un ensemble unifiant, mais une dynamique qui joue sur les différences sans les effacer. En ce sens, le « *Tout- monde* » ne permet pas de résoudre tous les problèmes d'inégalité ou de domination présents dans le monde, il est simplement une première étape dans une dimension de l'acceptation des différences et de la diversité du monde. Par contre, ce que la Relation offre dans son rapport au Tout-monde

---

<sup>137</sup> L'auteur emploie « relation » lorsqu'il fait référence à un type de contact particulier et « Relation » pour désigner le concept, la dynamique, qui rend possible ce type de contacts.

<sup>138</sup> Glissant (E), *Introduction à une poétique du divers*, op.cit, p.82.

c'est une transformation du territoire en lieu. Le lieu représente un territoire qui se serait ouvert à la multiplicité du monde : « Le lieu n'est pas un territoire : on accepte de partager le lieu, on le conçoit et le vit dans une pensée de l'errance, alors même qu'on le défend contre toute dénaturation<sup>139</sup> ». Le lieu au contraire du territoire qui se donne à lire comme un espace autarcique, permet la prise de consciences des particularités géographico-culturelles d'un espace tout en révélant toutes les intrications qui le lient avec d'autres espaces. Le Tout-monde aboutit alors à une forme de paradoxe. Dans un premier temps il permet de fixer une identité dans un espace à travers la prise en charge par l'individu de son paysage et de ses histoires ; ensuite, il offre la mise en place d'un mouvement par lequel le lieu se met en contact, s'ouvre, à la diversité du monde. Et Glissant de se poser la question : « Dériver à quoi ? A la fixité du mouvement du Tout-monde<sup>140</sup> ». On pourrait dire que le Tout-monde est le concept qui permet à Glissant de passer de la métaphore du rhizome à sa mise en pratique dans la réalité.

---

<sup>139</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.105.

<sup>140</sup> Glissant(E), *Traité du Tout-monde, Poétique v, op.cit*, p63.

### **III.2)- John Maxwell Coetzee.**

Atteindre la consécration universelle, montre la suffisance qu'un auteur et sa production comblent les attentes des lecteurs partout où ceux-ci se trouvent. Il reste donc vrai que, Coetzee à travers sa réalisation romanesque globale mérite le prix 'Nobel de littérature', son œuvre fait route inéluctablement avec le phénomène de l'errance sous toutes ses lisières et se positionne en première ligne des études littéraires actuelles. De fait, sa production transcende les problèmes de ses contemporains, et ainsi fait émerger relativement quelque chose d'extraordinaire dans ce que Théodor W. Adorno nommait « dialectique négative ». Tout ça pour dire que, John M. Coetzee, cet écrivain volontiers, expérimental et farouchement « anti-illusionniste » déclame dans ses œuvres par le biais de l'allégorie toutes les situations historiques de type colonial ou néocolonial.

Le commun de cet auteur avec les autres auteurs qui composent notre corpus, se situe principalement sur les troubles qui ont affectés les peuples dont ils sont originaires. Chez Coetzee, l'apartheid et l'après apartheid demeure sa source d'inspiration puisque c'est là qu'il puise la matière fondamentale de son œuvre. Aspirant à l'universel et à la défense acharnée des valeurs humaines, il se prononce et dénonce farouchement le mal qui imbibe et habite la population diversifiée de son pays l'Afrique du Sud, ceci à travers l'ensemble de son œuvre. De plus, il ne dépeint pas les seuls malheurs de ce pays, mais aussi se lance dans d'interminables métaphores qui disent les malheurs d'une humanité menacée dans son destin.

Ecrivain issu d'une longue lignée d'Afrikaners, John Maxwell Coetzee ne cesse de questionner ses origines, son art et ses subtilités. Il s'impose, avec sa langue riche et exigeante, comme une référence de la littérature mondiale, de plus, ses livres explorent, au-delà de leur consonance et enjeux idéologiques, les failles abyssales et insondables de la nature humaine. La dénonciation est chez lui un critère prépondérant qui se focalise sur l'oppression et l'interrogation du rapport insoluble entre bourreau et victime, un peu dans la mesure de la dialectique du maître et de l'esclave. Ainsi, cela s'illustre à travers des romans comme *Terres de crépuscule*<sup>141</sup> ou *En attendant les barbares*<sup>142</sup> qui évoquent sans concession le problème racial mais les dépassent avec maestria en décortiquant les rouages de la violence, de la haine, de la peur et du sentiment de culpabilité. Pour *Disgrâce*, il s'agit d'une scène de viol collectif d'une Blanche par des Noirs, métaphore d'une histoire coloniale et postcoloniale douloureuse.

L'ouvrage de Coetzee dans son ensemble est jonché de plusieurs figures de l'étrangeté. On peut observer entre autres des figures telles que : l'exilé ou le prodigue sans retour, le bouc émissaire. Nous avons également les figures révélatrices du thème inhérent à notre travail à savoir l'errance, le nomade et l'intertextualité.

Le nomade s'associe donc à l'errance ou au nomadisme et revient de manière récurrente dans l'œuvre de Coetzee. Ainsi, certains personnages que celui-ci met en exergue, s'affranchissent de l'ordre établi et usent d'un périple transgressif en remplaçant de ce fait le triangle œdipien familial par

---

<sup>141</sup> Coetzee (J.M.), *Terres de crépuscule*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>142</sup> Coetzee (J.M.), *En attendant les barbares*, op.cit,

d'autres. Tout se passe comme si, les protagonistes de ces romans baignent dans des mouvements de déterritorialisation, traçant ainsi une ligne échappatoire à la recherche d'un mode indifférencié, indécidable, étranger. Nous avons aussi, l'intertextualité et le dialogisme qui semblent marquer l'œuvre de Coetzee de part en part. En effet, pour Coetzee le dialogisme est un gage de sérieux chez un écrivain : « *L'écriture n'est pas la liberté d'expression. Il y a un vrai sens dans lequel l'écriture est dialogique : une question de réveiller les contre-voix de soi-même et se lancer dans un discours avec-eux. Il y va d'une certaine mesure de la gravité d'un écrivain s'il n'évoque ou n'invoque ces contre-voix en lui-même*<sup>143</sup>. » De fait, la réécriture des textes canoniques est l'apanage du style coetzéen. Les exemples sont donc légions pour décrire cette réappropriation par Coetzee des textes classiques, *Foe* renvoie à *Robinson Crusoé*, *The Master of Petersburg* revisite *The Devils* de Dostoïevski, *Waiting for the barbarians* reprend *Désert des Tartares* de Dino Buzzati et de *The Desert Steppe* de Constantin Cavafy. Des échos de *As I lay Dying* de Williams Faulkner résonnent dans *Life and times of Michael K*. L'effet de l'intertextualité est central dans son écriture et se signale donc par ces traces étrangères au texte, que celui-ci dispose à la surface du récit, et que le lecteur doit pouvoir repérer. Pour qu'il soit repérable l'intertexte doit être à la fois étranger et familier. Etranger car il évoque la présence d'un autre texte, et familier car il fait corps avec le texte. Ce recours systématique à l'intertextualité que l'on retrouve chez Coetzee semble suggérer que l'énonciation romanesque est

---

<sup>143</sup>Signification en anglais de la citation: « writing is not free expression. There is a true sense in which writing is dialogic: a matter of awaking the counter voices in oneself and embarking upon a speech with them. it is some measure of a writer's whether he does evoke/envoke those counter voices in himself. » (J.M.) Coetzee.

fondièrement plurielle et que le roman est fondamentalement hybride et dialogique.

### **III.3)-Haruki Murakami : l'écriture postmoderne et hybridation du personnage.**

Le narrateur, un informaticien de très haut niveau, qui effectue des missions spéciales, apporte un jour sa collaboration à un vieux savant dont le laboratoire se situe dans les sous-sols obscurs d'un immeuble. Dès lors, il est entraîné dans une aventure terrifiante. Parallèlement à ce *Hard-boiled wonderland*, interviennent en alternance les chapitres de *La Fin des temps* : le narrateur se trouve prisonnier d'une ville onirique, peuplée de licornes au pelage doré. Les deux intrigues se rejoindront finalement. De même que son personnage flirte avec d'anodines jeunes filles, Haruki Murakami courtise ici le mythe- ce qui nous vaut une fable d'une prenante étrangeté.

On retrouve des personnages étonnants tels que l'Homme Mouton ou le Colonel Sanders. L'âme humaine y est décortiquée, dans ses recoins parfois les plus intimes, de façon à ce que le lecteur soit emporté pour un voyage en lui-même, mais dans un cadre parfois loufoque.

La mélancolie lancinante de Murakami et ses analyses sociales en demi-teinte rappellent parfois un certain nombre de noms de la littérature nipponne, tels que Soseki. On y retrouve de longues pensées d'êtres tirillés, à la recherche de leur identité et abordant l'existence avec parfois une certaine anxiété. *La Fin des temps*<sup>144</sup>, ce livre est absolument époustouflant. Ni science-fiction, ni roman d'aventures, ni thriller, il est pourtant tout cela à la fois.

---

<sup>144</sup> Murakami (H.), *La Fin des temps* (世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド), Seuil, 1992, rééd. 2009.

A la page 177 de son livre intitulé *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Jean Bessière nous informe que :

« Haruki Murakami propose dans ses romans un jeu choisi sur l'incertitude de la représentation du réel et un jeu sur les représentations que se fait tout sujet. Il n'y a pas là une nouvelle manière de formuler les problèmes de la subjectivité. Il n'y a pas non plus une manière de faire du sujet la figuration exemplaire de la faillite cognitive du roman. Il y a là la fable de ce qu'implique l'incertitude de la représentation, si on la considère en elle-même et non pas comme un moyen de développement du roman, ainsi que l'on fait le nouveau roman et le roman postmoderne.<sup>145</sup> »

On le constate ainsi avec Jean Bessière que Haruki Murakami est un écrivain qui fait dans le neuf, il est acteur de son temps et met en lumière dans ses écrits l'incertitude de la représentation.

Après ce bref aperçu, il est mieux de dire ce qui fondamentalement définirait les acquis fondateurs de l'écriture romanesque de Haruki Murakami. Cela, nous fait remonter à son enfance où encouragé par son père professeur de littérature japonaise, qui va l'inciter à parcourir une littérature venue d'ailleurs. C'est ainsi que, avant la culture américaine, c'est la littérature européenne qui touche le jeune Haruki qui en tombe éperdument malade. Dès l'âge de treize ans, voir quatorze ans il plongera dans la littérature classique à l'instar de Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov, Balzac, Flaubert, Dickens...

L'auteur évoquera ainsi sa jeunesse :

---

<sup>145</sup> Bessière (J), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010, p.177.

*« A 15 Ans, j'étais peut-être un peu hors normes. Dans un sens, j'étais un enfant tout à fait normal, (...) mais en même temps, j'étais anormalement amoureux des livres. J'achetais des volumes des Œuvres Complètes de Marx et Engels édités chez Ôtsuki shoten avec mon argent de poche, et les lisais avec passion. Evidemment, Le Capital, c'était excessivement difficile à suivre, mais si on s'y plonge sans à priori, finalement, on comprend tout de même relativement bien. Bien sûr, j'avais lu quasiment toutes les œuvres de Kafka, Dostoïevski (...) <sup>146</sup>»*

Le pan de la culture européenne entamé, les années soixante vont mettre le modèle américain au-devant de la scène et pour ainsi dire ce modèle formalisera le rêve de toute la jeunesse planétaire. Ce modèle américain à travers le Jazz, la musique pop, les écrivains tels que Fitzgerald, Brautigan, Easy Rider marquera donc à sa manière le jeune Haruki Murakami qui en sera irrémédiablement influencé. De fait, Murakami va s'intéresser à la langue anglaise, lira ces auteurs dans le texte. A l'Université, il s'inscrira au Département d'Art Dramatique, dans la section cinéma. Refusant les codes d'une société japonaise qu'il juge conformiste et étriquée, il cherche l'indépendance, assiste en semi-spectateur aux révoltes étudiantes de 1968 et 1969 à Tokyo. Ainsi, on constate chez Murakami une double influence : sur une base initiale solide de littérature et de pensée européennes viendra se greffer l'influence grandissante non seulement de la nouvelle littérature mais de fait de toute la nouvelle culture américaine apparue dans les années 60, dite « pop-culture ».

---

<sup>146</sup> Murakami (H), Shōnen Kafuka, Cité par Antonin Bechler dans son Mémoire intitulé : L'univers romanesque de Haruki Murakami « Du chaos à l'unité » 2004.

Cette double influence sera le moteur dans l'émergence et l'affirmation de la personnalité littéraire de l'écrivain qui, sur le tard, aura au cours d'un match de baseball la « révélation » qu'il lui faudra écrire, même sans talent, même sans succès, au moins pour lui-même. Toutefois, au-delà de cet élan vers l'étranger entre 1991 et 1995, de son départ vers cet horizon nouveau n'entache pas son amour de la patrie, voir sa nipponité. Il nous donne ainsi la quintessence de sa position à ce sujet :

*« Il y a effectivement un aspect apatride dans mes romans, mais ce n'est pas quelque chose que je recherche particulièrement. Je m'intéresse plutôt à la nature japonaise qui reste une fois que vous avez jeté, l'une après l'autre, toutes ces parties qui prises ensemble sont trop japonaises. C'est cela que je cherche à exprimer<sup>147</sup> ».*

Haruki Murakami, pour se faire connaître de plus en plus et de mieux en mieux, va se situer entre l'écriture et ses travaux de traduction. De fait, nous tenons à signaler que certains événements catastrophiques survenus au Japon tels que le tremblement de terre de la ville de Kobe puis l'affaire du gaz sarin répandu par la secte Aum dans le métro de Tokyo vont donner un tournant décisif dans la carrière grandissante de notre auteur. C'est donc à travers tous ces éléments d'ordre naturel et humain que va se forger la personnalité littéraire de Murakami.

Dans une situation de comparaison, nous dirons que Glissant, Coetzee et Murakami partagent quelques traits de similitudes. Quand on parle d'écriture de l'errance nos auteurs se rejoignent et se complètent.

---

<sup>147</sup> Entretien avec Jay Mc Inerney in The New York TIME Book Review

Déjà, Glissant s'érige comme l'étalon de notre épistémologie. On retrouve chez lui quasiment toutes les caractéristiques dégagées par l'errance à savoir : l'écriture délinéarisée, désenchantée des codes traditionnels ; le croisement ou mélange des genres ; la diégèse mutante, l'interférence des langues ; le personnage transmué en une multitude de représentations, un être fictionnel multiple et pluriel ; le temps doublement insaisissable ou l'environnement fictionnel contextualisé et décontextualisé. En définitive, par sa production romanesque et théorique, Glissant serait le garant de ce phénomène littéraire.

D'un autre côté, Coetzee rejoint son compère dans ce processus de décodification de l'œuvre littéraire. Il met en place dans ses écrits un mécanisme qui nous fait déceler la manifestation de l'errance. Nous soulignons par exemple : un personnage éclectique, une géographie textuelle démultipliée, une intertextualité et une diglossie. Tout compte fait, Coetzee et Glissant partagent en commun l'écriture de l'errance.

Moins utilisé que les précédents, Murakami apporte selon nous, une touche infime et complémentaire à la construction de l'écriture de l'errance. C'est à travers son usage du personnage hybride, sa construction du récit à double textes entrecroisés, son évocation sous forme intertextuelle des œuvres littéraires, cinématographiques et musicales, qu'il s'associe aux autres écrivains.

Vu sur cet angle, les trois auteurs conjuguent aisément pour dire le fait errant. Toutefois, de Glissant à Murakami en passant par Coetzee, le style se différencie allègrement par plusieurs particularismes. La quête identitaire

apparaît fortement marquée chez Glissant qui la rappelle avec constance dans l'ensemble de sa production. En effet, ses œuvres (littéraires ou théoriques) s'articulent autour de la thématique de la reconstruction d'une identité perdue au cours de la longue traversée triangulaire. De manière imaginaire, il met en place un mécanisme de réappropriation d'une symbolique africaine laissée à la traîne dans les méandres de l'histoire. Pour lui martiniquais, l'histoire est un élément essentiel d'un peuple, qui plus est un peuple martyrisé, déraciné et déporté contre son gré, hors de sa terre mère. À cet effet, il devient donc impératif pour lui de reconstruire en toute légitimité une histoire dépareillée de son essence. Ceci est donc, la ligne directrice du théoricien de la « créolisation » qui marque là la différence avec les autres auteurs de notre corpus, et même propose des pistes de sortie dans une panoplie de théorie propre à lui.

Nous soulignons avec Coetzee, une toute autre approche de l'histoire. Il se démarque de ses compères parce qu'il récupère des faits résiduels d'un état des lieux enclin à un climat délétère dû à la pensée raciale. Ce sont donc, les faits sociaux résultant de l'apartheid qui constituent la pierre angulaire de son imagination fictionnelle. Il va sans dire qu'un peuple doublement racial, surtout après une domination sans pareil de l'un sur l'autre, se regardant en chiens de faïence, même le drapeau blanc levé, donnerait du blé à moudre à un écrivain de cette trempe. Alors, Coetzee dans sa logique discursive s'emploie juste à décrire un constat sur des maux post-apartheid avec un but certes de conscientiser, mais sans jamais en esquisser des solutions évidentes.

Finalement, entre Coetzee et Glissant le rapport à l'histoire semble bien dissemblant. L'un s'inscrit dans un processus de réhabilitation et de réappropriation de la diaspora noire, et l'autre surfe sur des événements vécus et récents pour construire sa poétique sociale sur le mal-être d'une société post-crise.

Enfin chez Murakami, l'histoire est liée aux catastrophes naturelles (tremblement de terre de Kōbe), aux résidus d'un traumatisme de guerre (la seconde guerre mondiale avec le bombardement d'Hiroshima et Nagasaki), au combat pour l'hégémonie sur les nouvelles technologies, aux attaques terroristes. C'est dans ce vivier psychotique, que notre auteur rassemble les ressources qui alimentent sa production littéraire. De fait, le rapport à l'histoire ici se présente différemment de celui affiché par Glissant et Coetzee. Nous avons une trame historique chez lui, qui se développe aux confins de diverses manifestations telles que : le trouble psychique, une géographie naturellement instable, les luttes de leadership.

De manière synthétique, Glissant, Coetzee et Murakami ont indéniablement des attaches telluriques et écoumènes, pour le premier aux origines et pour les deux autres à leurs pays respectifs. Mais toujours est-il qu'ils sont animés d'un élan humaniste pour la souffrance de leurs congénères et de leurs peuples, c'est ce qui motive leur envie de mettre sur papier tels des portevoix, les malheurs silencieux.

**DEUXIEME PARTIE : Esthétique et théorie de l'errance : lecture narrative et discursive de *Sartorius* (E. Glissant); *Disgrâce* et *En attendant les barbares* (J. M. Coetzee); et *La fin des temps* (H. Murakami).**

Dans cette partie, il s'agira pour nous de déceler à travers les structures narratives et discursives de notre corpus de base, les éléments qui concourent à dire « la poétique de la relation ». La manifestation de la relation au fil de l'œuvre n'est donc pas la seule affaire d'une conjonction anthropologique, mais également de la réunion d'une multitude d'éléments distincts. Ainsi, avons-nous des genres qui s'enlacent, les langues qui se superposent et même les personnages qui se transforment en actants, le temps et l'espace qui deviennent impossibles à caractériser. L'errance devient un idéalisme touristique de l'hybridité.

Ponctuée par trois chapitres, il sera question de montrer à travers l'application de l'esthétique, pour dire de la poétique dite textuelle comment cette errance de l'écriture se déploie.

L'hybridité genrologique nous conduira à découvrir comment à travers la mise en marche de l'errance, les genres tendent à se confondre à se superposer et à côtoyer un milieu identique.

L'hybridité idiomatique nous mènera à comprendre comment l'écriture glissantienne, coetzéenne et murakamienne enveloppe en son sein une démultiplication de langues et semble interpeller des lecteurs de divers horizons.

La structure du personnage, de l'espace et du temps permettra de questionner le statut du sujet, l'environnement du texte et le phénomène de temporalité.

## CHAPITRE IV. HYBRIDITE GENROLOGIQUE.

Parler de l'hybridité, cette notion moderne et complexe, c'est dire l'hybride en prenant pour départ son étymologie. Du latin « ibrida » qui signifie « sangs mêlés », altéré en « Hybrida » par assimilation avec le grec « hybris » (excès, violence, orgueil). Employé par Pline pour désigner le croisement de la truie et du sanglier. Pour la petite anecdote, les Hybristiques étaient des fêtes célébrées à Argos en souvenir du mâle courage montré par les Argiennes qui avaient repoussé les Lacédémoniens commandé par Cléomène. Durant ces fêtes les femmes s'habillaient en hommes et vice versa. En substance donc, l'hybride est un caractère composite vecteur de la polysémie et de la polyvalence. Tout hybride est donc un système complexe, ouvert et auto-générateur. Il est l'objet qui découle du fruit d'une opération visant à cumuler divers caractères favorables et qui doit donc être supérieur à chacun des éléments ou sujets dont il est issu. Par là même, et l'étymologie en ce sens devient très symbolique, cette opération suppose une certaine violence, une transgression de l'ordre ancien, un refus de rester dans la « mêmeté », dans le « pur » (sans mélange) : notion utile pour envisager toutes les expressions de la violence. Pour nous, il est également la relation explicite et implicite avec la reproduction (sexes, genres) et aussi avec la reproduction sémiologique, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours (dont le discours critique), l'intertextualité et l'interart, la traduction, l'adaptation, etc.

Jeter un regard sur le problème de l'hybridité en littérature, appelle inéluctablement à convoquer celui des genres littéraires. En effet, la décomposition de l'hybridité nous paraît impossible sans la prise en compte du fonctionnement organique des différents genres sur lesquels elle travaille. Par ailleurs, l'acte d'écriture et celui de lecture sont strictement génériques, ce qui nous montre que tout auteur conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire, il écrit et inscrit sa production textuelle dans une tradition, fût-ce pour s'en démarquer ou la transgresser. De même, lecteur et critique s'inscrivent eux aussi dans les limites de la tradition générique. De fait, le genre suscite au minimum une attente, voire une grille herméneutique préalable à tout discours sur le texte.

Genette dans *Fiction et diction*<sup>148</sup>, nous présente la dichotomie, selon lui l'opération qui se déroule aisément pour les genres dits fixes ou normés, comme le sonnet, l'épopée, le journal, le genre épistolaire, voire pour tous les textes relèvent d'une poétique *essentialiste*. Mais pour les autres genres non définis par des caractéristiques formelles comme l'essai relèvent d'une poétique *conditionnaliste*<sup>149</sup>, ce qui semble bien complexe. Pour venir à bout de cette complexité, est apparue depuis quelques années la notion de mélange de genres, d'interpénétration des genres, ou encore d'hybridité générique<sup>150</sup>.

Ce chapitre se distinguera par trois points essentiels qui rendent compte de « la poétique de la relation » à l'intérieur de notre corpus. Ce qui se comprend sous l'appellation d'« *hybridité des genres* » est ici si l'on peut le

---

<sup>148</sup> Genette (G), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 11-39.

<sup>149</sup> Genette (G), *op.cit.*

<sup>150</sup> <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/HybrideWEB.pdf>

dire l'une des résultantes de l'applicabilité de la relation à travers la structure narrative et discursive de l'œuvre. Il va sans dire que l'« *hybridité genrologique* » est cette fusion de genres que l'on retrouve dans un texte littéraire (s'inscrivant dans le cadre de la modernité littéraire) et qui donne en toile de fond une œuvre iconoclaste, un discours qui ne peut être substantiellement canalisé dans un genre traditionnel précis.

Todorov notait fort à propos : « *c'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des "horizons d'attente" pour les lecteurs des "modèles d'écriture" pour les auteurs. Ce sont en effet là les deux versants de l'existence historique des genres (ou, si l'on préfère de ce discours méta-discursif qui prend les genres pour objet)<sup>151</sup> »*

Jean Marie Schaeffer renchérit en ces mots : « *La classification générique est fondée sur des critères de similitude et le statut logique de ces critères, de même que la relative difficulté ou facilité avec laquelle on peut s'en servir pour discriminer entre divers objets, n'a aucune raison d'être différente selon les domaines<sup>152</sup> .»*

Ceci nous amène à constituer notre réflexion autour des axes suivants : le roman, nouvel ordre narratif et discursif : la négation de la règle ; le roman ouvert ; Nouveau roman ou roman protéiforme. De la sorte nous comptons mener ce chapitre.

---

<sup>151</sup> Todorov (T), *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p.22.

<sup>152</sup> Schaeffer (J.M), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, p.8.

#### **IV.1)- Le roman, nouvel ordre narratif et discursif : la négation de la règle (l'écrivain ou marqueur de paroles)**

Le roman genre majeure de la littérature a subi tout au long des siècles des modifications significatives d'ordre structurel ou viscéral. Il nous incombe donc ici de dévoiler la progression qu'a subi le roman depuis sa genèse, jusqu'à sa maturité au XIXème siècle. Trois moments définissent cette progression à savoir : l'apogée du roman, le genre dominant, le roman total et le dépassement du réalisme.

Cette sous partie se donne donc pour mission non pas une définition du roman traditionnel, moins encore une apologie du roman, mais montrer que notre corpus dégage la conviction d'un désenchantement de ce genre selon sa prescription canonique ancienne. Il (notre corpus) jette un pavé dans la marre en illustrant narrativement et discursivement la portée thématique de l'errance. Il est donc question ici de montrer la « réécriture », autrement dit le burlesque du roman traditionnel à travers le motif erratique. Ce qui suppose que l'aspect traditionnel du roman est bien visible, voire conservé dans ce corpus mais il se trouve aussi altéré, déformé et même désabusé afin de souligné le seuil de rupture avec les prés requis. Gérard Genette dans son *Introduction à l'architexte* ne renforçait-il pas cette idée en ce que :

L'ode, l'épigramme, le sonnet, etc., n'« imitent » aucune action puisqu'en principe ils ne font qu'énoncer, comme un discours ou une prière, les idées ou les sentiments, réels ou fictifs, de leur auteur. Il n'y a donc que deux façons concevables de les promouvoir à la dignité poétique : la première maintient, en l'élargissant quelque peu, le dogme classique de la mimésis et s'efforce de montrer que ce type d'énoncés est encore à sa manière une

« imitation » ; la seconde consiste, plus radicalement, à rompre avec le dogme et à proclamer l'égle dignité poétique d'une expression non représentative. Ces deux gestes nous semblent aujourd'hui antithétiques et logiquement incompatibles. En fait, ils vont se succéder et s'enchaîner presque sans heurt, le premier préparant et couvrant le second, comme il arrive que les réformes fassent le « lit » des révolutions.<sup>153</sup>

Pour asseoir notre argumentaire, il semble judicieux de nous attarder sur le terme « réécriture » qui a forte connotation et nous aidera pour la suite démonstrative.

Revenant au mot « *réécriture* », il est le plus souvent employé par les théoriciens de l'intertextualité comme un synonyme d'hypertextualité. Ils se fondent (les théoriciens) en fait sur le verbe « réécrire », forme plus régulière que « récrire » d'après le dictionnaire Robert, pris au sens de « écrire de nouveau en modifiant, à la différence de recopier ».

Le terme « *réécriture* » est toutefois entaché d'ambiguïté car il renvoie à l'action de réécrire un texte pour en améliorer la forme, d'où parfois l'emploi du verbe réécrire ou récrire au sens de corriger ou de modifier le même texte. On préférera méditer sur un autre sens du verbe réécrire que propose le Robert : « répondre » : qui est semble-t-il une belle définition de l'écriture au second degré et qui est souvent la réponse d'un lecteur à un texte. Ainsi donc, cette dernière déclinaison semble appropriée et épouse parfaitement la thématique de l'errance véhiculée par nos auteurs à travers le corpus sur lequel nous nous appuyons. C'est dans cette optique que Todorov dira : « *Un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou*

---

<sup>153</sup> Genette (G), *Introduction à l'architexte*, Paris, Éd. Seuil, 1979, p.33.

*plusieurs genres anciens : par inversion, par déplacement, par combinaison.*<sup>154</sup> » Par ces mots nous voyons bien que tout roman de facture nouvelle n'est rien d'autre qu'un ancien roman repensé, transgressé. Ces propos de Jean Bessière ne restent pas dénoués de sens quand il dit : « *Cela se formule encore : le roman est le seul genre littéraire moderne qui appartienne à bien des mondes et à bien des temps. Cela commande ces questions : quels sont ces mondes culturels qui peuvent être d'un seul genre littéraire ? Quel est ce genre qui peut accueillir bien des mondes ?*<sup>155</sup> Nous comprenons ainsi dans cet ensemble d'interrogation, la configuration, voir le destin nouveau de l'écriture romanesque. L'analyse bessièreenne stipule donc que l'objet roman est ainsi l'indice qui suscite la lecture ouverte de la stratification des temps, de la superposition des lieux, et la définition de toute identité comme une identité communicante<sup>156</sup>.

A considérer les romans *La Lézarde* et *Sartorius* de Glissant dont l'analyse esthétique et théorique nous incombe, nous relevons les faits, les réalités qui régissent et concourent à dire d'un texte qu'il appartient au roman traditionnel.

Ainsi, l'étude diachronique des deux textes de Glissant nous laisse soupçonner le caractère on un peu plus traditionnel de leur constitution diégétique. L'un et /ou l'autre de ces romans nous plonge dans le récit, récit d'une histoire à caractère romanesque et surtout à déploiement spécifique et

---

<sup>154</sup> Todorov (T), *op.cit.*, p.30.

<sup>155</sup> Bessière (J), *op.cit.*, p.12.

<sup>156</sup> *Idem*, p.14.

au style traditionnel du roman. Julien Gracq s'illustre bien à ce sujet en disant : « *tout grand romancier crée un monde*<sup>157</sup> ».

L'ouverture du récit de *La Lézarde* est ainsi illustrative de ce comportement esthétique et semble s'inscrire dans la logique zolienne du roman naturaliste, voire aussi balzacienne du roman réaliste. Voici comment il commence :

« *Thaël quitta sa maison, et le soleil baignait déjà la rosée marée au point de rouille du toit. Première chaleur du premier jour ! Devant l'homme, l'allée de pierres continu vers l'argile du sentier ; un flamboyant à cette place élève sa masse rouge, c'est comme l'argile de l'espace, le lieu où les rêves épars dans l'air se sont enfin rencontrés. Thaël marcha loin de l'allée, s'arracha de la splendeur de l'arbre. Résolument il enfonça dans la boue, et accompagna le soleil...*<sup>158</sup> »

Diachroniquement, nous avons *Sartorius* qui illustrera le même phénomène esthétique aux aurores de son déploiement scriptural. Nous pouvons y lire d'emblée :

« *l'an cinq cent où à peu près avant cette ère que nous vivons, des humains apparaissent dans une région de l'Afrique suffisamment centrale pour être indéterminée, ils y élèvent une ville, Onkolo.*<sup>159</sup> »

A cet effet, les premières pages de *Sartorius*, « l'incipit », dans une acception large, sont celles dans lesquelles on trouverait ce à quoi l'on s'attend à trouver dans les premières pages d'une œuvre romanesque : une

---

<sup>157</sup> Gracq (J), *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

<sup>158</sup> Glissant (E), *La Lézarde*, Paris, Gallimard (2<sup>ème</sup> ed), 1997, p.13.

<sup>159</sup> Glissant (E.), op.cit, p.15.

exposition, c'est-à-dire ce à quoi le lecteur sera confronté, une ambiance, un climat, des personnages, un narrateur ou une « voix ».

Il apparaît donc clair que, ces deux œuvres glissantiennes à travers leurs « incipits » éclairent la lanterne du lecteur sur le type de texte qu'il verra défiler sur ses yeux. En effet, la structure diégétique des textes laissent surgir des aspects incontestables du roman classique de type balzacien. Pour la première citée (*La Lézarde*), il est question bien sûr d'une histoire se déroulant dans une île où des jeunes révolutionnaires luttent pour la départementalisation (une sorte d'indépendance réclamée à la métropole) de leur région. Pour l'autre (*Sartorius*), on y découvre l'histoire d'un peuple invisible qui vient sauver le monde... et il s'en suit toute une panacée argumentative polysémantique. On y notera des expressions telles que : « *En ce temps-là*<sup>160</sup> », « *l'imperceptible histoire de cette nation...*<sup>161</sup> », « *Plus tard*<sup>162</sup> », « *Vers le neuvième ou le dixième siècle...*<sup>163</sup> »

L'autre aspect qui souligne le caractère traditionnel de ces romans est sans nul doute la désignation des personnages. Les personnages sont un élément supplémentaire pour attester de cette posture traditionnelle. Leur présence est notée dès l'entame des trames romanesques des deux ouvrages glissantiens : dans *La Lézarde*, nous avons les noms communs des protagonistes qui nous sont donnés tels : Thaël, Mathieu, Valérie, Mycéa, etc. De même, dans *Sartorius* nous avons les personnages autant variés de : Odon, Okombo, Kwamé, etc. Tous ces éléments s'ils apparaissent, nous

---

<sup>160</sup> Glissant (E.), *op.cit*, p.22.

<sup>161</sup> *Idem*, p.37.

<sup>162</sup> *Ibid.* p.67

<sup>163</sup> *Ibid.* p.78.

montrent pertinemment le visage d'une histoire et nous installent dans la démarche habituelle du roman classique.

Il semble donc évident que le roman se refuse à toute sorte de catégorisations, en effet, ce genre est connu comme un genre protéiforme parce qu'il peut traiter de toute sorte de sujets, et ainsi susceptible de recevoir toute sorte de sous-catégories spécialisées. L'indéfinition du roman est donc sa première caractéristique, et il a résisté aux classifications traditionnelles de la rhétorique et des "Belles lettres". L'histoire nous apprend que le roman accède à la place dominante au XIXème siècle, au point que les termes « roman » et « littérature » paraissent parfois substituables. Se voulant surtout histoire, le roman entreprendra de donner à lire toute la société comme cela est le cas dans la *Comédie humaine* de Balzac.

De ces exemples, nous déduisons que *La Lézarde* et *Sartorius* sont des histoires narrées et par cet élément primordial qu'est l'histoire (la narration), ils se présentent donc comme des romans traditionnels. Mais la nuance que nous pouvons faire ici, est la présentation fragmentaire des œuvres qui annule la linéarité que l'on assigne au roman classique et confère néanmoins à l'histoire une cohérence et une cohésion qui convergent vers un but unique. En d'autres termes, même si l'histoire s'avère relatée par plusieurs fragments, elle vise toujours le même objectif qui est celui de donner sens à la réalité que lui dicte le transcripteur. Pour cela, cette histoire s'achemine vers un dénouement commun, nonobstant le caractère disloqué du texte. Retenons à toutes fins utiles que la description glissantienne n'est pas la même alliée du récit que la description balzacienne. En effet, Balzac use une

typologie qui varie selon le facteur de l'intrigue (l'ambitieux est Rastignac), selon le facteur de l'affectif (l'amoureux, les vieilles filles, le père...) ou encore une typologie de la classe sociale des personnages (le bourgeois, le provincial, l'aristocrate...) Ainsi :

*« Lorsqu'un personnage accède au statut de type, le rôle diégétique qu'il assume n'est plus aussi important que la signification que porte ce personnage en lui<sup>164</sup>. »*

Philippe Hamon attire aussi l'attention sur le fait que dans la littérature :

*« Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un « effet de vérité » (un « faire croire ») à, de même d'ailleurs que dans les "enclaves" réalistes (leurres ou résolutions de l'énigme) du texte étrange ou fantastique<sup>165</sup>. »*

De l'analyse de Valérie Masson-Perrin sur les péripéties du lectorat au sujet de la structure textuelle des œuvres de Glissant, nous retenons que la description chez Edouard Glissant n'est pas toujours un gage de vérité et l'objectif n'est manifestement pas le réalisme. D'une part, les divers personnages rendent plus délicate la perception d'une "vérité" ou d'une "réalité" unique. Le narrateur ne semble pas omniscient. L'une des raisons en est certainement qu'il existe plusieurs narrateurs ; d'autre part un même narrateur peut changer de point de vue, notamment lorsqu'il évoque les mêmes faits des années plus tard. Ainsi, dans *Tout-monde*, Mathieu évoque ses deux fils décédés et occulte le fait qu'il s'agisse en fait des enfants de

---

<sup>164</sup> Interaction entre les personnages et les décors dans quelques romans de Balzac, Bouchra Rajidy Université Paris VIII, thèse de doctorat, 1998, p.333.

<sup>165</sup> Hamon (P), *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p.51.

Marie Celat. Le récit se transforme donc d'un roman à l'autre, les informations sont reprises, modifiées ou tronquées. Le récit s'adapte au narrateur. Lorsque Mathieu parle de ses enfants, c'est lui qui écrit, son récit est différent de celui de cet autre narrateur qui a évoqué les enfants de Marie Celat dans *Tout-Monde* par exemple, ou encore de Marie Celat elle-même lorsqu'elle en parle. Le lecteur peut être déstabilisé par ces informations contraires s'il ne prend pas en compte ce fait inéluctable dans l'écriture romanesque d'Edouard Glissant : il existe plusieurs narrateurs et de fait plusieurs récits et de points de vue<sup>166</sup>.

Tout ça pour montrer la différence substantielle qui existe entre l'écriture révolutionnaire de Glissant et l'écriture réaliste de Balzac. En d'autres termes, c'est à la nouvelle forme d'écriture que dorénavant Glissant s'attache et que le lectorat devrait s'accommoder.

Dans notre cas, c'est-à-dire pour la production glissantienne ce dénouement sera ici l'image d'une terre, celle de l'Afrique qui à travers diverses tractations se voit éparpillée dans sa structure la plus basique pour laisser place à une Afrique démultipliée, et dont les particules se trouvent répandu çà et là dans le monde : c'est le "chaos monde".

D'autre part, les textes coetzéen rayonnent autant d'un nouvel ordre narratif et discursif. L'auteur dans ses œuvres nous offre des fragments existentiels qui parcourent de long en large la colonne vertébrale de l'Afrique du sud son pays natal. Dans *En attendant les barbares* dont l'*incipit*<sup>167</sup> explose de

---

<sup>166</sup> Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant, Masson-Perrin Valérie Université Cergy-Pontoise, thèse de doctorat, 2006.

<sup>167</sup> Son rôle est d'informer en mettant en place le lieu, les personnages et la temporalité du récit.

sensationnel, Coetzee nous propose un roman utilisant et rusant l'ordre du roman traditionnel pour mieux le tordre et le transgresser. Ce roman naturel décrit explicitement les lieux qui jalonnent l'environnement textuel. Cette description s'aligne immanquablement sur le fil et l'ordre du roman réaliste. A travers l'incipit donc, le lecteur reçoit toutes les données informatives sur le lieu où se déroule ou se déroulera l'action. En plus, cette parcelle textuelle d'entame qui attire et capte toute notre attention, se révèle telle une courroie de transmission qui noue un pacte de lecture continu et discontinu avec le lecteur. Dans l'incipit, la description de l'entrepôt illustre parfaitement l'épaisseur de la narration-description, nous le voyons à travers cet extrait :

*« ...l'entrepôt est un bâtiment massif, muni de lourdes portes et de fenêtres minuscules ; il se dresse dans le quartier sud, au-delà des abattoirs et de la minoterie. Et puis, l'ancien poste avancé, devenu d'abord un fort frontalier, est aujourd'hui une colonie agricole, une ville de trois mille âmes...<sup>168</sup> »*

L'extrait ici, nous donne le détail des choses avec une précision dont l'auteur maîtrise les contours. En effet, l'entrée du lecteur dans le texte est assurée par un certain nombre d'éléments qui donnent et remplissent les conditions efficaces de mise en situation. Comme le disait si bien Hans Robert Jauss dans le cadre de la sociologie du roman, « l'horizon d'attente » est atteint. Le modèle qu'emprunte Coetzee dès l'entame et même tout au long de son roman montre sa prise d'appui sur la tradition romanesque. Toutefois, ce qui semble subtil dans sa démarche scripturale est l'utilisation détournée de tous ces procédés classiques pour ériger un roman postcolonial, d'une

---

<sup>168</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, pp. 12-13.

configuration nouvelle et révolutionnaire. L'auteur se permet de présenter une œuvre sous le signe du voilant dévoilant, à travers le personnage du magistrat qui est le narrateur principale du roman *En attendant les barbares*, il met en exergue la situation critique d'une Afrique du sud après le long passage de l'apartheid. Le magistrat est entièrement en désaccord avec la politique qui est menée dans l'arrière-pays plus principalement dans cette zone frontalière, le narrateur imbibé de l'ombre de l'auteur est en porte-à-faux avec les exactions commis par les hauts officiers de la garnison détachés à cet effet. Tout se passe comme si ces derniers veulent créer une situation inexistante, soit par manque d'actions, par ennui ou tout simplement par un désir ardent d'une quête de reconnaissance et de lauriers. La phrase suivante nous donne une idée de la posture qui est celle du narrateur : « ..., territoire réservé des mystères de l'Etat<sup>169</sup> ». Cette expression à connotation politique participe de l'environnement social qui entoure la vie de l'auteur, et qui se manifeste ici dans l'acte d'écriture. Le narrateur laisse donc exprimer son point de vue sur la gestion territoriale, voire régionale de l'Etat, il révèle du même coup les petits secrets d'états sur certains sujets restés tabous. De plus, la description de sa profession de magistrat souligne ici son retrait de toutes les malversations qui sont entreprises dans le domaine politique ou administratif. La parcelle de texte suivante en fait la démonstration :

*« Je n'avais pas l'intention de me mêler à ça. Je suis un magistrat de campagne, un fonctionnaire responsable, au service de l'empire, et je remplis ma mission sur cette frontière paresseuse, en attendant l'heure de la*

---

<sup>169</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.15 (l-20)

*retraite. Je perçois les dîmes et les impôts, j'administre les terres communales, je m'assure du bon approvisionnement de la garnison, je surveille les sous-officiers (nous n'en avons pas d'autres, ici), je gère le commerce, je préside le tribunal deux fois par semaine.*<sup>170</sup>»

Ce bout de texte, nous présente donc un narrateur définitivement marginal de toute la démarche politico administrative de mauvais aloi qui se déploie dans cette garnison de frontière. Il se permet donc de circonscrire la tâche qui lui incombe dans le but de se disculper, voire se dédouaner de ce qui serait malsain au sein de ce microcosme isolé.

C'est aussi dans ce droit fil qu'on constate que l'auteur à un moment du discours emploie le mot « transgression ». Ce mot, à cet effet, fait écho et renforce l'idée selon laquelle l'auteur à travers le narrateur n'approuve pas les dépassements et les abus d'autorité qui subsistent dans l'arrière-pays, il le dénonce avec la plus grande énergie. Cette sorte d'abus de pouvoir à l'encontre des administrés taxés d'inciviles, voire de barbares, laisse sous-entendre un contexte entaché de ségrégation, on comprend sans l'ombre d'un doute que c'est ce qui advenait à la population noire de l'Afrique du sud. En quelque sorte, le comportement du colonel Joll par exemple définit avec exactitude ce que l'administrateur blanc, de tout bord, dans ce contexte de l'apartheid faisait subir ou pensait de la population noire définie comme individus à l'écart de la civilisation, voire paria de la société. Pour cela du point de vue littéraire, à la vision politique et critique d'une histoire finalisée correspond une identité narrative. Alors une littérature qui critique la société

---

<sup>170</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.17.

est une littérature argumentative qui n'est pas une critique de la société en termes politiques.

Une fois de plus ici, l'art de la description acquise revêt un caractère inébranlable, l'auteur le fait à la perfection dans la mesure où le réel est donné avec vraisemblance et finesse. La maîtrise par l'auteur de cet outil de la description, s'illustre parfaitement dans cette tranche du récit :

Je rentre donc, soulagé de mon fardeau, heureux d'être à nouveau seul dans ce monde que je connais et que je comprends. Je monte en haut des murailles pour voir la petite colonne s'éloigner le long de la route sinueuse, vers le nord-ouest, vers la lointaine tache verte où la rivière débouche dans le lac et où disparaît la végétation, happée par la brume du désert. Au-dessus de l'eau, le soleil de bronze reste accablant. Au sud du lac s'étendent des marécages et des salines ; au-delà, une ligne bleu-gris de collines arides. Dans les champs, les paysans chargent les deux énormes vieux chariots à foin. Un vol de canards sauvages glisse dans le ciel et amorce sa descente vers le lac. Fin d'été : saison de paix et d'abondance.<sup>171</sup>

Aussi pour asseoir cette déstructuration classique, l'introduction dans l'élan textuel de la femme aveugle. Cette rencontre étrange entre le narrateur et la femme à moitié aveugle désarçonne le lecteur, et montre l'utilisation par l'auteur de la forme classique de la description pour une destinée nouvelle, pour un renouveau textuel. La fracture est donc flagrante, le lectorat semble en déroute totale avec la diligence narrative et discursive. Ainsi, l'errance s'accroît par ce dérèglement textuel. En effet, cette femme diminuée de ses capacités visuelles apparaît dans le discours par un tour de magie donc

---

<sup>171</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.27.

seul l'auteur connaît la recette. Cette apparition apporte une bifurcation extraordinaire et désinvolte, qui rompt littéralement avec toute attache créée dans la linéarité du récit. On peut relever aussi cette étrange façon de s'en occuper dont fait montre le personnage principal –elle est bichonnée, traitée avec le plus grand soin et la plus grande attention- qui s'éprend de paternalisme mué plus tard en amour démesuré. Tout se passe comme si, il voulait se racheter de quelques actes odieux qu'il aurait commis dans le passé. Plus loin dans le texte, il se rend même martyr aux yeux de tous les habitants du fort, en prenant la défense des barbares. Quand revient le colonel Joll suivie de ses adjoints, à leur suite un bon petit nombre de barbares qu'il voudrait accuser de complot contre la nation. Ces barbares sont donc exposés, torturés devant la petite population du fort pour mettre en lumière le bon travail de la garnison et les soit disant hors la loi qui fomenteraient des troubles de tout ordre contre la nation. C'est alors que pour le magistrat le sang tourne en un quart de tour et s'érige en défenseur de ces inconnus innocents. Il lance à cet effet les paroles suivantes :

*« Non ! J'entends le mot sortir de ma gorge : rouillé, pas assez fort. Puis à nouveau : « Non ! » Cette fois, le mot issu de ma poitrine résonne comme une cloche. Le soldat qui me barre le passage s'écarte en trébuchant. Je suis dans l'arène, et je lève les mains pour calmer la foule : « Non ! Non ! Non ! »*

*Quand je me tourne vers le colonel Joll, il se dresse à moins de cinq pas de moi, les bras croisés. Je pointe un doigt vers lui. Je crie : « Vous ! » Que tout soit dit. Qu'il soit celui sur qui déferle la colère. « Vous voulez dépraver ces gens ! »*

*Il ne bronche pas, il ne répond pas.*

« Vous ! » *Mon bras est braqué sur lui comme un fusil.*

*Ma voix emplit la place. Le silence est absolu ; ou peut-être suis-je trop ivre pour l'entendre.*<sup>172</sup>»

Nous avons un personnage principal, une trame, une description aigüe, c'est la configuration quasi parfaite des romans de la forme classique. Toutefois, le dépassement de l'auteur ici, s'inscrit dans l'ordre de la transgression narrative et discursive. Il (l'auteur) garde l'ordre inhérent au roman traditionnel, mais surpasse cette réglementation par le renouvellement de la structure textuelle du roman.

Coetzee présente les mêmes caractéristiques dans son roman *Disgrâce*, il opère donc comme dans l'ensemble de sa production littéraire, une mise en place d'une structure textuelle nouvelle galvaudant le roman traditionnel. L'œuvre *Disgrâce* met donc en lumière cette structure en racontant l'histoire d'un enseignant d'université de 52 ans qui en parallèle rédige des ouvrages dérivant de ses multiples lectures antérieures. Cet œuvre met en relief subtilement, une situation ségrégationniste à travers la dénonciation des faits qui minent l'Afrique du sud. C'est ainsi que par moment dans l'œuvre vient se greffer d'autres bribes de texte, qui jouent ainsi d'une dialectique intertextuelle originale. La portion de texte de l'écrivain Byron qui suit illustre ce cas de figure :

« *Il est entrain de lire les lettres de Byron de 1820. A trente-deux ans, déjà gros, déjà mûr, Byron habite avec les Guiccioli à Ravenne ; avec Teresa, sa*

---

<sup>172</sup> Coetzee (J.M), op.cit, p.173.

*maîtresse, pleine d'assurance, aux jambes courtes, et son mari onctueux et méchant. Été, grosse chaleurs, ragots de province échangés autour du thé en fin d'après-midi, on retient à peine les bâillements. « Les femmes papotent assises en rond et les hommes font d'assommantes parties de pharaon », écrit Byron.<sup>173</sup> »*

De fait, l'évasion textuelle accentue cette errance spatiale, on constate ainsi qu'à travers les phrases l'auteur parcourt un espace narratif insaisissable, une structure syntaxique instable et mobile. L'introduction dans la narration d'un autre fragment de texte d'une autre narration qui fait l'objet de lecture du narrateur donne une empreinte particulière à l'œuvre et assoit du même coup la déroute complète du lecteur. C'est pour ainsi dire les caractéristiques du nouveau roman qui enjambent les récits différents. A travers l'œuvre, on remarque cette dérive de temps en temps de l'auteur, qui par à coup entraîne une évasion de ce type, se justifiant ainsi de l'errance. La cohésion du récit ne se voit pas altérée, juste le lecteur qui semble désarçonné par les différentes bifurcations momentanées de la narration.

S'inscrivant dans la même démarche romanesque que Glissant et Coetzee, Murakami utilise la narration traditionnelle pour mieux la subvertir par la suite. Dans *La fin des temps*, l'auteur nous entraîne dans une œuvre à double entrée, une porte nous ouvre un texte conscient, vraisemblable, et réel et l'autre porte expose un texte issu de l'inconscient, des rêves, de l'utopie, de l'invraisemblable, de l'irréel. Roman donc ouvert par de multiples pistes, crée un assortiment de couches qui se stratifient et se consolident aussitôt. On y voit un narrateur secondaire prendre le premier plan, d'où un récit qui jongle

---

<sup>173</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, pp. 111-112.

littéralement le lecteur, à l'instar de l'auteur et du narrateur qui découvrent la succession des évènements à travers un suspens à outrance. Pour conforter l'idée de l'errance le narrateur s'exprime en disant :

*« Un drôle d'effet, comme deux souvenirs de nature différente liés quelque part à mon insu, à la fois dépareillés et nostalgiques.<sup>174</sup> »*

Sans aucun doute, le sentiment que donne l'errance se dévoile dans cette phrase, le geste scriptural est ainsi décrit. L'écriture s'authentifie par une telle allusion à la fois troublante et ambiguë.

Etouffé par une montée exponentielle des nouvelles technologies de l'informatique, Murakami crée une conscience actuelle du monde à travers un récit labyrinthique, aux personnages d'un nouvel ordre et surtout voyageurs perpétuels. La description de l'environnement textuel est faite de manière très accentuée, voire exacerbée et répétitive. L'ensemble textuel nous met en situation d'un dialogisme intratextuel qui montre un croisement et décroisement de deux trames. Dans le texte intitulé 'Fin du monde', la place semi-circulaire au nord du vieux pont est décrite comme étant deux demi-cercles d'une particularité qui rejoint la définition subséquente de l'errance dont nous menons l'analyse. La phrase suivante coïncide bien et définit bien la manifestation de l'errance :

*«Ces deux demi-cercles étaient appelés respectivement place du Nord et place du Sud, et on les considérait généralement comme un tout, mais en*

---

<sup>174</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.21.

*réalité l'impression que dégageaient ces deux côtés aux yeux du spectateur était pour ainsi dire diamétralement opposée.*<sup>175</sup> »

En plus du fait que cette phrase restitue l'exactitude de la manifestation de l'errance, elle nous dévoile aussi la morpho-combinaison du roman, les deux textes sont les deux demi-cercles de la place du vieux pont. L'œuvre murakamienne, dévoile une configuration actuelle et moderne du roman. Le croisement de deux textes à portée réelle et irréaliste confirme et identifie la structuration de l'errance. Dans le cadre de la reproduction systématique du roman traditionnel, l'auteur fait paraître le mimétisme, qui fondamentalement est un élément y afférent. A l'exemple de la phrase suivante :

*« Sur ces mots, l'ombre ouvrit la porte et ressortit sans m'accorder un regard. Après son départ, je me répétais lentement à voix basse ce qu'il m'avait dit. La forme des murs, la forêt de l'est, l'entrée et la sortie de la rivière.*<sup>176</sup> »

Le mimétisme ici participerait d'une idée consistant à mettre en lumière le caractère coercitif des règles dictées par l'ombre et renverrait donc aux exigences sociétales ou à un dogme contraignant pour l'individu qui y est soumis. Dans notre cas, celle de la sphère littéraire, il s'apparente bien au respect strict des normes qui régissent un genre littéraire quel qu'il soit, à l'instar des grands genres tels que le roman, le théâtre et la poésie, desseins du classicisme. Tout se passe comme si dans les chapitres pairs, l'auteur dans ce texte invraisemblable qu'il soit, présente la société telle qu'elle est

---

<sup>175</sup>Murakami (H), *op.cit*, p.59.

<sup>176</sup>*Idem*, p.155.

avec ses lois à respecter et à suivre à la lettre. Cette société naturellement nous impose des normes et ne laisse pas à l'individu la possibilité d'une liberté. Pour lui le seul chemin de la liberté est la résignation, l'abdication :

Rappelle-toi bien de ça : personne ne peut sortir d'ici. Alors inutile de se mettre à gamberger. (...). Je comprends que ce soit très dur pour toi. Mais tout le monde en passe par là, tu sais. Alors toi aussi, il faut que tu endures ça. Après tu seras sauvé. Et alors tu ne te tortureras plus l'esprit, tu ne souffriras plus. Ça sera fini tout ça. Ces états d'âme passagers n'ont aucune valeur. Ce que je te dis n'est pas négatif, alors oublie donc ton ombre. Ici c'est la fin du monde. C'est ici que le monde finit, on ne peut pas aller plus loin. Et toi non plus tu ne peux plus aller nulle part ailleurs.<sup>177</sup>

Plus loin à la page 295, nous avons cette société geôlière, dictant son règlement sans faille à la population, une sorte de prison-libre qui enveloppe cette dernière :

*« -Je ne sais pas pourquoi, répondit le vieillard, mais les bêtes ne peuvent pas s'éloigner d'ici. Elles appartiennent à la ville, elles en sont esclaves. Tout comme toi et moi.<sup>178</sup> »*

Ce qui l'amène à s'interroger sur la condition humaine à travers cette introspection :

*«La fin du monde...*

*Mais pourquoi avait-il fallu que j'abandonne l'ancien monde pour venir dans ce monde fini ? Je n'arrivais à me souvenir ni des détails, ni du sens, ni du but de ce voyage. Quelque chose, une force, m'avait propulsé dans ce*

---

<sup>177</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.158.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 295.

*monde-ci. Une force incoercible, irraisonnée. C'est à cause d'elle que j'avais perdu mon ombre et ma mémoire, c'est elle qui allait me faire perdre aussi mon cœur.*<sup>179</sup> »

L'auteur nous montre ainsi qu'il désapprouve cette manie éternelle de la société à caparaçonner l'individu avec toutes ses normes privatives de liberté et d'épanouissement de l'esprit. Il se dresse contre tout dogme et toute contrainte qui consentiraient à assujettir automatiquement l'être en tant qu'individu, dans le seul but d'entraver sa liberté individuelle et du même coup restreindre sa créativité.

C'est alors que l'auteur d'un nouveau genre s'inscrit en faux et entame une grande transgression de toutes ces normes. La page 165 de *La fin des temps* de Murakami illustre concrètement ce refus de la norme, dans cette page il écrit une phrase à l'endroit et la même phrase sera écrite de manière renversée et à contre-courant à la première :

« [je]

*bientôt – aspiré*

*CHAOS*

*signal de commencement, bient...*<sup>180</sup> »

La décadence stylistique de Murakami est ainsi en marche. L'écriture mime l'état psychique du narrateur et se configure en errance syntaxique.

---

<sup>179</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.158.

<sup>180</sup> *Idem*, p.165.

Le constat comparatif qui ressort de cette étude analytique de notre corpus, sous l'égide de la négation de la règle, nous montre trois auteurs réunis sous une posture identique. Leurs textes soumis aux lois du roman traditionnel, les adoptent d'en un premier temps pour pouvoir les tordre, les pervertir, les transgresser dans un second temps. L'hybridité genrologique de prime à bord se construit donc progressivement dans ce double jeu de l'adoption et de la transgression, de la règle et de la déréglementation. Ainsi donc, La poétique de la relation d'Edouard Glissant à ce sujet nous donne la définition de la « pensée de l'errance ». Le postulat glissantien à travers la « pensée de l'errance » stipule qu'il y a une relation intense entre la nécessité de la relation et la réalité incontournable du lieu où on émet la parole :

*« La littérature provient d'un lieu, il y a un lieu incontournable de l'émission de l'œuvre, mais aujourd'hui l'œuvre littéraire convient d'autant mieux au lieu, qu'elle établit une relation entre ce lieu et la totalité monde<sup>181</sup> ».*

Si le lieu de la littérature échappe à l'enfermement du territoire et à la dissolution dans le Tout-monde, c'est parce qu'il est traversé et maintenu par une pensée de l'errance. Evitant le double écueil du fantasme de l'origine et de l'aliénation<sup>182</sup>, l'errance est redéfinie positivement, comme la volonté d'un individu de se constituer comme un sujet en relation avec son entour :

---

<sup>181</sup> Glissant (E), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.34.

<sup>182</sup> Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants », *Amerika*[En ligne], 5 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, consulté le 17 août 2013. URL : <http://amerika.revues.org/2511> ; DOI : 10.4000/amerika.2511.

L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) ; ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. [...] C'est bien l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. [...] Contrairement à la situation d'exil, l'errance donne avec la négation de tout pôle ou de toute métropole. [...] La pensée de l'errance n'est ni apolitique, ni antinomique d'une volonté d'identité, laquelle n'est après tout que la recherche d'une liberté dans un entour<sup>183</sup>.

La pensée de l'errance refuse autant l'amalgame entre l'identité et l'appartenance, que l'antagonisme entre la révolte et l'assimilation. Elle assume les tensions inhérentes aux hétérotopies ; la tension étant, peut-être, une forme première de la Relation. A travers cette analyse du roman en tant que réécriture de la tradition du roman, il nous semble important d'ajouter que l'utilisation dans notre corpus comme le dit Platon de plusieurs situations d'énonciation par nos auteurs renforce l'idée selon laquelle, les genres indéfectiblement se retrouvent dans l'un. En effet, la multiplication de plusieurs énonciations dans le texte est la marque de la représentation théâtrale, puisque l'auteur s'efface pour laisser parler plusieurs énoncés, ou plusieurs voix qui ne sont qu'au final les pensées qui sont les siennes. Alors le fait que les codes théâtraux et romanesques se fondent dans une même structure, renforce la formalisation de ce phénomène littéraire qu'est l'errance, ce qui participe d'un renouveau définitif du système genrologique. De ce que notre corpus nous laisse déceler la réécriture des fragments du

---

<sup>183</sup> Glissant (E), *Poétique de la Relation : Poétique III*, Paris Gallimard, 1990, p.31.

roman traditionnel, à travers le motif erratique, il s'en suit qu'il devient un « nouveau roman ou roman protéiforme ».

#### **IV.2) -Nouveau roman ou roman protéiforme :**

Après la seconde guerre mondiale, nous avons un type de romans qui voit le jour, inspiré par la vue spectaculaire d'un paysage horrible et désastreux. En effet, ce paysage rocambolesque a eu raison de la conscience des écrivains de ce temps, c'est pour cela qu'il faut entendre par « nouveau roman ou roman protéiforme », tout roman qui rejette les notions traditionnelles de la littérature romanesque (personnage, intrigue, linéarité du récit, réalisme). C'est le cas des œuvres de Michel Butor, d'Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, de Claude Simon, Robert Piget et s'inscrivant dans le droit fil Glissant, Coetzee et Murakami à travers leur production scripturale.

Le postulat central du nouveau roman n'est plus le vraisemblable mais la suggestion par laquelle le romancier cherche à s'emparer du lecteur, à le faire coïncider avec le contenu d'une conscience fictive. Le rapport qu'établit le lecteur à ce qu'il lit s'en trouve radicalement transformé, au lieu de se laisser guider par les signes qu'offrent à sa paresse et à sa hâte les usages de la vie quotidienne, il doit pour identifier les personnages les reconnaître aussitôt comme l'auteur lui-même, par le dedans, grâce à des indices qui ne lui sont révélés que si, renonçant à ses habitudes de confort, il plonge en eux aussi loin que l'auteur et fait sienne sa vision. Avec le « Nouveau roman », le récit est en procès : il subit à la fois une mise en marche, et une mise en cause<sup>184</sup>. Bref, il suscite une illusion par l'effacement de ce qui est matériel dans l'écrit : la littérarité.

---

<sup>184</sup> Ricardou (J), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, 1990, p.43.

De ce qui précède, nous montrerons dans ce pan du chapitre, à travers le déploiement de la structure de nos textes comment les écrivains mettent en exergue les postulats prônés par le « nouveau roman », voire comment il applique une nouvelle manière de comprendre le roman par le mélange de la relation personnelle avec la relation mythique.

*Sartorius* de Glissant dégage du mythique, il est un récit du mythe parce que nous pouvons y lire ces mots qui traduisent cet état :

« *Que quand vous rapportez directement la parole d'un autre, vous prenez la place de celui qui dit, vous lui volez sa voix. Que la parole une fois émise ne peut plus être reproduite, si ce n'est pas une machine qui l'a copiée, ou si ce n'est que vous l'enveloppez, c'est votre façon, des risques du parler, de ces hésitations et de ces remords qui font que les mots vont plus loin que leur son et leur sens*<sup>185</sup> »

Nous inscrivant toujours dans ce que nous nous sommes convenus d'appeler le « nouveau roman », l'étude des éléments tels que les mises en série, les jeux de variations et répétitions qui témoignent de la technique narrative de Glissant dans *Sartorius*, de Coetzee dans *En attendant les barbares* et *Disgrâce*, de Murakami dans *La fin des temps*, rendront clairement de cette forme d'écriture.

Le « nouveau roman » multiplie comme le roman traditionnel les descriptions, mais c'est pour le rapporter à la subjectivité du narrateur ou pour les rendre sous forme de mirages à force d'objectivité. Les chronologies se désaccordent, par des failles dans l'écoulement du temps, à

---

<sup>185</sup> Glissant (E), *Sartorius*, op.cit, p.351.

moins que le roman ne joue de l'épaisseur temporelle pour télescoper temps de la fiction et temps de l'histoire. Les personnages ne sont plus corsetés dans la psychologie traditionnelle et ils ne sont plus fabriqués comme supports de l'éventuelle identification du lecteur invité à se projeter sur eux : ils ne sont que des êtres de papier, des assemblages de signes et d'indices proposés à une lecture créatrice. Le trait fondamental de cette rénovation est de donner la priorité à l'écriture. Le roman ne prétend plus être le reflet d'une réalité, il est le cheminement des mots, la construction d'un univers verbal. Avec Raymond Queneau ou Boris Vian, il invente dans la cocasserie un monde de fantaisies et de fantasmes. Avec Julien Gracq, il retrouve la magie de l'attente surréaliste de la merveille. Avec Georges Perec, il se fait ludique-machinerie ou machination piégeant le lecteur. Avec Glissant, il dégage la pensée de l'errance aboutissant à une quête identitaire. Avec Coetzee, il se confine dans la subversion critique et chaloupée d'une société malade. Avec Murakami, il expose l'évasion fantastique du monde réel et virtuel.

*Sartorius*, nous laisse donc stupéfait quant à la plausibilité du fait protéiforme qui se donne à lire dans sa composition structurale. En effet, ce texte glissant nous fait découvrir la situation instable des personnages qui se fait errance. Que nous soyons « Oko » ou « Ah'no » l'on ressent cette perpétuelle fuite vers l'ailleurs, cet ailleurs incertain qui se décline sous le motif erratique. En ces personnages nous voyons le monde s'agiter, se troubler, ce qui rend donc le phénomène de protéen assez présent, et indique pour ainsi dire le caractère hybride dont fait montre l'œuvre. Cette nouvelle forme de roman se justifie avec intensité au travers de sa structure textuelle.

C'est ce qui se justifie ici dans cette phrase courte, mais pleine de significations: « *Beauté du monde, si lentement entrée dans nos mémoires dispersées*<sup>186</sup> ». C'est aussi à travers, le travail sur le statut du personnage de Valérie Masson-Perrin que nous pouvons constater avec son analyse pleine de repartie comment le lecteur semble alors davantage en présence d'un objet, d'un outil que d'un personnage. De même, le rôle diégétique, que le personnage assume, semble au contraire être renforcé par leur opacité. Le manque de description participe alors à la construction d'un univers opaque et rappelle le Nouveau Roman<sup>187</sup>. Les informations reçues par le lecteur sont parcimonieuses, il est déstabilisé car les repères habituels de l'écriture et du récit sont absents ou chaotiques.

A travers ces mots, il appert que le fait protéiforme relève d'une structure textuelle erratique qui présenterait l'œuvre dans sa facture vraisemblable c'est-à-dire réelle et également mythique parce qu'elle est un acte mémoriel. Cette mémoire n'est pas celle-là qui retiendrait la substance des choses pour les rendre avec précision, mais une mémoire toujours et déjà « dispersée » parce que le phénomène erratique est à tout jamais présent. Il y a donc que cette dispersion incessante des mots, cette fragilité du langage qui compose la structure textuelle de l'œuvre perturbe la compréhension du lecteur. L'œuvre est aussi traversée par une interférence entre réalité d'un fait et fiction d'un fait, c'est ce qui se visualise dans cette phrase autant erratique que l'est l'ensemble du roman : « *Onkolo suit ce cours. La place est un*

---

<sup>186</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.27.

<sup>187</sup> Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant, Valérie Masson-Perrin Université de Cergy-Pontoise, thèse de doctorat, 2006, p.20.

*boulevard entretenu de trottoirs de planches, (...) Mais chacun a suivi d'au loin l'élévation et l'assassinat de patrice Lumumba, ...*<sup>188</sup>

Aux confins de ces mots, nous découvrons un véritable mélange entre être de fiction et être du monde réel, ce qui rehausse ce côté protéen, voire hybride de l'œuvre. En effet, « Onkolo » est ici le personnage de notre roman et « Patrice Lumumba » est un être qui a réellement existé et demeure une fierté, voire une figure emblématique du continent africain et même du monde entier. Ce mélange prouve donc la suffisance que, tout lecteur qui s'aventurerait dans une lecture de *Sartorius*, verra ses horizons d'attentes démultipliés, ce qui le placera dans une situation d'instabilité totale, dans un « errantisme » exacerbé.

Nous remarquerons aussi dans *Sartorius*, une protéiformité qui se donne à lire à travers une rencontre entre l'écrit et oral. C'est le cas ici dans notre œuvre, de l'anaphore du verbe faire conjugué au présent de l'indicatif et à la première personne du pluriel : « *Faisons*<sup>189</sup> », de l'interjection « *Holo*<sup>190</sup> », d'une autre anaphore cette fois de l'expression « *C'est vrai*<sup>191</sup> » et de moult exclamations qui expliquent la présence de l'oral dans notre corpus. A travers donc ces exemples, la protéiformité vient, de ce fait, renforcer l'hybridation qui sonne le glas au motif de l'errance et lui fait se positionner désormais comme un phénomène de littéarité.

Coetzee entretient également cette protéiformité à travers sa production romanesque. Ces personnages appelés personnages fictifs ou personnages de

---

<sup>188</sup> Glissant (E), *Sartorius*, *op.cit*, p.244.

<sup>189</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.44.

<sup>190</sup> *Idem*, p.46.

<sup>191</sup> *Ibid*, p.47.

papier, nous exposent une conscience romanesque réelle. Leur affect est si présent que cela renforce les assises du nouveau roman. En effet, la conscience du narrateur se donne de manière délibérée, ce qui relie incontestablement le lecteur à l'œuvre et plonge littéralement celui-ci dans le fait textuel. Dans *En attendant les barbares*, la conversation du magistrat et du colonel Joll au sujet des opérations de capture des barbares souligne cette conscience fictive :

*« Oui, répond-il. Bien sûr, je ne voudrais pas m'engager à l'avance à faire suivre tel ou tel cours aux opérations. Mais, en gros, nous allons repérer le campement de vos fameux nomades, après quoi nous poursuivrons selon ce que la situation nous imposera.*

*-Je vous pose cette question uniquement au cas où vous vous perdriez : nous autres, ici, nous aurions alors le devoir de vous retrouver et de vous ramener à la civilisation.<sup>192</sup> »*

L'absence de conscience ici du colonel Joll s'oppose à la conscience du magistrat. A travers le mot « nomades » associé à « fameux » nous voyons l'inconsidération du colonel Joll pour ces êtres qui ne sont pas de son espèce et qu'il considère comme des ennemis de la patrie. D'un autre côté, nous avons la réponse pleine de conscience du magistrat, qui l'interpelle sur l'immensité de la faute qu'il veut commettre en allant à la recherche des hommes innocents de toutes ces accusations portées à leur endroit. Ainsi donc, l'usage dans cet exemple de « fameux nomades » suivie du verbe « perdre » et en suite de l'expression « ramener à la civilisation » connotent

---

<sup>192</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.24.

une mise en évidence des clichés qui découlent du mauvais procès injustifié contre les « barbares ». L'auteur veut ainsi, dénoncer les idées arrêtées et reçues qui entretiennent les conversations des blancs qui étaient aux commandes de l'Afrique du sud dans ce contexte d'Apartheid. Dans la poursuite de cette dénonciation et de la mise en lumière de la conscience fictive, l'auteur dans son œuvre *Disgrâce* renchérit en des termes plus passionnés :

« *Méprisable, et pourtant exaltant sans doute, dans un pays où les chiens sont dressés à grogner dès qu'ils flairent l'odeur d'un noir.*<sup>193</sup> »

L'auteur explose, il est au bord de la rupture parce qu'il ne supporte pas cette situation désagréable qui divise les enfants d'une même nation. Il s'indigne avec ressentiment accentué, le mot « Méprisable » dans l'exemple le montre avec acuité. La ségrégation est une situation inhumaine qu'il n'approuve pas de quelques manières que ce soit. Mettre à contribution les chiens pour prolonger leur animalité et assouvir leur besoin de grandeur est pour l'auteur qui le dénonce ici, ignoble, voire abject. Plus loin dans la lecture nous retrouvons un auteur qui se soupçonne même une âme de pacificateur, la paix pour lui est primordiale, il s'exprime fort à propos : « *Je crois en la paix- peut-être même en la paix à tout prix.*<sup>194</sup> » Ces propos très prononcés de l'auteur sur la « paix », sont animés d'un vif sentiment de changement radical devant une telle situation aux élans haineux et désagréables à la fois. Ainsi, par cette volonté inébranlable, il aspire

---

<sup>193</sup> Coetzee, (J.M.), *Disgrâce*, Paris, Ed. Seuil, septembre 2001, p.141.

<sup>194</sup> Coetzee (J.M.), *op.cit*, p.27.

fortement à la paix et se positionne en contre-courant de ce contexte irrationnel de l'Apartheid.

Murakami nous révèle aussi cette part de protéiformité au même titre que les auteurs que nous lui associons. Son œuvre *La fin des temps* présente donc cette interface du nouveau roman, deux histoires se font échos, s'entrecroisent sans que l'on soit bien sûr qu'elles aient un rapport entre elles. Une histoire qui s'appelle "le pays des merveilles sans merci" et une autre "la fin du monde" (cette partie étant le développement d'une nouvelle, comme souvent chez Murakami). Dans ces deux histoires, le personnage principal nous parle à la première personne. Dans les deux histoires, il découvre un monde qui ne semble pas si nouveau que cela. Avec ce roman, nous pénétrons un peu plus dans l'univers de l'auteur. Un univers où les pensées, l'imagination, ont autant d'importance que la réalité. Un univers où les pensées et la réalité s'imbriquent tellement qu'elles s'influencent l'un et l'autre.

Le monde imaginaire que nous offre Murakami ne semble jamais bien loin de celui dans lequel nous vivons, le monde réel qu'il décrit peut parfois paraître déjà hors du temps, difficile à appréhender, si proche des difficultés que nous avons parfois à le comprendre. *La fin des temps* est un superbe roman mêlant deux univers parallèles, deux univers pas si parallèles au final puisqu'ils se croisent, sans que l'on n'en soit jamais vraiment sûr. Murakami nous entraîne dans ses intrigues en nous prenant par la main et en

nous montrant que le rêve peut parfois être effrayant et la réalité rassurante<sup>195</sup>.

A tout prendre le nouveau roman ou roman protéiforme renverrait à ce que l'on nomme « Roman ouvert ».

---

<sup>195</sup> <http://moeurs.noir.over-blog.com/article-murakami-haruki-a-l-oeuvre-1-62332403.html>

### IV.3)- Roman ouvert :

Déjà vu comme une œuvre en mouvement, le roman ouvert ou « *l'œuvre ouverte* » chez Umberto Eco franchira une toute autre dimension esthétique dans ce qu'il y a lieu de nommer hybridité genrologique. Pour Umberto Eco, l'œuvre présente une irréductible singularité par le simple fait qu'elle permet la circulation en son sein de moult parallélismes et sonorités langagiers qui évoluent dans une tension diégétique au double aspect trouble et stable. A ce propos, on pourra lire dans *L'œuvre ouverte* cet argument qui porte leçon :

« *Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même.*<sup>196</sup> »

Dans une volonté de simplification analytique, il (Umberto Eco) va nous donner un quatuor de sens par lesquels les œuvres artistiques peuvent être interprétées. Il s'agit de l'interprétation littérale, de l'interprétation allégorique, de l'interprétation morale et de l'interprétation anagogique. De fait, le roman ouvert en tant que déclinaison de l'hybridation des genres rejoint en tout point les caractéristiques qu'Umberto Eco donne à sa théorie des œuvres artistiques.

Ainsi, le "roman ouvert" se présente donc comme un vaste ensemble polyphonique qui met en perspective de nouvelles voies romanesques. Il n'est point de doutes qui découlent de la capacité d'un roman dit "ouvert"

---

<sup>196</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.17

d'engendrer dans sa structure un foisonnement d'objets disparates en un seul lieu et en parfaite cohérence textuelle. Ce roman met un point d'honneur sur son acharnement à réunir coûte que coûte des éléments pittoresques aux multiples couleurs pour prétendre à cette universalité, cette totalité transfiguratrice qui nous entrainerait à l'avènement incontestable d'une littérature-monde.

Bouleversant la norme, la tradition, le dogme, la canonique, l'hybridité des genres refait la nature première du littéraire romanesque. Après s'être associé le traditionnel du roman tout en apportant une touche de modification, un seuil de rupture, en se faisant protéen ou « nouveau roman », l'hybridité genrologique a la prétention de se faire « Roman ouvert ». A travers cette nouvelle appellation, il se révèle comme un texte inachevé, insaisissable par sa composition structurale et son sens, mais encore par le fait qu'il regroupe plusieurs genres distincts en son sein, genres qui se permettent de permuter bon gré mal gré dans quelque chose de l'ordre de l'irrégularité, de la distorsion, de la cohérence et surtout de leur mise en relation.

Nous voudrions donc nous résoudre dans ce sous point, à convoquer la relation des genres qui se donne à lire dans *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*. Pour cela, nous décelons dans la diégèse de ces œuvres, comment les genres se côtoient sans faire obstacle à la cohérence du récit, et laissent apparaître leur hybridité. L'objectif est de pointer les formes esthétiques mises en œuvre par l'écriture, de montrer l'autonomisation des récits par rapport aux modèles traditionnels. Autrement dit, sous quelles conditions les nouvelles formes et les

déchainements du langage déterminent-ils les récits et sont-ils producteurs de sens ?

*Sartorius* se dévoile alors comme un détournement de normes, une naissance d'un roman qui ne peut être classé dans aucun des genres habituels, voire traditionnels. Le texte se dit donc à travers une totale liberté, permettant ainsi à différents genres de se retrouver dans un même cadre structurel. A ce sujet, Roland Barthes écrit :

*« Le recours au fragment se justifie par une volonté de confondre les genres, de perturber les horizons d'attentes (...) l'imprévisibilité du contenu fragmental qui verse dans tous les types de discours et la réversibilité déictique rendent impérieuse la nécessité de remodeler les genres<sup>197</sup> ».*

Dans le texte(*Sartorius*), il nous est permis de voir les marques de l'art dramatique dans les pages 24, 25, 46, 47, 266, 267, 318, 319, 320,321et330. En effet, ces traits théâtraux montrent effectivement qu'il existe à l'intérieur de cette écriture prosaïque, un genre différent et cela entraîne un effet emphatique dans le récit. La versification ou les marques de la poésie se révèle par plusieurs insertions du poème au sein de cette prose. Ainsi, on aura par exemple à la page 126 :

« Je parle à Odonno qui me répond

« Le Seigneur des Eaux a consenti à la flèche ô Eléné !

« L'enfant ne fut pas aveugle, il menait la tempête

« Il marchait entre deux pluies, comme a boité Deux-couleurs

---

<sup>197</sup> Barthes (R), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p110.

« Il y a tant de mares en rond ô Eléné !

« Tant de manières de couvrir la pierre-pacte ô Eléné !

« Nous allumons le feu sous les trois roches noircies. »

A la page 154, nous avons :

*Demain dès l'aube et Tu n'emportes pas la Patrie et A  
nous deux Paris et Que le ciel ne nous tombe sur la tête et La  
force des baïonnettes et Me cherchez-vous madame et Il y a  
quelque chose de pourri et L'infant navigateur et Les jour-  
naux la prière du matin et Tu montreras ma tête au peuple et  
Il faut se faire voyant et Ne touchez pas la lame,...*

Et à la page 157, nous découvrons également :

*Seule la route connaît le secret et Les sables sont de l'eau  
qui brûle et La patience est d'apprendre à savoir d'où tu  
viens et Le petit du tigre ne peut pas naître sans griffes et A  
force de penser au Congo je suis devenu un Congo bruissant  
et Tes yeux ont la grâce des yeux des gazelles royales et  
Chyen maré sé pou lapidé et Les bonheurs n'ont pas de cam-*

*pement rapprochés et Panama est ma patrie, la Martinique*

*est ma mère et Ahono crée la vie mais il ne peut pas la donner, ...*

L'analyse inhérente à ces poèmes est la suivante. Nous notons dans le premier poème une présentation des expressions qui donnent une assise à cette notion d'hybridité. C'est le cas de « *deux pluies* », « *Deux- couleurs* », « *pierre-pacte* » qui, illustre avec acuité l'hybridité dans la mesure où ils montrent comment fonctionne la structure langagière de l'œuvre, tout en présentant le double visage de cette écriture, ces expressions mettent le lecteur dans un flou, voire un sibyllin voyage vers l'inconnu.

Dans le deuxième poème, l'économie de son contenu nous laisse voir une écriture qui se dérobe de toute fixité. En effet, à travers les expressions telles que « *Demain dès l'aube* » qui nous entretient sur une intertextualité représentée dans notre mémoire vive comme le début d'un poème de Victor Hugo, « *la Patrie* » et « *A nous deux Paris* », nous voyons d'emblé une errance, un parcours plein de détours, parce que le peuple qui est nommé ici est instable. De même, l'écriture vient démontrer la fonctionnalité de ce processus d'hybridation, qui mêle dans un même espace plusieurs éléments tout autant différents. La fiction est associée à la réalité : « Paris », ville réel est convoquée dans le cadre fictionnel pour renforcer cette connexion entre le lecteur et le texte. Tout ce passe comme si, l'utilisation du réel avait pour mission de ne pas trop enfoncer le lecteur dans le monde invraisemblable de l'œuvre, elle se positionnerait donc en batteur de mesure comme en musique et raccourcirait de ce fait le fossé étanche qui permettrait, qu'il se perd en conjectures.

Le dernier poème apporte aussi une particularité à cette notion d'hybridité genrologique. Il y a également des phrases qui participent de ce mélange des genres dans notre corpus, c'est cela qui se fait voir dans les illustrations suivantes:

*« La patience est d'apprendre à savoir d'où tu viens », « les bonheurs n'ont pas de campements rapprochés et Panama est ma patrie, la Martinique est ma mère et Ahono crée la vie mais il ne peut pas la donner »*

Nous comprenons bien que ce poème présente la condition ambiguë que revêt l'homme déporté, celui-ci se retrouve sans personnalité due à la perte de son identité. Nous remarquons ainsi que dans ces trois poèmes, la structure textuelle procède d'une communication permanente de la liaison des esthétiques littéraires. De ces exemples de poèmes incrustés dans la prose, nous notons que le roman de Glissant se déploie à travers le phénomène d'hybridation, qui semble être un attrait qu'il affectionne et qu'il veut perfectionner dans sa poétique de la relation.

Outre la pléthore de métaphores envahissantes, la spirale se reconnaît à l'effacement des limites entre les genres. Les formes théâtrales, romanesques et poétiques s'entremêlent grâce à un nomadisme d'écriture permanent, rendu plus complexe par le recours à l'iconographie et par la subversion de l'espace paginal. Les caractères en polices différentes peuvent être disposés de manière oblique ou verticale. Le détournement des écritures génériques (roman, théâtre, poésie) s'enrichit d'un énorme butin lexical prélevé dans l'anthropologie et dans d'autres univers langagiers (sciences, peinture, etc...). Il fallait donc passer d'une littérature de défense et

d'illustration à une littérature créative et audacieuse, bruissant de modernité. Le cambriolage incessant des langages, joint à la transgression sémantique et à la transcendance poétique, permet à Glissant de constituer un patrimoine fictionnel créole basé sur l'alchimie fondatrice. La transgression et la transcendance participent de la recherche de l'essentiel. Dans ce métissage des genres, si l'on prend en compte ce saut d'une forme à une autre, la démarche la plus appropriée serait celle de la recherche d'un fil conducteur, commun à tous ses ouvrages et dont la constante se trouverait dans une écriture-prose. Ce récit double, affranchi de toute convention narrative, est en fait un récit multiple, tant il agrège divers éléments qui eux-mêmes se diffractent et ouvrent d'autres espaces dans lesquels la digression, la réflexion théorique, le propos philosophique ou poétique, comme dans les précédents romans, viennent affirmer, une fois de plus, que la notion de genre littéraire depuis toujours récusée par Glissant, est ici résolument obsolète. Dans *Introduction à une Poétique du Divers*, Glissant déclarait à propos de son roman *Tout-Monde* :

« *Ce qui est passionnant dans le roman d'aujourd'hui c'est qu'il peut partir dans toutes les directions : il parcourt le monde. Je ne vois pas comment un livre qui à pour titre Tout- Monde pourrait être linéaire et conventionnel comme les romans du début de ce siècle. Non, c'est un roman qui est appliqué à la matière du monde, dilaté comme la matière du monde*<sup>198</sup> ».

*Sartorius*<sup>199</sup> dilaté comme la matière du monde, recueille en lui le récit démultiplié, infini et, par nature, indéfini, de l'errance de ses nombreux

---

<sup>198</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.130.

<sup>199</sup> Glissant (E), *op.cit*.

personnages, de ces passants qui, le temps d'un fragment, d'un paragraphe, d'un chapitre ou même d'une phrase, investissent l'espace romanesque, s'y posent légèrement puis disparaissent à nouveau.

L'esthétique du Nouveau Roman dans les années cinquante apparaît comme une parfaite illustration de cette propension à s'émanciper du carcan des règles classiques au profit d'une « dynamique des genres<sup>200</sup> », d'une ouverture du texte. S'inscrivant dans cette perspective, le corpus qui fait l'objet de notre étude revendique ce statut d'œuvre hybride dans le sens où l'écriture glissantienne, coetzéenne et murakamienne abolit les frontières entre genres traditionnels au profit d'une « généricité<sup>201</sup> ». Dans la *Poétique de la Relation*, Glissant fait ouïr ces mots :

*« Dans la tension vers la totalité, l'œuvre littéraire constitue aussi bien l'ethnographie de sa propre matière. Nous équivalons un poème de Brathwaite à un roman de Carpentier, à un essai de Fanon. Nous allons plus loin dans l'indistinction des genres, en niant la nécessité pour nous de leurs partitions, ou en en créant de nouveaux.<sup>202</sup> »*

A la lumière de cette assertion, il appert que l'indistinction des genres littéraires constitue, pour ainsi dire, une inflexion fondamentale de la poétique de Glissant. Ce qui a indéfectiblement les retombés sur la langue employée comme langage, pour le dire subtilement sur l'idiome.

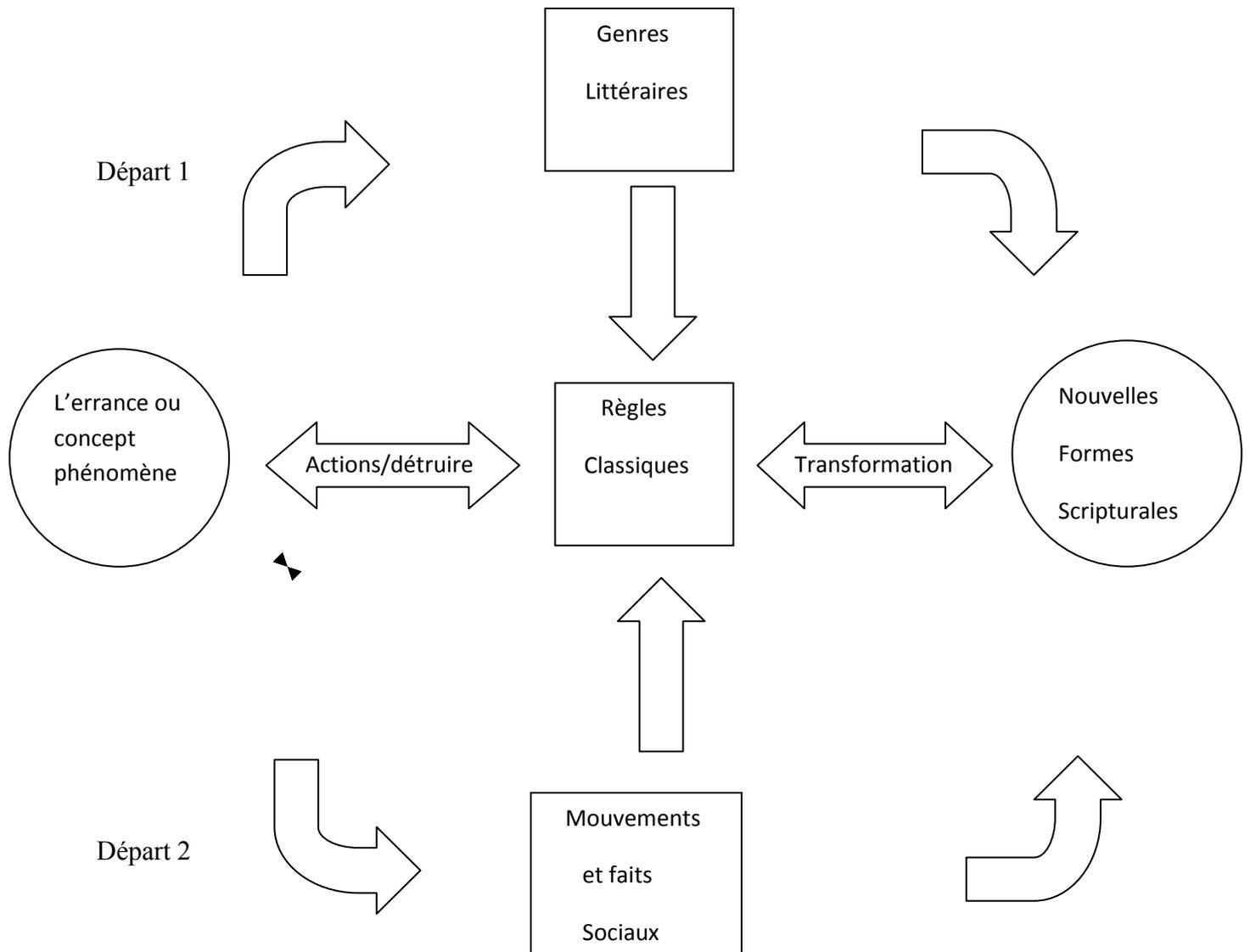
---

<sup>200</sup> Expression empruntée à l'essai de Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999, 365p.

<sup>201</sup> La généricité est prise dans le sens actif, elle suppose une dynamique des genres, les diverses formes d'interactions entre les catégories génériques, canoniques ou non, bref une question de « recatégorisation » constante.

<sup>202</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.231.

**Schéma explicatif de la construction littéraire du phénomène de l'errance :**



A la suite du schéma ci-dessus, retenons que l'errance est à la base et au centre de l'illustration, pour atteindre ses objectifs de renouveau ou révolution elle se permet de suivre deux pistes très intéressantes qui vont la mener au résultat final. En effet, comme nous le montre le schéma nous avons les points de départ 1 et 2 qui convergent vers un objectif unique le tout relié par les règles classiques régissant au même moment les genres littéraires et la société. Dans un sens, le point de départ (1) attire notre attention au moyen des flèches qui montrent le parcours archéologique qu'emprunte l'errance. Elle attaque ainsi les genres littéraires dans leur composition, leur structuration et même aux lois y afférentes pour les soustraire à une marginalité dépendante d'une liberté totale et totalisante. Le point de chute est par conséquent la révélation de "nouvelles formes scripturales". Et dans l'autre sens, le point de départ (2) nous présente l'errance qui déconstruit tout ce qui de manière conventionnelle articulait, canonisait la chronologie des événements et se plaçait comme des vérités incontournables, voire immuables dans les domaines du savoir. Il est donc clair que dans ce schéma se résume action, destruction/déconstruction et transformation qui miment la gestuelle matinale et plus que jamais germinale de l'errance dans le monde artistique en générale et dans la littérature en particulier. Pour dire, cet état qu'a l'errance de se montrer au travers de la diégèse, Glissant parle de créolisation en nous disant que :

*«La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec*

*pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments<sup>203</sup> »*

Ou encore pour justifier le mélange de genres littéraires il dit :

*« La diversité fait que l'écrivain peu à peu renonce à l'ancienne division en genres littéraires, qui a contribué naguère à l'éclosion de tant de chefs-d'œuvres dans le roman, l'essai, la poésie, le théâtre. L'éclatement de cette diversité, la précipitation des techniques audiovisuelles et informatiques on ouvert le champ à une infinie variété de genres possibles, dont nous n'avons pas encore une idée achevée<sup>204</sup> »*

---

<sup>203</sup> Glissant (E), *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p.37.

<sup>204</sup> *Idem*, p.174.

## CHAPITRE V. HYBRIDITE IDIOMATIQUE :

Dans ce qu'il convient d'appeler « hybridité idiomatique » nous percevons l'évocation de l'idiome, c'est-à-dire la langue à travers ses différents aspects. La langue se détermine comme le propre d'un groupe, d'une nation, d'un peuple. Elle est l'ensemble de signes linguistiques et de règles de combinaison de signes entre eux qui constitue l'instrument de communication d'une communauté donnée. Pour cela, faire allusion à l'hybridité des idiomes c'est voir la superposition, l'interférence, l'entrelacement, voire l'enchevêtrement des langues à l'intérieur de la structure narrative de l'œuvre. Ainsi, dans le renchérissement de sa dimension hermétique, notre corpus semble revêtir cette démultiplication des langues.

Pour notre part, l'étude des articulations: « Dicter et édicter : effet pervers de la langue ou double face, hétérophonie ou diversité des voix », « Hétéroglossie et association idiomatique », et « Universalité de la langue, « un parler » du tout monde et/ou pour tout le monde (Hétérologie ou variété des registres) qui se donnent à lire dans le geste scriptural de Glissant, Coetzee et Murakami, nécessite une investigation.

### **V.1) -Dicter et édicter : effet pervers de la langue ou double face, Hétérophonie ou diversité des voix.**

Dans ce sous-titre, il sera question de cerner la « poétique de la relation », en visitant la diction et l'édiction qui se donnent à lire formellement dans le texte. La diction et l'édiction sont par un regard sémantique, deux concepts antinomiques. Pour cela, dans l'écriture glissantienne, « dicter et édicter » entretiennent plus que jamais des rapports échangistes et intimistes dans la mesure où les termes mis ensemble, résolvent l'épineux problème du langage d'un texte littéraire.

En effet, dans leur déclinaison respective, « dicter » ou diction désigne la littérarité<sup>205</sup> par le langage, c'est-à-dire, une manière de dire les vers, un rôle. En d'autres termes c'est le fait de dire ou de lire les mots qu'un autre écrit au fur et à mesure. En ce qui concerne « édicter » ou édition, nous retiendrons qu'elle relève de la prescription des règles dans ce sens que le langage se dit ou se dispose selon une norme, une règle préétablie. A tout prendre, dicter, édicter : les deux activités (dans leur secrète connivence : l'édiction nous impose des lois, la dictée est d'un édit qui s'impose), elles tentent de former barrage : contre les fragilités des langues, les contaminations, le laisser-aller, contre la barbarie. Mais ce que l'on appellerait barbarie est le mouvement inépuisable des scintillations de langues, qui « charroie scories et inventions, dominations et accords, silences mortels et explosions irrépressibles<sup>206</sup> ». Ces langues s'allient, varient, s'opposent tellement vite que les longs apprentissages d'antan n'y

---

<sup>205</sup> Propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire.

<sup>206</sup> Glissant (E), *Poétique de la relation*, *op.cit*, p.115.

valent plus. L'édition devra dialectiser, concevoir des systèmes de variables. La dictée, s'il se trouve, se transforme en pratique de création, sans obligation ni sanction.

*Sartorius*<sup>207</sup> à cet effet à travers dicter et édicter, met en exergue le déploiement du fait littéraire en même temps que se déroule la mise en fonctionnement organique et formelle de l'objet littéraire.

C'est ainsi que la nouvelle langue issue de l'alliance de plusieurs idiomes se dévoile en se voilant. En cela laisse paraître le fait qu'au départ la langue était la possession d'une circonscription, elle devient une sorte de « Salad bowl », où toutes les communautés se retrouvent : là c'est l'émergence d'une nouvelle langue.

De manière générale, la langue devrait être entendue sur la facture « communauté-langue », pour dire simplement qu'une langue subsisterait si et seulement si celle-ci rentre en commerce avec d'autres langues. La survie d'une langue dépend donc de son degré d'implication aux autres langues. La diction étant le geste par excellence de diffusion d'une langue, elle est ainsi le moyen qui va permettre à telle ou telle langue de résister à une quelconque dégradation. Dans notre cas, le Créole, se forme de français désagrégé et de mélange de langues d'origines africaine, s'érige en langue dorénavant universelle parce ce qu'elle s'accroche d'autres formes d'expressions. Et le souci sera ici qu'elle puisse avoir une grande diffusion au travers de la dictée qui est cette voie incontournable en ce qui concerne la promotion linguistique. La multiplicité linguistique protège les parlers, du

---

<sup>207</sup> Glissant, *op.cit.*

plus extensif au plus fragile. C'est au nom et en fonction de cette multiplicité totale, et non pas de pseudo-solidarités ponctuelles, qu'il faut défendre chaque langue<sup>208</sup>.

Etant donné que dicter et édicter sont de connivence dans notre corpus, nous ajouterons que pour maintenir cette langue nouvelle qu'est le Créole, l'édicter viendra lui fournir un règlement intérieur qui lui permettra de trouver une sorte de notoriété dans le concert des langues. C'est ainsi que l'édiction normative, instrument de ce préjugé, se prévaut donc des garanties désuètes du positivisme scientifique et tente de gérer le devenir des langues menacées, comme l'est la langue créole, en tâchant de fournir une telle garantie au principe d'identité (de permanence) que la langue suppose.

Nous convenons que l'extinction de n'importe quelle langue constitue un appauvrissement pour tous. Et plus encore, s'il se peut, quand il s'agit d'une langue composite comme le créole, car il serait là question d'un échec direct des procédés de mise en relation. Mais, avant que les communautés humaines aient appris à préserver ensemble leurs diversités, combien de langues, de dialectes de parlers n'auront-ils pas disparu, effrités par l'implacable consensus des profits et des régies de pouvoirs ? La menace de cette disparition est une des données à intégrer, nous l'avons déjà remarqué, dans le champ des qualifications de langue. Il va sans dire que, dans un contexte de perte identitaire, les Antilles se retrouvent dans une perpétuelle quête d'affirmation de leur être, et cela peut se décider à travers une langue conquérante et universalisant.

---

<sup>208</sup>Glissant (E), *op.cit.*, p.110.

Dans *Sartorius*<sup>209</sup> nous y décelons de nombreuses implications du créole, qui voudrait s'affirmer au côté de ce français conquérant, d'où cette homologie avec celui-ci. Pour nous en convaincre, citons cet extrait : « *Une Antillaise vous dirait de même, « Mussieu-a, ou « missié-a » si elle entend être brusquant et provocante, « mété-moin a tè » et « Ah ! Là ! Là ! Déposé-moin ! » Oko n'était pas attentif à surprendre ces signes invisibles de l'exaspération ou de la condescendance*<sup>210</sup> ». Cet extrait nous montre cette volonté propre à Glissant de promouvoir sa langue maternelle. Tout cela implique également la question d'identité qui comme nous le savons bien est d'actualité dans le contexte antillais. Toutefois, le mélange entre le créole et le français s'inscrit dans un cadre d'altérité, parce que l'apport de l'autre et le partage des idéaux sont des éléments qui mènent à la « relation ». Relation qui comme Glissant l'attend, est le lieu de l'échange, de l'hybridité bien sûre comme mélange, pour ainsi dire de la « Diversalité. »

Nous voyons bien aussi à travers l'extrait précédent qu'il y a superposition entre le français et le créole, ce qui nous entraîne à voir le côté hybride que Glissant donne à son œuvre et qui fait de celle-ci un lieu d'engendrement d'un idiome singulier aux accents universels. Ce qui nous amène à ce questionnement sur le phénomène d'hétéroglossie textuelle.

---

<sup>209</sup> Glissant, *op.cit.*

<sup>210</sup> *Idem*, p59.

## V.2) -Hétéroglossie et association idiomatique.

Ce que nous nommons « Hétéroglossie » n'est rien d'autre que la manifestation à l'intérieur d'une œuvre de deux ou plusieurs langues. C'est également la recherche de la surlangue, de l'hétéro- langue ou de l'autre de la langue.

Dans *Sartorius* nous montrerons par ce sous point comment Glissant met en relation : le français, le créole, les langues africaines et de nombreux néologismes. Comment Coetzee introduit le dialecte afrikaner au rebours d'une syntaxe anglaise et Murakami laisse paraître tout ce qui connote la culture et l'identité japonaise.

Il s'agira donc de montrer en ce sous-titre qu'à travers « la poétique de la relation », plusieurs langues se donnent à lire dans le dispositif scriptural d'Edouard Glissant, de Coetzee et de Murakami. C'est ainsi que la poétique de la relation est à jamais conjecturale et ne suppose aucune fixité d'idéologie. Elle contredit aux confortables assurances liées à l'excellence supposée d'une langue. Poétique latente, ouverte, multilingue d'intention en prise avec tout le possible. Par conséquent « l'hétéroglossie » vise à défaire la suprématie d'un peuple par rapport à une langue et à se concentrer sur le devenir de la planète terre comme lieu commun où il n'existerait pas de différenciation (par exemple à travers la langue). C'est aussi le lieu où ne se déploient non pas seulement plusieurs langues, mais également une interférence entre l'oral et l'écrit.

Penser le langage en termes d'hétérogénéité, de pluralité et de créativité, conduit à une tout autre vision de la problématique du mélange conçu

comme constitutif du langage<sup>211</sup>. En effet, les linguistes affirment qu'il n'existe pas de langue totalement sans mélanges et que le statut de « langue » a toujours résulté d'une construction idéologique à des fins de contrôle politique et social. Inventer le réel, inventer le monde, inventer la langue, inventer une littérature. Tout ne serait-il qu'invention ? Inventer c'est d'abord inventorier les lieux où ça invente, prendre conscience que la langue que je peux mettre en discours subit des métamorphoses, prendre conscience de son inventivité indéfinie. En francophonie, les rencontres sont nombreuses, et les métissages quotidiens. Le français s'y transforme : dessouchage permanent ; parler en langues. Comme si nous vivions désormais dans un espace francophone en état permanent de glossolalie<sup>212</sup>.

Nous avons voulu souligner cet état de transformation et d'invention, en n'oubliant pas que cet aller retours, ces rencontres entre les langues avaient également lieu à l'intérieur de l'hexagone, au travers, par exemple, de ce que l'on appelle aujourd'hui les « parlars jeunes ». Deleuze et Guattari diront pour cela : « *Une langue ne se renferme jamais sur elle-même que dans une fonction d'impuissance*<sup>213</sup>. » et « *Peu importe si je l'ensauvage ou si je la civilise autrement, elle est à jamais ma grande permission*<sup>214</sup> ». Cette belle formule d'Edouard J. Maunick salue ce que toute langue est, ou devrait être, un espace d'absolue liberté, qui permet à chacun de se dire. Qui Laisse à chacun le choix de s'approprier, recréer, détourner...La langue française, « butin de guerre » à laquelle les écrivains francophones ont choisi de faire

---

<sup>211</sup> Canut (Cécile), « *Mélanges, pidgins, créoles. L'Afrique forte de sa créativité linguistique* », in *Africultures* n°62 (janvier-mars 2005), p56.

<sup>212</sup> Ici les textes soumis à notre appréciation, nous donnent constamment à leur sein une psychiatrie d'une langue sans cesse inventée ou réinventée.

<sup>213</sup> Deleuze (G) et Guattari (F), *Mille plateaux*, Paris, seuil, 1980, p.14.

<sup>214</sup> Maunick (E.J), préface à *l'Anthologie personnelle*, Paris, Arles, Actes Sud, 1989.

de petits « bâtards », a finalement beaucoup gagné de tous ceux qui, de Rabemananjara à Kourouma, se sont fait « voleurs de langue »<sup>215</sup>.

### **-Le mélange des langues et la « bi-langue »**

Quand il faut nommer en écrivant dans une situation de diglossie, l'écrivain se confronte à un problème de plurilinguisme. Abordant ce problème, Abdelkebir Khatibi élabore un concept de « bi-langue » dans une lettre-préface à un ouvrage de Marc Gontard. D'après cet écrivain qui revient largement à ce concept dans son récit *Amour bilingue*, la « bi-langue » apparaît dans le récit à la façon d'une pulsation à demi-consciente : « Reculant d'épouvante, la pensée s'arrachait encore au sommeil. Dans ses moindres vibrations (il en subissait la pulsion) elle s'obstinait à nommer, tantôt dans une langue, tantôt dans une autre ; mots si précis, phrases nettes, rigoureuses à bout portant<sup>216</sup>. » C'est dans cette optique que Glissant dans *Sartorius*, va se permettre de faire une interpénétration entre les langues. Nous avons ainsi de multiples exemples qui jalonnent notre corpus, c'est le cas de : « Mussieu-a » ; « missié-a » ; « mété-moin a tè » ; « Ah ! Là ! Là ! Déposé-moin ! »<sup>217</sup> Ici nous sommes en présence du créole qui fait route avec le français, et cela se poursuit à travers le déploiement du récit, nous avons : « n'drinjin-mo et n'drinjin-akélé<sup>218</sup> » ; « ohoho » ; « A né tefè

---

<sup>215</sup> De Collongue (J), Notre Librairie : Langues, langages, inventions, N°159 (juillet-septembre 2005), p3.

<sup>216</sup> Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*, Fata Morgana, 1983, cité par Lise Gauvin, La fabrique de la langue, Paris, Seuil/Inédits, 2004.

<sup>217</sup> Glissant (E), *Sartorius*, op.cit, p59.

<sup>218</sup> *Idem*, p69.

Odonno »<sup>219</sup> ; « p'bankanzrèlè », «sangbé »<sup>220</sup> ; « maté-até »<sup>221</sup>, ces expressions relèvent d'une langue issue des parlers africains. Il est donc clair que Glissant dans son œuvre voudrait réunir plusieurs langues pour créer une langue pour tous. Nous retrouvons aussi en son sein un petit dialogue en langue anglaise :

-Name ?

-*Wilhelm Sartorius.*

-*William Sartorius. O.K., Bill. Next!*<sup>222</sup>

L'acte de nommer les réalités d'un monde autre se heurte aux contraintes de la traduction. Quand une réalité est intraduisible dans une langue, l'écrivain bilingue (ou plurilingue) se rend compte qu'il est obligé de recourir soit à la périphrase, soit à une autre langue qui ne manifeste aucune répugnance à l'égard de cette réalité. Cette volonté de tout écrivain de puiser dans sa richesse linguistique pour être un traducteur fidèle de l'environnement qui l'entoure peut être positive quand il y a des conditions exogènes qui<sup>223</sup> l'exigent, ou négative quand il n'y a aucune exigence contextuelle. Abondant souvent en innovations langagières, le texte francophone écrit dans une situation de plurilinguisme ou de diglossie présente une énonciation littéraire inspirée par le divers et l'hétérogène. Quand Ahmadou Kourouma s'exprime à propos de cette problématique d'énonciation littéraire, il évoque le principal problème de confusion terminologique qui

---

<sup>219</sup> Glissant(E), *op.cit.*, p114.

<sup>220</sup> *Idem*, p.187.

<sup>221</sup> *Ibid*, p.252.

<sup>222</sup> *ibid*, p269.

<sup>223</sup> Ngal (G), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

nous semble être commun à d'autres écrivains africains francophones :  
« *Mon premier problème d'écrivain, d'écrivain francophone, est d'abord une question de culture (...) Je me bats dans une grande confusion de termes avec les expressions françaises que j'utilise, (...) Je cherche à écrire le français tout en continuant à penser dans ma langue maternelle...* »<sup>224</sup>

Chez les écrivains francophones, en effet, l'interférence peut être volontaire ou involontaire. Elle est volontaire quand elle résulte d'une volonté de l'écrivain de vouloir marquer son identité culturelle par et dans son écriture. Dans Notre Librairie on nous apprend que : « *Quand ces marques transcodiques d'interférence sont nombreuses, le texte francophone devient une sorte d'entre-deux langues. Ne sachant pas s'il s'agit d'une interférence volontaire ou involontaire, le critique se confronte à une écriture qui, d'après Georges Ngal, présente « la langue comme en perpétuel état de rupture »* »<sup>225</sup>. Inévitable cependant pour un écrivain francophone en situation de diglossie littéraire et en quête d'identité langagière et culturelle, l'interférence reste une réalité qui peut apparaître comme « fautive », mais aussi comme le signe encourageant de la diversité culturelle à découvrir. Afin de mieux appréhender la complexité chaotique et babélienne qui constitue la pluralité essentielle du monde. Ce monde qui rappelle quelque peu le « chaosmos » de James Joyce et le « chaos monde » d'Edouard Glissant. Tout ce passe comme si l'existence était un mélange de « blessure » chez Lautréamont et de « nausée » sartrienne, deux images qui s'intègrent bien aux métaphores doloristes de marécage, de plantation

---

<sup>224</sup> Kourouma (A), « *Ecrire en français, penser dans sa langue maternelle* », in *Etudes françaises* n°33, 1, Montréal, 1997, pp.262-264.

<sup>225</sup> Notre Librairie, n°157, page 102.

coloniale, de terre pierreuse et de terrains bourgeonnant. Ainsi, le déchiffrement du monde ne peut plus passer par des écritures à la lisibilité immédiate et positive, comme le réalisme merveilleux ou la littérature marxisante. Il faut donc cambrioler d'autres possibilités langagières, pour secouer « la sciure de la langue de bois » des régimes totalitaires et foncer sur les parois de l'asphyxie « avec le bélier des mots ». L'aventure du langage doit être libératrice, et elle se fera par la flamboyance des orages : « *Fuyant la nausée, je tourne le dos aux bêtes des marécages pour revenir par le chemin des orages*<sup>226</sup>. »

Nous voudrions terminer cette analyse par la création néologique qui, chez certains écrivains, atteint des proportions inhabituelles. A l'instar de Glissant, nous remarquons un effort de rupture avec les règles habituelles de composition et d'écriture française. En effet, il donne toute la mesure de son imagination créatrice dans la création lexicale. Celle-ci est toujours reliée à la créativité phrastique et en même temps obéit à des lois spécifiques qui rendent compte de l'ensemble des « processus de lexicalisation » et permettent de construire dans le composant lexical des chaînes de dérivation à partir d'un mot-base que L.Guibert appelle « paradigme dérivationnel ».

Dans *Sartorius*, nous pouvons noter un bon nombre de mots qui relèvent de la pure invention et sont de ce fait une véritable créolisation du français : « *Grandeville* » ; « *Hautemer* »<sup>227</sup> ; « *djobeuse* »<sup>228</sup> ; « *ziziner* »<sup>229</sup> ; « *nabou* »<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> Frankétienne, *Fleurs d'insomnie*, Port-au-Prince, Ed. Henri Deschamps, 1986, p.64.

<sup>227</sup> Glissant (E), *Sartorius*, *op. cit.*, p74.

<sup>228</sup> *Idem*, p.84.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p.192.

<sup>230</sup> *Ibid*, p.195.

;« *Lorient* » ;« *Loccident*<sup>231</sup> » ;« *photomontage*<sup>232</sup> » Ces néologismes s'enrichissent de noms composés à la tournure personnelle C'est le cas dans notre texte de : « *Sentier-qui-Chemine*<sup>233</sup> » ; « *feuilles-rêve*<sup>234</sup> » ; « *poissons-rivière, bleu-vert*<sup>235</sup> » ;« *Pierre-pacte*<sup>236</sup> » ; « *jaune-brun clair*<sup>237</sup> » ; « *Ce qu'edieuveut*<sup>238</sup> ». Tous ces mots nouveaux renchérisse la position prise par Glissant qui est de refaire le langage littéraire, ce langage qui s'enlisait dans un dogmatisme millénaire de l'autorité des règles fixées par les anciens, ces régimes faisant les lois de validation de l'œuvre littéraire, il va connaître une rupture avec ce dernier. Aussi, ces mots récents illustrent-ils bien le fonctionnement organique de notre corpus, qui met en exergue le processus d'hybridité des idiomes.

Le phénomène consistant à mettre ensemble les langues, se poursuit indéniablement avec Coetzee qui à travers *Disgrâce* affiche la ferme conviction de rendre hybride l'idiome pour en faire surgir l'universalité. Dans les colonnes de son texte ici cité, la psychologie débordante de l'auteur se révèle et laisse insérer dans la structure textuelle l'idiome maternelle, lançant ainsi le trouble et l'irrégularité. Les pages<sup>239</sup> sont illustratives des termes nouveaux qui viennent repenser le discursif du texte. Nous citerons entre autres : « (...) et le mode de vie *ländlich* d'antan. » ; « on se croirait au bon vieux temps, *baas en klaas*, le maître et le vilain. » ; « Lucy est là de passage. Ettinger est un paysan comme Petrus, un homme

---

<sup>231</sup> *Ibid*, p.202.

<sup>232</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>233</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.28.

<sup>234</sup> *Idem*, p112.

<sup>235</sup> *ibidem* p116.

<sup>236</sup> *Ibid*, p126.

<sup>237</sup> *Ibid*, p233.

<sup>238</sup> *Ibid*, p252.

<sup>239</sup> Coetzee (J.M.), *op.cit*, pp.144-148-150-180.

de la terre, tenace, enraciné, *eingewurzelt*. » ; « Ainsi le dimanche après-midi la porte du centre est close, fermée à clé, pendant qu’il aide Bev Shaw à *lösen* les canins excédentaires de la semaine. » Fort de ces exemples qui précèdent, nous voyons que Coetzee essaie un mélange de langue qui s’avère rénovatrice d’une diégèse en parfaite cohérence. Toujours dans *Disgrâce*, à travers le narrateur, l’auteur va nous faire part de son envie de création idiomatique et surtout de ses impressions quant à la perdution des langues closes:

Il ne verrait pas d’inconvénient à entendre Petrus raconter son histoire un de ces jours. Mais il préférerait ne pas l’entendre dans la langue anglaise, réductrice. De plus en plus, il est persuadé que l’anglais n’est pas le médium capable d’exprimer la vérité de l’Afrique du Sud. De longues suites de mots dans le code anglais, dans de longues séries de phrases, se sont empâtées, ont perdu leurs articulations, se sont désarticulées, raidies, roidies. Comme un dinosaure qui expire et s’enfonce dans la boue, la langue a perdu sa souplesse. Si elle devait épouser le moule de l’anglais, l’histoire de Petrus en ressortirait percluse, un conte d’antan.<sup>240</sup>

La répétition de cet exemple peut paraître redondante à plus d’un titre, mais tout porte à croire, qu’il exprime encore et encore ce qui nous semble approprié pour notre analyse. Cette conscience de l’auteur qui s’exprime à travers le narrateur, montre la conviction de celui-ci à se résoudre à dire l’universel. Il apparaît plus que décidé dans cette portion de texte à imbriquer les idiomes, pour lui la seule langue anglaise n’arriverait pas à déclamer de la manière la plus simpliste une histoire autochtone. La justesse

---

<sup>240</sup> Coetzee (J.M), *Disgrâce*, *op.cit*, p.149.

serait dans un croisement d'idiomes de parvenir à restituer la totalité des propos, et surtout des expressions émotives dans toute leur intégralité.

Ainsi, il appert que ces néologismes participent du mélange des langues et annoncent l'avènement d'une langue dite universelle.

### V.3) -Universalisation de la langue, «un parler » du tout monde et/ou pour tout le monde. (Hétérologie ou variété des registres)

Dans ce qu'il convient d'appeler « Langue universelle » nous percevons indéniablement la conséquence qui découle de l'« hybridité des idiomes ». Ici, le mélange des langues donne naissance à une sorte de langue où tous les peuples s'identifient : « un Tout- monde ».

Il y'a donc que la « langue universelle » insuffle à la « poétique de la relation » sa dimension suprême, en permettant le mélange « fragmentaire » de la concentration en un lieu unique de plusieurs catégories expressives.

Evidemment pour autant que nous puissions en juger, nous montrerons que l'écriture « baroque » qui se localise dans *Sartorius* constitue le propre d'une langue qui se veut universelle, voire universalisante.

Penser dans sa langue maternelle et écrire dans une langue autre pose beaucoup de difficultés pour un écrivain francophone. Le premier problème résulte d'une énonciation littéraire « diluée » parce que relevant du métissage des langues et des cultures. Ce métissage aboutit à une sorte de création d'une langue dans une autre, ceci parce que les mots d'une langue d'écriture n'obéissent pas facilement à l'écrivain dans son parcours d'écriture. Quand il ne se lasse pas, il préfère « casser la langue » en travaillant dans tous ses sens, dans toute sa structure, dans toute sa norme, jusqu'à ce qu'elle lui obéisse. Comme l'affirme Dominique Maingueneau, « *Il n'y a pas de langue littéraire. Il n'y a qu'un usage littéraire de la*

*langue*.<sup>241</sup> ». Cette affirmation faite, la question reste : comment un écrivain francophone à la croisée des langues, nommé dans un environnement à la fois plurilinguiste et pluriculturel ?

Par rapport à ce questionnement, nous estimons que toute nomination littéraire a une fonction informative pour le lecteur. Sur ce plan, il faut que l'usage littéraire plurilingue, tout en soulignant les décalages culturels, facilite la lisibilité de l'œuvre et sa compréhension. Ainsi s'est ce qui met en cause, indirectement, la possibilité de la communication interculturelle, ou ce qu'on appelle les « universaux transculturels<sup>242</sup> » c'est-à-dire les éléments symboliques permettant aux hommes qui relèvent d'une culture de communiquer avec ceux qui relèvent d'une autre. Pour mettre à jour cette langue qui deviendra universelle, Glissant, nous dévoile à travers cet extrait que :

*« La langue batoutoo épaississait lentement ses terminaisons, puis les distribuait au corps. Des mots avec détachement, préparant de subtils mélanges avec les autres langues des environs, celles des Peuls, des Bambaras ou des Ouolofs<sup>243</sup> ».*

En effet, l'auteur émet dans ses propos la mise en route d'une langue qui viendrait couvrir les autres langues pour n'en constituer qu'une seule. Glissant exhorte à cette audace qui aurait pour corollaire l'exigence suivante : celle de parler ou d'écrire « en présence de toutes les langues ». Cette proposition n'est assurément pas l'éloge d'un improbable polyglottisme mais la conscience vive qu'une langue vit du bruissement des

---

<sup>241</sup> Maingueneau (D), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p.183.

<sup>242</sup> Jacob (A), *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, P.U.F, 1989, p.343.

<sup>243</sup> Glissant (E), *Sartorius, op.cit*, p.106.

autres langues qui la travaillent secrètement. Renonçant à la suprématie d'un idiome, on établirait ainsi une solidarité des voix du monde, un « lieu commun » où l'on ne partage que pour autant que l'on donne. Dans cet élan, la pensée de Glissant récuse donc le clos, le définitif, qui prend à ses yeux la forme du système. Ce qu'il appelle « la pensée continentale » ramène la profusion du réel, la diversité des cultures, à l'unique, à l'identique et ne tarde pas alors à sombrer dans l'uniforme puis à dégénérer en conflits, exclusions et dominations. Pour cette situation particulière *Sartorius* va nous permettre de lire en son sein cette extraordinaire illustration :

*« Ceux qui savaient, Apocal qui t'a fait connaître la jonction entre la rivière Blanche et la Lézarde, Prisca qui était le plus profond dans l'art de souffrir le temps, nous ont assuré que si les Batoutos ont confronté l'invisible c'était peut-être pour contenir, ou essayer du moins, ces mouvements irrésistibles de jactance qui ait jeté tant de communautés humaines les unes au-devant des autres <sup>244</sup> ».*

Nous convenons donc avec Glissant que désormais, la langue qui semble appropriée pour la communauté universelle est celle là qui réunit les formes expressives des peuples du monde. Les mots de Glissant à ce sujet sont porteurs de sens : « *J'ai fait savoir à ces gens que je l'ai comprenais, je leur ai parlé dans leur langue, ils ont saisis émerveillés <sup>245</sup>* », pour dire que maintenant la langue voudrait s'inscrire dans l'universalité. L'œuvre de Glissant n'a donc pas pour seule ambition de nommer l'hybridité qui se

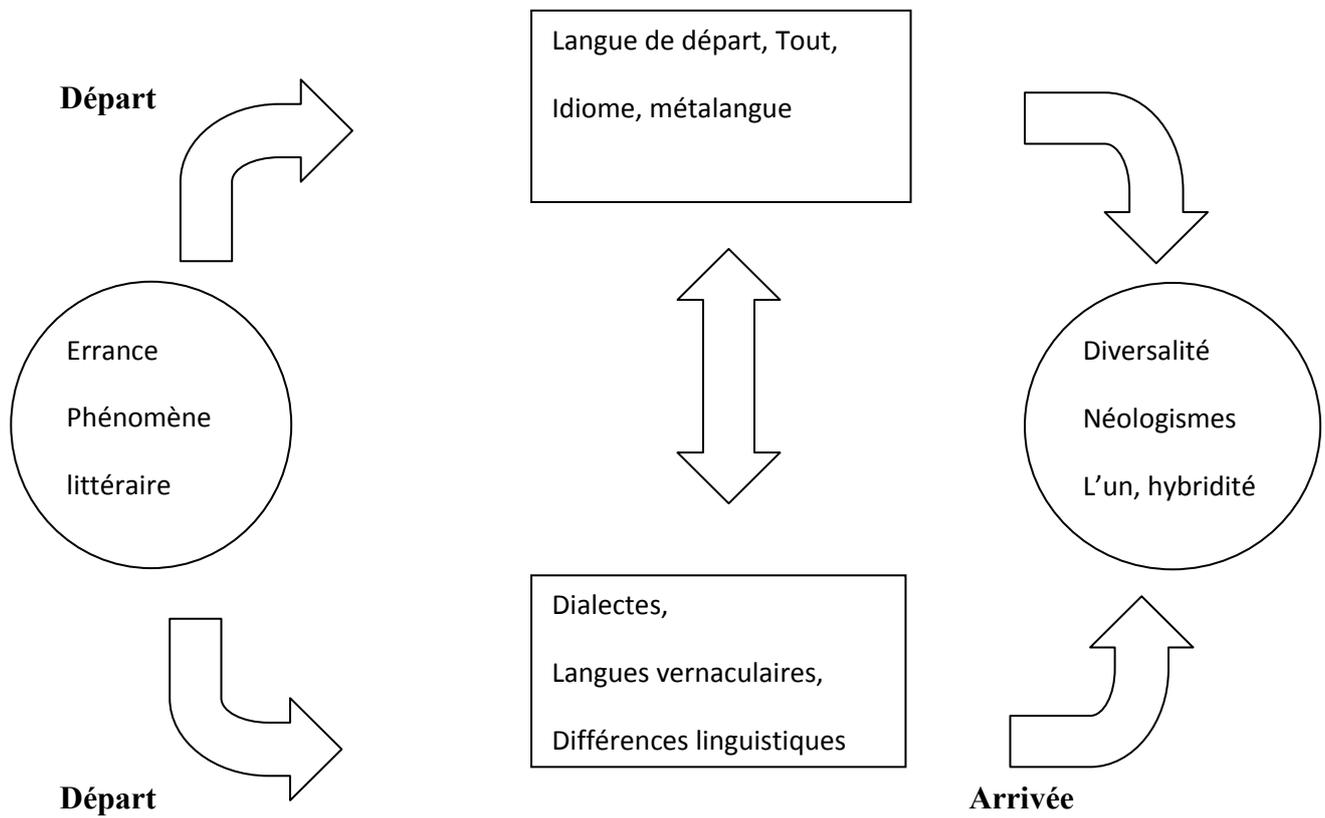
---

<sup>244</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.324.

<sup>245</sup> *Idem*, p.111.

donne à lire dans la structure textuelle, mais postule également décrire l'insaisissabilité du personnage, de l'espace et du temps.

**Schéma explicatif de la transformation d'une langue de base par l'errance:**



## CHAPITRE VI. RECYCLAGE DE LA STRUCTURATION DU PERSONNAGE, DE L'ESPACE ET DU TEMPS :

Le roman est un genre littéraire qui regroupe un certain nombre de codes et d'éléments qui contribuent à le différencier des autres genres de la littérature. En cela, nous avons en plus de la trame que caractérise son duo formé du narratif et du discursif, l'existence des notions de personnage, d'espace et de temporalité du récit. Il appert donc que, le personnage au même titre que l'espace et le temps, est parmi les éléments qui se placent au cœur même de l'érection d'une œuvre romanesque. Le nouveau roman adopte la même trajectoire, celle de l'ontologie des mondes fictionnels<sup>246</sup> et des lacunes informatives du personnage. L'espace déroutant se dresse sous une forme tentaculaire et nous fait reconsidérer l'environnement fictionnel comme un monde démultiplié. Le temps transformé en une sorte de machine à double jeu, qui fonctionnerait par analepse ou prolepse, met en exergue une météorologie textuelle disjonctée, pleine de revirement temporel.

Ce chapitre se propose de mettre en lumière « la poétique de la relation » en rendant les aspects que prennent le personnage, l'espace et le temps dans la structure narrative de l'œuvre.

Il apparaît donc clair que le personnage, l'espace et la temporalité dans *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps* ne se permettent pas quelque chose de l'ordre de la stabilité, ils ne sont pas caractérisables dans la mesure où ils suivent un mouvement erratique produit par l'écriture qui n'en présente pas d'autres faces.

---

<sup>246</sup> Elle comprend celle des personnages et la question symétrique de la méthode de leur saisie.

Pour une lisibilité meilleure de ce chapitre, nous étudierons : le personnage ;  
l'espace ; le temps.

## VI.1) -Anthropologie de l'individu fictionnel : personnage typifié.

L'art du XXe siècle, face à l'incertitude du présent, s'est confirmé comme une véritable avant-garde, propre à bouleverser les certitudes culturelles les mieux établies. Le roman s'affirme le produit d'une époque qui voit s'entretenir des masses et doute de la nature humaine. De fait, le personnage dans le Nouveau roman, souvent privé de nom, parfois réduit à une initiale, subit les conséquences d'une mutation profonde des mentalités et des structures sociales. Le personnage typifié se décline comme un personnage prototypique, une animalité, une personnification, une figuration, la perte de l'individu et montre par-dessus tout l'inévitable rapport à Autrui. En 1950 donc, Sarraute explique avec clairvoyance ce phénomène pour le moins insolite, elle souligne le manque de crédibilité des personnages de roman, le personnage est selon ses propres dires « *privé de ce double soutien, la foi en lui romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses épaules tout le poids de l'histoire*<sup>247</sup> ». A présent le voilà qui vacille et se défait, telle est la nouvelle constitution de cet être de papier représentatif de l'être réel. Aussi, comme le dit bien Christine Montalbetti :

*« Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. [...] Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même [...]. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant*

---

<sup>247</sup> Sarraute (N), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, mars 1956.

*révolue. S'il y parvient, au contraire, une voie nouvelle s'offre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes.*<sup>248</sup> »

Ces formes foisonnantes privilégiées par des romanciers, permettent de mettre en place des univers aux très nombreux personnages. Ils ont tous une voix dans la polyphonie qui récuse toute vision unique. A cet effet, la double vision, celle de l'ancienne métropole et celle du pays neuf peut se dire dans le même texte par divers procédés. L'un de ceux-ci consiste à réécrire une œuvre classique dans une parodie à la fois respectueuse et déstabilisante. L'autre procédé très souvent employé est l'ironie, où deux lectures possibles, représentant deux systèmes de valeurs incompatibles, coexistent dans le même texte. Dans ce discours double ou fissuré, la subversion vient de l'intérieur.

Catherine Coquery-Vidrovitch va s'exprimer sous forme interrogative en ces termes : « *Il ne trouve apparemment d'issue que dans la dénonciation et la dérision. Ces accents nihilistes ne sont-ils pas à l'image du personnage même de l'auteur, qui appartient à une génération particulièrement perturbée, déchirée entre deux cultures entrechoquées ?*<sup>249</sup> »

Le « personnage » c'est un être de fiction, créé par le romancier ou le dramaturge, et dont l'illusion a porté abusivement à considérer comme une

---

<sup>248</sup> Montalbetti (C), *Le personnage*, Paris, Editions Flammarion, 2003, p. 176.

<sup>249</sup> Catherine Coquery-Vidrovitch, « Mbembe, Achille. – *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000, 293 p., index (« Les Afriques »). », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 167 | 2002, mis en ligne le 22 juin 2005. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/1504>

personne réelle. Toutefois, nous retiendrons que le terme « personnage » a beaucoup évolué. C'est ainsi qu'avec A.J Greimas, on passe de personnage à l'actant ; ce dernier semble regrouper tout ce qui participe à l'action c'est-à-dire il regroupe des personnages anthropomorphiques et non anthropomorphiques.

A travers ce sous point il nous incombera de montrer que dans *Sartorius*<sup>250</sup>, les personnages sont multiples, on ne retrouve pas un personnage principal, ceux qu'on y trouve sont diversifiés, jouent un rôle qui converge dans la même optique, celui de définir un peuple invisible : les "Batoutos". L'écrivain rend donc son récit à travers des personnages ou « actants » qui se refusent à toute fixation d'énonciation, à tout ancrage actantiel définitif pour se caractériser en « personnages » fugitifs, plongés dans un « errantisme<sup>251</sup> ». Evoquer le personnage ici, voit pour nécessité de faire un parcours rétrospectif de cet être fictif qui commerce avec la structure textuelle ou structure langagière d'une œuvre. La littérature médiévale se permettra de le nommer personnage idéal, il est inéluctablement lié aux récits fabuleux du Moyen-âge. Son fonctionnement répondrait aux valeurs auxquelles aspirerait la société traditionnelle de ce temps. Le personnage est, de ce fait, défini par un portrait physique accompli et un caractère psychologique et moral idéal. L'aspect physique fait l'objet d'une amplification des personnages, qui repose sur l'éloge des qualités des héros. Toutefois, le principe du renversement satirique n'est pas à omettre, s'agissant d'évoquer la laideur comme le pôle du blâme opposé à l'éloge ;

---

<sup>250</sup> Glissant (E), *op.cit.*

<sup>251</sup> Procédé d'écriture consistant à se déployer indéfiniment sans jamais fixer son objet. C'est l'équivalent de l'ubiquité, de la mouvance, de l'évanescence.

les traits de caractères psychologiques, pour leur part, expliquent une conduite morale des personnages. Les romans de chevalerie ou romans héroïque fournissent des héros exceptionnels, dont l'inexplicable perfection les sépare du monde : Cligès, Lancelot, Yvain,... Ainsi, cette identification du personnage renvoie au rapport de l'homme avec son environnement. L'auteur insiste sur les exploits et les prouesses pour mettre en valeur l'idéal humain.

Par ailleurs, nous avons un personnage vivant, il est la conséquence d'une nouvelle conception du roman qui se dégage au cours du XVIIe et du XVIIIe. C'est l'apparition du personnage réaliste « doté d'une épaisseur qui lui permet de faire concurrence à une personne réelle ». Ainsi, commence la dénomination des personnages, de même qu'une évolution dans les techniques du portrait. Alain Robbe-Grillet pense à ce propos qu' « *un personnage doit avoir un nom propre, double si possible (...) Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession (...) Enfin il doit posséder un caractère*<sup>252</sup>. » Cette caractérisation du personnage réaliste est « *un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine*<sup>253</sup>. » Elle offre au lecteur tous les détails concernant l'individualité des personnages et leur inscription dans la société. Entre autre, nous avons un personnage convaincant, il s'illustre dans la production romanesque du XIXe siècle. Le personnage est l'élément, voire la pièce centrale du roman, car « le romancier voit dans la création de personnages convaincants l'essentiel de son art ». Il en est de même du côté du lecteur, étant donné que

---

<sup>252</sup> Robbe-Grillet, (A), *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. De Minuit, 1963, pp. 31-32.

<sup>253</sup> L'essor de la raison cartésienne a placé l'homme au centre de son existence et, partant, le sujet de l'œuvre littéraire a été « défini par sa place dans la société et par la possession des traits psychologique et moraux qui en font des caractères ». *Homo fabulator*, chapitreV, p.161.

«ce que nous retenons d'un roman que nous aimons, ce ne sont pas des mots mais des personnages et des scènes qui se présentent dans notre mémoire sous forme d'images plus ou moins défini.<sup>254</sup> » Dans cette mesure, le personnage acquiert un statut social et une identité civile, qui déterminent désormais la validité d'un roman. Pour ainsi, le personnage est caractérisé en fonction de son état civil et de l'état d'esprit qui l'accompagne. A travers cet aspect du personnage, il ressort que tous les romans ont à faire au personnage et que c'est exprimer le personnage que la forme du roman se développe. On peut retenir à cet effet que le personnage impose son existence comme celle d'un personnage virtuellement réelle. Le XX e siècle à son tour va entretenir un nouveau déploiement de ce que l'on nomme personnage. Il sera donc dans ce siècle de révolution de montrer la distance qui sépare dorénavant les personnages à leurs créateurs. Dans cette crise du personnage, l'écrivain refuse de donner une fonction symbolique au sujet et aux objets qui l'entourent pour laisser la place à la seule signification. A la vérité, le nouveau roman va se déployer sous cet aspect du personnage, et il conviendra donc de dire que c'est parce que les choses apparaissent désormais impénétrables aux nouveaux romanciers, qu'ils refusent l'utilisation symbolique d'un procédé qu'ils jugent réducteur et mensonger. On déduit que l'écriture donne plus que jamais au livre son propre sujet, en gros son propre personnage.

Dans *Sartorius*<sup>255</sup> les personnages varient et apportent chacun une participation particulière au sein du récit. Un constat sera aussi que chez Glissant, les personnages reviennent, traversent les frontières éditoriales. Ils

---

<sup>254</sup> *Homo fabulator, op.cit, p.157.*

<sup>255</sup> Glissant (E), *Sartorius, op.cit.*

participent ainsi de l'errance qui les transporte de paysage en paysage sans occulter le but qu'ils veulent atteindre, celui de restituer une totalité-monde. De plus dans cette œuvre, nous avons des objets (totems) qui ont un rôle primordial dans l'histoire (ils participent à l'action). L'énonciation dévoile ici la présence dominante de la troisième personne. En effet, le locuteur semble absent, hors du récit. On se croirait dans un discours rapporté dans la mesure où le changement du locuteur est indiqué par des guillemets et des tirets. La ponctuation se relève à travers les exclamations, les interrogations, le « je » que l'on rencontre dans cette œuvre procède d'un narrateur fictif, distinct de l'auteur. Ainsi, cette œuvre participe d'un récit parce que nous y décelons l'usage du passé simple, de l'imparfait et du présent de narration. Nous ajouterons donc qu'à travers *Sartorius*, le personnage est relayé tout au long du récit par d'autres personnages. Chaque segment de l'œuvre présente un personnage qui sera remplacé par un autre au segment suivant. Et nous retiendrons que chacun apporte une contribution supplémentaire dans le récit, pourvu que l'histoire du peuple invisible les Batoutos et leurs objectifs se poursuivent sans disjonctions. Ainsi, avons-nous un personnage qui ne se présente pas comme le personnage traditionnel tenant un rôle principal et ayant un parcours héroïque, nous sommes en présence de plusieurs personnages, plusieurs narrateurs dans les différents fragments constitutifs de l'œuvre.

C'est ainsi que dans sa stature insaisissable, le personnage dans *Sartorius* surtout en sa première partie, prend de multiples visages, il est totem dans le fragment intitulé « *Kwamé*<sup>256</sup> », il se présente en oiseau dans celui intitulé

---

<sup>256</sup> Glissant (E), *op.cit*, pp.58-76.

« *Okombo*<sup>257</sup> », à cet effet nous pouvons lire cette phrase illustrative : « L'Okombo est un oiseau qui mérite humanité<sup>258</sup> ». Nous nous accordons donc à dire que les personnages dans leurs différentes morphologies rendent non seulement le récit complexe, mais surtout participent d'un nouvel ordre littéraire que le sémioticien Greimas nommera « actants », ceci pour justifier ces personnages (être humain ou objet) qui tiennent le même rôle et tendent à revêtir toutes sorte d'identités. Un cri articulé en un mot mystérieux, “ Odonon ”, désignant à la fois un personnage (celui du même nom qui serait débarqué en Martinique vers 1715) et l'indicible réalité de la déportation. Il erre dans le présent sans que son sens ne soit donné, il marque du sceau de la folie les personnages qui en sont les dépositaires et sa lancinante mémoire se ramifie en opacités non élucidées. Ce cri désigne et tisse une chaîne qui unit personnages du passé et personnages du présent.

Ainsi, l'individu fictionnel glissantien peut se définir par plusieurs points de vue : historique, politique, ethnologique<sup>259</sup> selon les dires de Valérie Masson-Perrin.

Chez Coetzee le personnage a une description furtive, ce qui annule en tout point de vue la perception traditionnelle du personnage. Son roman *Disgrâce*, texte très sombre, décrit avec une extrême froideur la société sud-africaine post-apartheid, dans laquelle l'absence de justice est flagrante, laissant place à des horreurs en tout genre, sous le couvert d'un gouvernement impuissant. Comme nous l'avons noté, l'auteur utilise très

---

<sup>257</sup> Glissant (E), *op.cit*, pp.105-107.

<sup>258</sup> *Idem*, p.105.

<sup>259</sup> Valérie MASSON-PERRIN, Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant, Thèse de Doctorat en Littérature et civilisation française, soutenue le 16 novembre 2006 à l'université de Cergy-Pontoise.

peu de description, il s'attache essentiellement au personnage, à leurs relations, à leurs actions et à leurs états d'âme. Le roman est dans la tradition du bildungsroman<sup>260</sup> ou roman d'apprentissage dans lequel le personnage principal évolue dans sa compréhension du monde environnant ou des autres personnages au fur et à mesure de la narration. C'est ici un homme mûr qui voit ses convictions s'ébranler et qui réalise son impuissance à agir sur le monde. David Lurie, personnage principal est ostensiblement dans une situation erratique. C'est la fuite perpétuelle qui s'en suit, justifiée par le fait d'être dans une situation engendrée par son impensable problème avec mademoiselle Isaacs. Histoire indélébile, ineffaçable, méritée qui met ce dernier dans une échappatoire continue en parole et en acte. Nous remarquons là, le travail opéré par l'auteur, qui à travers la trame de ce roman met en place le mécanisme de transformation du personnage. Son personnage refuse tout compromis, il se défait de tout arrangement pouvant découler de ce fameux problème avec son étudiante, il demeure strictement passif, tel Meursault le personnage camusien devant son procès. C'est donc un personnage d'un nouvel ordre du récit fictionnel, personnage qui rentre en contradiction avec le personnage-héros ou le personnage actif des romans traditionnels. Il devient un anti-héros, une sorte de bulle qui se laisse entraîner par le vent là où bon lui semble, pour lui la nature doit décider, il prône l'inaction totale. Avec cet exemple qui suit, on comprend clairement le comportement de ce personnage principal de *Disgrâce* :

---

<sup>260</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Disgr%C3%A2ce\\_\(roman\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Disgr%C3%A2ce_(roman))

« C'est l'occasion ou jamais, certes, servie sur un plateau : que celui qui a quelque chose à dire s'avance et parle. Mais il reste muet, son pouls lui bat aux oreilles. Comment nier qu'il est le serpent caché sous des fleurs ?

« je vous prie de m'excuser, dit-il à voix basse, j'ai des choses à faire. » Il tourne les talons, tout d'une pièce, et quitte le bureau.<sup>261</sup> »

Nous constatons que ce personnage est comme le dit Christine Montalbetti : un « personnage épuisé ». Pour elle, le personnage, dans sa définition textualiste, est donc : « un personnage épuisé, épuisé par la somme même des énoncés qui en rendent compte. Il est sans autre passé que celui qui nous est conté, sans autre généalogie que celle qui nous est présentée, sans autre avenir que celui qui nous est narré, dans quelque clauses synthétiques ou prospectives.<sup>262</sup> » C'est donc ainsi que se présente notre personnage principal, David Lurie, esclave des événements, qui croule sous le joug de la trame qui constitue son itinérance fictionnel.

Comme dans *En attendant les barbares*, l'emploi de la première personne du singulier « je » semble récurrent. Et d'entrée de jeu, nous sommes informés de la présence textuelle d'un narrateur. Un narrateur qui mène l'action et dirige la partition discursive. L'ultime phrase du roman qui suit illustre bien une double sémantique, la présence et l'expression des sentiments du narrateur : « je me sens stupide en m'éloignant, comme un homme égaré depuis longtemps qui poursuit cependant sa marche sur une route qui mène peut-être nulle part.<sup>263</sup> »

---

<sup>261</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.51.

<sup>262</sup> Montalbetti (C), *op.cit*, p.16.

<sup>263</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.249.

Alors typologiquement, le personnage dans *En attendant les barbares*, est « bouc émissaire » ou l' « étranger hyperbolique ». Le cas du Magistrat semble criard, il subit l'épreuve de l'étrangeté qui se dégage de cette notion de « bouc émissaire ». En effet, ce roman nous dépeint l'histoire d'un Magistrat, administrateur d'une paisible garnison située à la frontière d'un Empire, dont la vie bascule avec l'arrivée des hommes du Troisième Bureau envoyés par la capitale afin de dompter une hypothétique rébellion. Ces hommes se sont livrés à la torture sur les nomades qu'ils ont arrêtés, tandis que le Magistrat recueille une jeune barbare victime de leurs sévices. En accueillant cette étrangère, le Magistrat est devenu aussi cet étranger car il a transgressé la norme collective. Seulement sa transgression ne va pas s'arrêter là. En effet, il a décidé de rendre cette jeune barbare à son peuple. Il va donc traverser la frontière et va à la rencontre de l'autre. C'est un voyage vers l'altérité et l'altération, car il risque l'impureté et l'anomalie. À défaut de mettre la main sur les barbares qui menacent la stabilité de l'Empire, le Magistrat va offrir aux hommes de l'Empire une occasion inespérée car il est pris comme « bouc émissaire » à son retour au point frontalier. Par son passage de la mêmeté vers l'altérité, le Magistrat est accusé d'avoir commis un crime indifférenciateur. Il va falloir purger la communauté de cet élément qui la corrompt, et de ce traître qui essaye de la subvertir. Après son contact avec les barbares, le Magistrat doit aux yeux de l'Empire être et devenir cet étranger, qui est souvent associé à l'animalité et à la bestialité et qui suscite un sentiment d'horreur et d'abjection. Cette humiliation et cet avilissement du Magistrat ne sont que le reflet d'une peur de voir la frontière entre la mêmeté et l'altérité se brouiller et s'estomper,

car comme le signale René Girard, ce n'est jamais la différence qui obsède les persécuteurs, c'est plutôt son contraire indicible, l'indifférenciation. Nous pouvons également avoir le personnage « nomade », à l'instar du Magistrat dans *En attendant les barbares*, il y a David Lurie dans *Disgrâce*. L'errance ou le nomadisme est aussi l'une des figures récurrentes dans les œuvres de Coetzee. En effet, plusieurs personnages coetzéens s'affranchissent de l'ordre établi et entament un périple transgressif remplaçant le triangle œdipien familial par d'autre. Ces personnages sont pris dans des mouvements de déterritorialisation traçant ainsi une ligne de fuite à la recherche d'un mode indifférencié, indécidable, étranger.

Par ailleurs, nous retrouvons chez Murakami les personnages qui ont de multiples visages, le personnage est humain, animal ou objet, ce qui marque l'ambivalence et toute la transgression du roman passéiste. Dans le cas de *La fin des temps*, deux univers nous sont présentés : univers réel et univers imaginaire, ce qui correspond à des personnages héros et anti-héros propres à ces univers. Les univers de Murakami sont de ceux qui font l'union et la symbiose entre l'imaginaire, les mondes oniriques, le fantastique et le vraisemblable. A force de plonger dans les ouvrages de l'auteur, le lecteur est susceptible de détecter la présence de motifs qui reviennent assez souvent, c'est-à-dire, des objets, situations, lieux ou patois qui se répètent. Chez lui les personnages s'assimilent aux symboles<sup>264</sup>, parce qu'ils sont l'objet d'une répétition qui traverse la production romanesque de ce dernier.

---

<sup>264</sup> Martel Alexandra, *lexique des symboles*, <http://lettres.collegemv.qc.ca/haruki-murakami/lexique-de-loeuvre-de-murakami>

Dans l'univers réel de l'œuvre, l'ascenseur personnage non anthropomorphique se révèle élément plein de sens dans le roman qui nous intéresse ici, mais aussi dans d'autres œuvres de notre auteur. Dès les premières pages de *La fin des temps*, on nous présente un personnage dans un ascenseur. S'ensuit une réflexion sur ces moyens de transport verticaux. L'appareil ne revient qu'une seule autre fois dans le roman, mais apparaît dans plusieurs nouvelles littéraires dont *Le jour de ses vingt ans* dans le recueil *Saules aveugles, femme endormie*<sup>265</sup>, d'où la pertinence de sa symbolique. La signification de la présence d'un élévateur pour les mondes postmodernes que nous offre Murakami est en lien avec le passage d'un monde à un autre, d'un état de conscience à un autre. Il s'agit d'un lieu de transition qui selon la manière dont il est décrit, permet au lecteur de comprendre si un monde parallèle s'en vient dans la lecture ou si le personnage est sur le point de vivre une transformation. La succession des étages peut aussi faire référence à une multitude d'étapes franchies ou à franchir dans le parcours initiatique du personnage principal. Comme personnage non anthropomorphique, nous avons la "bibliothèque" qui est le lieu qui contient absolument tout. C'est l'endroit où le personnage principal trouvera l'appartenance animale du crâne qu'il a reçu et trouvera aussi une fille qui avait le potentiel d'être sa compagne de vie dans le roman *La fin des temps*. Dans le roman *Kafka sur le rivage*<sup>266</sup>, la bibliothèque est le lieu qui détient la clé de tous les secrets de quêtes du personnage adolescent. La bibliothèque est l'endroit où tout le savoir se rejoint et où les étagères se multiplient de livres. Ce lieu déborde de sens à chacune de ses apparitions

---

<sup>265</sup> Murakami (H), *Saules aveugles, femme endormie*, Paris, Belfond, 2008.

<sup>266</sup> Murakami (H), *Kafka sur le rivage*, Paris, Ed. Belfond (traduit en français par Corinne Atlan), 2006.

puisqu'il annonce la résolution d'une énigme, une rencontre qui chamboulera la continuité des événements ou encore la mise en situation d'une nouvelle aventure. Chaque roman construit sa propre « bibliothèque » avec les notions d'intertextualité, de mise en abyme et de références directes à d'autres auteurs. A la suite du non anthropomorphique, nous avons le « cor » qui de manière inanimée joue un rôle prépondérant dans la trame du roman. Instrument de musique, le cor dont on se sert pour appeler les animaux dans le nouveau monde, celui représenté par les chapitres *Fin du monde*. Contrairement à la majorité des instruments, le cor avait une nature plutôt communicative que musicale. On s'en servait pour la chasse, pour transmettre des messages codés ou encore à des fins spirituelles. L'autre particularité de l'instrument, qui n'est pas choisi de manière fortuite chez Murakami, est son origine matérielle. Autrefois, les cors étaient en fait des cornes d'animaux. On peut ici faire le lien avec la présence de la licorne, animal surnaturel se distinguant par son unicorne sur le dessus du crâne. Nous avons également le trombone, ce petit outil destiné à tenir un paquet de feuille ensemble très anodin. Dès sa seconde apparition dans le roman *La fin des temps*, notre attention a été plus vive à son sujet. On en retrouve sur les bureaux, certes, mais comme traces laissées par terre aussi. Le concept du petit accessoire de bureau veut, qu'une tige de métal soit repliée en boucles à la manière d'un tourbillon. Ce procédé rappelle une sensation susceptible d'être ressentie chez le lecteur lors de son saut dans une œuvre de Murakami. De plus, le trombone tire son nom de l'instrument de musique à vent qui possède grossièrement la même forme. Notons que l'instrument est utilisé majoritairement pour le jazz, genre musical le plus présent dans

les productions littéraires de notre auteur. Cela va sans dire que l'influence de la vie de l'auteur ait eu des répercussions sur la trame musicale de ses ouvrages puisque Murakami a occupé l'emploi de responsable d'un bar jazz pendant environ neuf ans.

D'autre part, nous avons l'univers imaginaire de l'œuvre qui nous présente une variété de personnages. Dans ce pan, qui parle, du type de personnages murakamiens, nous avons "le crâne", il est offert en guise de présent, on y lit les vieux rêves. Cette figure est récurrente dans la littérature de Murakami. Le roman *Kafka sur le rivage* l'inclut aussi dans ses motifs. Il s'agit de la partie du corps qui ne subira aucune désintégration après la mort. Il est donc un symbole d'immortalité. Sa redécouverte et son étude de la part du vieux scientifique et du personnage du lecteur de rêves de *La fin des temps* font aussi en sorte que le crâne est le symbole de la mort physique bien entendu, mais d'une sorte de renaissance spirituelle et métaphysique. Sa façon d'envelopper et de protéger le cerveau humain, siège de l'intellect, en fait aussi un genre de dôme qui métaphoriquement pourrait renvoyer à une image de voûte protectrice d'un grand trésor. Logiquement, c'est dans cette partie du squelette que les vieux rêves de l'univers de *Fin du monde* devaient se trouver. Nous avons entre-autre la "licorne", cette mythique espèce animale est déterminante dans le récit de Murakami. Il s'agit d'un animal imaginaire aux pouvoirs très puissants. Dans la littérature, la licorne est symbole d'éternité, de sagesse, de pureté et de sacrifice. Sa corne évoque la transcendance divine. La licorne peut être figure de protection et d'invitation à la rêverie. Fait intéressant : dans l'astrologie chinoise, s'approcher d'une licorne à l'intérieur d'un rêve peut être dangereux car elle

conduit habituellement dans une puissance souterraine inconnue. Enfin, “l’ombre” un personnage important et un symbole plein d’énigmes. L’ombre est un élément de l’être humain que notre auteur ne néglige jamais. Autant dans *Kafka sur le rivage* que dans *La fin des temps*, les ombres se détachent des personnages et dans le cas du dernier roman mentionné ci-dessus, se construisent une personnalité complexe et indépendante. On pense souvent que l’ombre signifie le double sombre et obscur d’un individu, mais dans le cas de l’auteur postmoderne, le double évoque la volonté. Le personnage d’ombre est celui qui prend les décisions, qui passe à l’acte. L’ombre est l’accomplissement de tout ce qui pourrait être caché ou enfoui. Dans l’histoire *Fin du monde*, l’ombre ne mène pas à terme sa mission qui est de fuir avec son corps. Les ténébrides peuvent également être une forme d’ombre qui pousse les personnages à faire preuve de courage, d’action et de ruse. Ainsi, le lieu devient sombre et tentaculaire. Ce lieu mué en « espace » s’imprègnerait d’une rhizomaticité.

## VI.2) -La rhizomaticité de l'espace :

Ce sous-titre se déploiera à lire « l'espace » en ce qu'il intègre les modalités décrites dans « la poétique de la relation ». Stricto sensu, le mot « espace » désigne l' « étendue indéfinie contenant, englobant tous les objets, toutes les étendues finies. Le temps et l'espace<sup>267</sup>. »

Pour cela, dans le contexte qui est le nôtre, il s'agira de « l'espace » inscrit dans le récit, voire dans les structures langagières de notre corpus. En outre, il sera aussi vu comme le « paysage » ou l'environnement. Dans le cadre de notre travail en clair, l'espace se résume à la seule dimension de l'objet écriture, littéraire et littérature. L'espace fictionnel, pour être devenu un lieu commun de la critique récente, ne doit pas masquer que, l'élaboration d'une analyse de l'espace dans la fiction n'a, quant à elle, pas encore été explorée de manière systématique<sup>268</sup>. Elle a surtout été abordé d'un point de vue « externe », qui visait soit à étudier, thématiquement, des espaces ou des notions spatiales spécifiques (l'exotisme, le désert, etc.), soit à considérer le texte comme « clôture narrative » et même le livre comme un espace : le « péri-texte » de Genette. Il nous semble, cependant, que les travaux récents sur l'espace fictionnel commencent à se pencher plus particulièrement sur la constitution et le fonctionnement de l'espace dans la fiction, en se préoccupant d'établir une typologie des mondes qui représente la gamme des pratiques fictionnelles. En effet, il ne va pas de soi que la question de savoir comment la littérature bâtit ses espaces. Si le support premier pour l'établir est la description, qui assure, entre autres, la constitution d'un

---

<sup>267</sup> Dictionnaire le Larousse de poche 2001.

<sup>268</sup> Isabelle Krzywkowski, Université de Lille III, [http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/ESPACESpace\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/ESPACESpace_n.html), 10/09/2013 à 20h37.

décor, la présence de l'espace est souvent plus diffuse, cadre quasi implicite, pas décrit en lui-même, ni pour lui-même, mais nécessairement au déroulement de l'action, reposant sur des éléments d'ordre presque exclusivement lexicaux (adverbes de lieu, verbes de mouvement, etc.), dont il est malaisé de rendre compte en dehors d'une approche proprement linguistique.

A cette analyse des modes de représentation de l'espace fictionnel doit venir s'ajouter celle de son rôle dans la fiction. Si l'élaboration de l'espace repose souvent sur la composition d'une topographie (code, descriptif), celui-ci a pour fonction de fournir moins un cadre réaliste à l'action, qu'un cadre de représentation, si peu vraisemblable qu'il soit, il peut même être le vecteur le plus élémentaire pour donner naissance à un univers proprement imaginaire. Dans un texte, la présence de l'espace peut avoir une valeur plus structurelle : le choix d'un cadre particulier pour une scène n'est bien entendu pas indifférent, et contribue efficacement à installer une ambiance ou à fournir un élément de compréhension. La construction spatiale peut ainsi avoir une fonction herméneutique, puisqu'elle permet, par exemple, de mettre en scène le caractère d'un personnage ou les forces qui s'opposent dans le texte. C'est ce caractère dynamique qui explique la possibilité qu'a l'espace de jouer un rôle actif dans la fiction, on parlera de « lieu personnage ».

En théorie littéraire, l'auteur est le fruit de multiples influences c'est-à-dire de tout ce qui fait son quotidien («'habitus<sup>269</sup>» amical, sociétal, environnemental, etc.) L'espace demeure donc pour l'être humain (l'auteur) un lieu privilégié d'inspiration, de réconfort et de retrouvailles avec lui et lui-même, mais aussi avec ce qui est fondateur du cumul «'alentour'» de son savoir, de son être tout entier. C'est en cela que Jean Pélégri dira avec beaucoup de bon sens :

*« c'est en les paysages que s'élaborent jour après jour notre sensibilité et notre métaphysique du monde. Et c'est par eux que l'écrivain, plus tard, retrouvera ses sources et ses repères, au point que chaque fois qu'il décrira un paysage, que ce soit en son nom ou par personnages interposés, il fera sans s'en rendre compte son autoportrait.<sup>270</sup> »*

Et selon Augustin Berque qui ajoutera dans le droit fil que Pélégri :

*« L'homme a un devoir écouménal envers la nature<sup>271</sup> »*

Ainsi pour Jean Pélégri, le paysage est une immense source d'inspiration pour l'écrivain, qui en fait recourt chaque fois que le besoin se fait ressentir pour son imaginaire productif et romanesque. L'auteur se doit également d'avoir à l'égard de cet espace environnemental, foyer inépuisable de matière, un comportement écoresponsable.

L'espace revêt donc dans ce travail de multiple sens, qui selon nos auteurs, s'illustre chez eux par leur appréhension, leur compréhension de la chose et

---

<sup>269</sup> Au sens que lui donne Pierre Bourdieu à savoir : « système de dispositions réglées ». Il permet à un individu de se mouvoir dans le monde social et de l'interpréter d'une manière qui d'une part lui est propre, qui d'autre part est commune aux membres des catégories sociales auxquelles il appartient.

<sup>270</sup> Pélégri (Jean), *Ma mère, l'Algérie, Alger*, Laphomic, 1989, p.96.

<sup>271</sup> Berque (A), *Etres humains sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996, p.78.

surtout de l'anamnèse qui les caractérise. En d'autres termes chez nos auteurs le recours à la mémoire apporte un plus à la mise en place du système énonciatif et narratif dans leur production littéraire.

L'aspect archipélique des Antilles et les forêts vierges de ces îles nous procure à la fois un sens de la Nature et un concept de la relation dans l'écriture de Glissant. Le paysage chez lui englobe le morne, la plaine, la ville, la rivière, la mer, la plantation, et le végétal (les arbres en particulier)<sup>272</sup>. De fait, le paysage est en fait le lieu où l'espace géographique parcouru par un individu (et par extension la communauté) de par son existence. La constitution de son imaginaire, de sa culture, de sa langue et de sa parole en dépend. Ce rapport au lieu n'est pas un rapport d'appartenance ou de propriété mais de mémoire et d'existence.

Il est donc question dans cette dissertation de rendre raison de « la poétique de la relation », en montrant la confrontation dans le texte de différents « espaces ». C'est ainsi que dans *Sartorius* nous avons des interférences entre « l'espace énonciatif » et « l'espace énoncif ». Greimas et Courtès diront à cet effet que : « la programmation spatiale est la procédure qui consiste à organiser l'enchaînement syntagmatique des espaces partiels<sup>273</sup> ». En effet, dans *Sartorius* nous verrons pour démontrer l'entrelacement des espaces dans une logique relationnelle, un espace à partir duquel les autres espaces partiels vont se disposer. Cet espace zéro est appelé « espace topique » et les autres espaces environnant sont les « espaces hétéro-

---

<sup>272</sup> Boudra Nabil Augustin, La poétique du paysage dans l'œuvre D'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner, 2002, p.3.

<sup>273</sup> Greimas (A.J) et Courtès (J), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

topiques ». L'espace est certainement une catégorie qui porte une facture particulière dans l'univers scripturaire de Glissant.

Pour Glissant, toute poétique est « *une recherche de la référence. La référence n'est que lorsque ceux qu'elle concerne en sont empreints sans exception*<sup>274</sup> ». Si on se réfère à cette définition, la poétique dans ce présent travail serait donc la recherche d'une "chose" (abstraite, métaphysique et indéfinissable) typique au paysage, que nos auteurs essayent justement de cerner, ou plutôt de rétablir puisqu'elle semble être perdue dans nos temps modernes.

En gros, la notion d'espace n'est donc pas fixe et concrète. Elle est une représentation du vécu, d'une sensibilité du monde dans lequel on se situe. C'est aussi la représentation d'un imaginaire qui permet de maîtriser l'espace refusé en réalité. Autrement dit, ce n'est pas l'apparence d'un lieu quelconque qui nous importe ici, mais sa force extra-physique que parfois seule la littérature réussit à faire valoir. De toute évidence, l'évocation de l'espace ici et de ses différentes torsions textuelles ne se fait pas à travers le fragmentaire d'images visuelles (portrait réaliste) mais à travers notre sensibilité et notre communion avec ce monde naturel autour de nous. C'est ce que nous entendons par « poétique » dans cette dissertation.

Nos auteurs s'associent donc à Proust dans sa conviction sur le lien entre la sensation et la mémoire, et surtout entre le monde palpable et le temps immatériel. Il est donc important de préciser que dans l'imaginaire de nos auteurs le passé n'est pas saisissable par la seule force de l'esprit rationnel.

---

<sup>274</sup> Glissant (E), *l'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1980, p.191.

Il serait plus perceptible et plus concret dans des objets qui ne relâchent leur sens que lorsqu'on les approche avec imagination et sensation. Proust nous révèle donc que le paysage est : « tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé... »<sup>275</sup> Et l'espace fonctionne justement de la même manière. N'est-ce pas Bachelard qui disait à cet effet que la « terre est un élément très propre pour cacher et manifester les choses qui lui sont confiées. »<sup>276</sup>

Dans le rapport de l'homme à l'espace ou au paysage la convocation de la métaphysique semble intéressante si on s'y attarde, surtout s'il s'agit de l' « espace poétique » ou du « paysage poétique ». Pour mieux élucider une caractéristique commune à nos trois auteurs, il nous conviendrait d'exposer la différence entre la technique littéraire traditionnelle par laquelle on déclamait l'espace, c'est-à-dire la description, et la façon dont Glissant, Coetzee et Murakami « écrivent » (écrire et non décrire) l'espace.

La description est donc le discours par lequel on décrit, on dépeint, et « on représente un objet, un animal, une plante ou un paysage. »<sup>277</sup> Cette description référentielle sous-tend la connaissance de ces éléments du réel. Un réel perçu comme distinct et distant du descripteur, qui prétend le faire voir ou le faire imaginer aux lecteurs. Nous pensons aboutir ainsi à la raison pour laquelle toute la littérature (ou même quelques autres formes d'art telle que la peinture) a appréhendé la Nature en tant qu'objet maîtrisé par l'Homme (sujet).

---

<sup>275</sup> Proust (M), *Du Côté de chez swan*, Paris, Gallimard, 1990, p.28.

<sup>276</sup> Bachelard (G), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p.1.

<sup>277</sup> *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue Française*, Robert, t. II, Ed. Corrigé 1981.

Nous pouvons bien entendu citer plusieurs exemples de régions et d'époques différentes, mais limitons nous à la littérature réaliste française du XIXème siècle. Dans *Madame Bovary*, Flaubert comparait le paysage de Rouen à un tableau : « *Vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture.* »<sup>278</sup> Et Georges Sand dans *La Mare au diable* le décrit ainsi : « *je marchais sur la lisère d'un champ que des paysans étaient entrain de préparer pour les semailles prochaine. L'arène était vaste comme celle du tableau d'Holbein...* »<sup>279</sup>

Flaubert et Balzac (XIXème siècle), Camus et Giono (XXème) utilisaient le paysage pour suspendre momentanément les réflexions et s'attarder sur le spectacle du monde environnant. L'évocation est aussi une façon pour eux de reconstituer les souvenirs d'enfance. Par souci de mieux comprendre et de mieux expliquer leurs topiques, ces écrivains, et Balzac en particulier, accordaient à la description dans leur œuvre une importance considérable. L'espace ou le paysage devient dans ce cas un pur objet. Toutes ces descriptions servent donc à bien cerner et localiser un personnage ou un objet dans un texte, c'est pourquoi le lecteur a devant lui un espace bien ordonné et une temporalité bien définie. En somme, il ressent une mesure de l'espace-temps typique à la littérature classique

Nos écrivains en question ne procèdent pas ainsi. La représentation du paysage chez eux n'est pas une simple mimésis, mais une forme particulière et originale du discours sur leurs sociétés en particulier, et sur le monde en

---

<sup>278</sup> Flaubert (G), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1986, p.56.

<sup>279</sup> Sand (G), *Mare au diable*, Grenoble, Glenat, 1998, p.35.

général.<sup>280</sup> L'espace ou le paysage pour nos auteurs prend une double dimension, d'un côté il a des attraits mythiques et de l'autre une face totémique.

De ce fait donc, en mythologie, la terre a toujours été assimilée à la mère pour sa symbolique de la fécondité et de la régénération. Certaines tribus africaines, par exemple, ont même coutume de manger de la terre en guise de gratitude et d'identification à la nature. Il va sans dire que la terre possède également le caractère sacré des origines. Quand un groupe veut se régénérer spirituellement, il pratique une sorte de retour à la terre natale. Les tribus antiques, selon Lévy-Bruhl, reviennent souvent au lieu où se trouve le berceau de leur ancêtre pour renouveler leur énergie. Il y a donc tout un rapport millénaire de par l'histoire en l'Homme et son espace. Dominique Zahan explique que chez le peuple Bantu la maîtrise de soi va de pair avec la conquête de l'espace<sup>281</sup>.

Nous tenterons donc de démontrer, chemin faisant, que le roman francophone (Glissant) se distingue du roman français, mais surtout ne pas s'éloigner de l'objectif premier qui est le nôtre, celui de montrer un espace ou un paysage dans sa facture poétique et insaisissable.

Le propre de notre corpus s'illustre en ce que l'espace qui est le sien s'inscrit dans une indétermination totale, et se révèle ainsi sous l'appellation d'espace- rhizome. En effet, toute distorsion du temps ne va pas sans un vacillement de l'espace scriptural qui en l'occurrence, n'est plus

---

<sup>280</sup> Boudra Nabil Augustin La poétique du paysage dans l'œuvre D'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner, *op. cit.* p.8.

<sup>281</sup> Tiré de Dixon, Melvin, *Ride out the Wilderness, Geography and Identity in Afro-American literature*, University of Illinois Press, 1987, p.6-7.

stable, projetant le lecteur dans tous les sens. Comme nous ont laissé entendre les chapitres précédent, notre corpus est tissé sur le modèle de l'hybridation, afin de rester donc fidèle à cette perspective et surtout pour mieux appréhender, mieux rendre compte du fonctionnement de cet espace qui féconde un système indéfinissable, voire insaisissable, nous mettrons des gardes- fous pour que soit restitué le véritable cadre spatial des œuvres soumises à notre étude. Notons que le tourbillonnement donc fait preuve *Sartorius* dans sa structure textuelle est le même qui se dégage de l'espace qu'il convoque en son intérieur. Par ailleurs, c'est un espace littéraire à l'intérieur duquel se tisse tout un réseau chaotique de chocs imprévisibles, en vertu de la théorie du chaos<sup>282</sup>. En un mot, il s'agit d'un espace intransitif, autrement formulé un espace qui échappe à toute fixité, à toute stabilisation. En effet, dans les multiples pérégrinations des personnages, les espaces se présentent en fait comme des lieux transitoires qui ouvrent simultanément d'autres lieux. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer la trajectoire de nos actants en l'occurrence Oko, Kwamé, Onkolo et bien d'autres montrent avec acuité se vouloir partir, ce toujours et déjà en route pour la conquête d'autres espaces. A la vérité, ces lieux convoités par nos héros s'inscrivent dans le transitoire parce qu'ils sont incapables de les retenir dans leur progression. C'est ce qui se dégage à travers l'itinérance du personnage d'Oko dans cet extrait :

---

<sup>282</sup> Pour Glissant, « chaos ne veut pas dire désordre, néant (...), chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toute ces dimensions, toutes ces conceptions du temps, du mythe, de l'être comme étant des cultures qui se rejoignent (...) ».cf. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit » in Ludwig (R), (sous la direction de), *Ecrire la parole de nuit, op.cit*, p.124.

Il ressentait la vitesse effrayante de ces courants qui traversaient les espaces, qui pour lui mettaient ensemble le connu et l'inconnu, l'actuel et le futur, ce qu'il devinait et ce qui tournait au loin, la chose d'hier et le nuage d'ici, l'herbe des pampas et la ronce de Tamoulie, les atroces sièges des camps et des villes et les mystérieux systèmes d'irrigation, les massacres du Levant et la paix froide des Grandes montagnes, l'art de naviguer opposé à la science de demeurer, la tente munificente et la cathédrale cathare, la synagogue et le temple Toltèque,...

<sup>283</sup>

A la lumière de cet extrait, il appert que l'espace, dans l'économie globale de l'œuvre, est un non-lieu, un « trou-brouillon » qui sans cesse s'arrache à toute saisie brève, c'est le lieu du « *déshorizonnement* ». C'est à juste titre que les frontières, les distances se trouvent abolies dans notre corpus. A cet effet, on pourrait dire avec Ngandu Nkashama que : « *les lieux intradiégétiques autant que les écarts extradiégétiques se confondent au point de s'annuler mutuellement, en une sorte de continuum sans hiatus et sans interstice* »<sup>284</sup>

Nous noterons aussi dans notre corpus l'évocation des espaces réels qui se confondent avec les espaces fictifs du texte. Les deux extraits suivants illustrent bien cette interférence des lieux :

«..., un goût généralisé pour l'Universel avait incliné de force l'esprit, et les puissances de survie qui s'acharnent en chacun de nous, vers ces régions d'excellence et de préférence qui avaient conquis et pétri le monde

---

<sup>283</sup> Glissant (E) *Sartorius*, op.cit, p76.

<sup>284</sup> Ngandu Nkashama (P), *Rupture et écritures de violence. Etude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.37.

*et proclamé l'Universel, Londres ou Paris, ou Madrid ou Berlin, et bientôt, par projection et prééminence, New York.*<sup>285</sup> »

« *Irlande, Chili, Allemagne, Nicaragua, Danemark et bien entendu Argentine, et aussi d'autres sources moins notables, avaient contribué à l'établissement de ces lignées, considérées à juste titre comme un exemple de ce que le pays offrait de mieux en matière d'aristocratie familiale.*<sup>286</sup> »

Dans ces extraits, nous voyons que l'espace est indemne de toute fixité. Nul ne reconnaît exactement les lieux de déroulement du récit, le lecteur est emporté tel dans un tourbillon d'espaces, qu'il est difficile pour lui d'avoir une posture stable. Ces évocations d'espaces différents dans le texte, permettent une déstructuration systématique de l'espace, ce qui désobstrue la conception traditionnelle de l'espace dans un roman et lance sans commune mesure un processus moderne qui validerait la littéarité propre à un texte qui se targuerait d'être un fait littéraire. De ces exemples, nous pouvons retenir aussi que l'espace réel et l'espace fictif entretiennent une relation intimiste, ce qui met le lecteur dans une impasse dans la mesure où il ne peut pas se situer dans un espace précis.

L'espace chez Coetzee, diffère d'œuvre en œuvre. Dans *Disgrâce* par exemple, l'espace se multiplie et même se démultiplie, à travers l'action du personnage principale on peut voir qu'il se déplace au fur et à mesure que celui-ci change de lieu, voire d'environnement. L'espace gagne donc en instabilité ce qui est inductif de sa rhizomaticité. La typologie de l'espace dans *Disgrâce* se fait entendre sous plusieurs formes, nous avons le milieu

---

<sup>285</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.156.

<sup>286</sup> *Idem*, p.328.

universitaire d'où le personnage est investi en qualité de professeur de communication et de poésie romantique anglaise, cet espace fait partie de ce personnage instruit, de ce personnage aux savoirs élevés. L'université c'est l'espace de l'enseignement, cela peut aussi faire référence à la situation réelle de l'auteur. Ce microcosme est l'endroit où l'imaginaire et la mémoire jouent un rôle assez aigu et c'est ce lieu qui permet à Coetzee d'en faire un des espaces de son texte. Nous pouvons souligner également, l'espace intertextuel qui présente plusieurs récits qui ne cessent de s'entrecroiser pendant le déroulement de la narration, c'est le cas ici de l'ouvrage utilisé par David Lurie, qui fait l'objet d'un séminaire : « *Wordsworth, au livre 6 du Prélude ; le poète dans les Alpes.*<sup>287</sup> »

Nous avons la pièce de théâtre intitulée : « *Le soleil se couche au salon du Globe*<sup>288</sup> » qui voit la prestation du personnage secondaire Mélanie Isaacs, et comme autre espace intertextuel, nous avons son ouvrage sur l'écrivain Byron. Enfin la région de résidence de la fille du personnage principal, le Cap-oriental, espace de villégiature et de méditation qui va lui servir de lieu de refuge après sa situation disgracieuse essuyée à l'Université. De fait, il y a donc trois types d'espace que nous retiendrons dans cette œuvre.

Par ailleurs, dans *En attendant les barbares*, nous sommes confrontés à un espace sans cesse en fuite, nous oserions même dire un lieu inconnu. La quasi-totalité du roman se déroule dans un endroit de l'arrière-pays, une zone désertique où l'attente se personnifie en barbares. A travers les paroles

---

<sup>287</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.30.

<sup>288</sup> *Idem*, p.33.

du personnage principal, le Magistrat, nous pouvons bien identifier et décrire cet espace si particulier où se joue l'action :

L'espace qui nous entoure, ici, n'est que l'espace, ni plus mesquin ni plus grandiose que l'espace qui surmonte les taudis, les immeubles de rapports, les temples, les bureaux de la capitale. L'espace est l'espace, la vie est la vie, partout semblable. Mais moi, entretenu par le labeur d'autrui, dépourvu de vices civilisés qui combleraient mes loisirs, je dorlote ma mélancolie et tente de déceler dans le vide du désert une acuité historique particulière. Vaniteux, oisif, fourvoyé ! Quelle chance que personne ne me voie !<sup>289</sup>

Déjà le narrateur, nous parle de deux espaces « la capitale » et « le désert » qui pour lui sont semblables. Il les assimile peut-être par le simple fait que la politique entretenue à la capitale est la même qui sévit dans cette région retirée et que les fonctionnaires y travaillant sont les envoyés de celle-ci. D'un autre côté, la comparaison peut être comprise dans le sens du mot « vie », la vie pour le Magistrat n'est pas différente qu'on soit dans l'un ou l'autre lieu, elle semble pareille parce qu'elle est régie sous le diktat et la volonté commune de l'état. Et notre narrateur s'exprime bien au sujet des ambitions extravagantes et tordues de l'Empire, il commence par s'interroger sur cette dérive humaine: « *Pourquoi n'avons- nous pas pu vivre dans le temps comme des poissons dans l'eau, comme des oiseaux dans l'air, comme des enfants ?*<sup>290</sup> » et il poursuit à travers cet extrait :

C'est la faute de L'empire ! L'Empire a créé le temps de l'Histoire. L'Empire n'a pas situé son existence dans le temps uni, récurrent, tournant, du cycle des saisons, mais dans le temps déchiqueté de l'ascension et de la chute, du commencement et de

---

<sup>289</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.31.

<sup>290</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.215.

la fin, de la catastrophe. L'Empire se condamne à vivre dans l'histoire et à conspirer contre l'Histoire. Une seule pensée occupe l'esprit submergé de l'Empire : comment ne pas finir, comment ne pas mourir, comment prolonger son ère. Le jour, il poursuit ses ennemis. Il est rusé, impitoyable, il envoie partout ses limiers. La nuit, il se repaît d'images de désastres : saccage, viol, pyramides d'ossements, arpents dévastés.<sup>291</sup>

Ainsi, le pouvoir de l'Empire ne se délimite pas seulement à la capitale, il s'étend jusqu'à la lisière, voire les limites de l'espace-territoire, à la périphérie, dans les limbes de l'improbable, où se terrent les barbares, aux frontières de l'inexistence. L'espace-pouvoir est donc celui où s'assoit le récit de *En attendant les barbares*, il se mesure à la hauteur des frontières géographiques de l'Empire, ce qui nous donne déjà une idée sur la spatialisation élargie de notre roman. Toutefois, le point central où l'action est focalisée, reste la ville aux portes du désert : le fort. Ce roman à certains points de son récit nous présente un espace qui se dérobe sans cesse, incompréhension des nomades. La ville-frontière est donc ce petit ensemble, cet espace dans lequel la trame romanesque va implanter ses fondations et se cantonner dans ce désert, aux confins d'un Empire aux contours indéterminés. A tout prendre, nous décelons deux espaces propres délimité par le récit : l'espace politique qui procède par déterritorialisation et l'espace discursif qui formalise l'intrigue du roman.

Le regard de la spatialisation chez Murakami, nous donne plusieurs palliés et se présente d'une manière particulière. Déjà au départ, le roman nous met en exergue deux textes qui se chevauchent pour constituer en toile de fond une trame solidaire. C'est donc deux mondes qui nous sont donnés sous

---

<sup>291</sup> Coetzee (J.M.), *op.cit*, pp.215-216.

forme de conjonction entre le réel et le fantastique. La description des lieux et de l'environnement du récit est foncièrement accentuée, exacerbée, voire répétitive. A cet effet, nous pouvons à travers les méandres de la narration, supputer trois espaces principaux : l'univers vraisemblable, sorte de réalité ; l'univers onirique et le monde personnel de l'auteur. Le roman est composé de deux parties : « Fin du monde » et « Pays des merveilles sans merci ». Les parties se déploient en alternance (les chapitres portant des numéros pairs pour la première, des numéros impairs pour la seconde). « Pays des merveilles sans merci » relate les aventures du héros impliqué dans la guerre de l'information gouvernementale, tandis que « Fin du monde » décrit son monde intérieur. Il s'agit au fait de deux histoires séparées. Alors que la première partie joue la carte du réalisme en multipliant les références ordinaires à Tokyo, la seconde est l'histoire fantastique d'une « ville entourée d'un mur », où « le temps n'existe pas, ni l'espace, ni la vie ni la mort ». Le tableau de la « ville » de « Fin du monde » emprunte fort à l'imagination de sa culture occidentale plutôt qu'asiatique, alors même qu'elle est le « noyau de la conscience » du héros, c'est donc au détour de la cohérence de la rencontre des deux textes que le personnage du « Pays des merveilles sans merci » racontera à la bibliothécaire cette parcelle résumant l'autre texte « Fin du monde » :

(...). Dans cette ville coule une rivière, et elle est encerclée par d'épaisses murailles de briques. Les habitants de cette ville ne peuvent pas en sortir. Les seules qui peuvent sortir, ce sont les licornes. Elles aspirent en elles l'ego et la personnalité des habitants et vont les rejeter à l'extérieur des murs. C'est pourquoi personne n'a d'ego ni de personnalité dans cette

ville. Et moi, je vis dans cette ville. Voilà l'histoire. Je n'en sais pas plus  
puisque je ne l'ai jamais vraiment vue de mes yeux.<sup>292</sup>

En effet, l'espace imaginaire surgit dans la conscience de notre héros, un peu comme un acte inconscient s'incrétant dans la réalité des faits du quotidien d'un individu. Au total, le roman *La fin des temps* est dépositaire d'un espace réel fictif qui voit un personnage héros de nouvelles technologies se déployer dans une frénésie infernale. Entre les laboratoires, la bibliothèque, les souterrains de la ville et le paysage citadin, notre personnage demeure dans un long souffle sans répit, il y a qu'au terme du récit que ce dernier reprend haleine, il le fait constater dans cette phrase en disant : « *A y réfléchir, cela faisait plusieurs jours que je n'avais pas dormi. Chaque fois que j'allais m'endormir, quelqu'un arrivait et me donnait des claques pour me réveiller*<sup>293</sup> ». Tout ce passe comme si, le personnage avait une mission, celui de parcourir l'ensemble de cet espace fictionnel avant l'arrivée d'un évènement dont il ne détenait pas le contrôle. Le roman, nous présente également ce lieu fantastique et imaginaire dont le texte porte le titre « Fin du monde ». Dans cette tranche romanesque, le lecteur est plongé dans un monde strictement inconnu, cet espace imaginaire fait l'économie d'un nouveau genre d'individu-personnage qui ne correspond aucunement ni aux êtres réels ni aux êtres de papier que nous avons l'habitude de rencontrer que ce soit dans la vie courante ou que ce soit dans les différents textes littéraires. Ce nouveau monde est muré, les gens qui y vivent, sont dépourvues de leur ombre et non pas de cœur, leur ego est rejeté hors des murailles quotidiennement par de drôle d'animaux mythologiques nommés

---

<sup>292</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.562.

<sup>293</sup> *Idem*, p.510.

« licornes ». De cette spatialisation, nous pouvons aussi voir le monde personnel de l'auteur qui s'imisce subrepticement dans le récit et qui apporte un surplus dans cette hybridation de l'espace. L'auteur parsème dans le texte plusieurs allusions réelles d'ordre musical : «*Dylan était entrain de chanter Positively Fourth Street. Une bonne chanson reste une bonne chanson même vingt ans après*<sup>294</sup>», cinématographique : «*J'accomplis dextrement ces petits préparatifs, tel Henry Fonda dans L'Homme au colt d'or au moment du duel au revolver. Enfin, ça c'est juste histoire de dire que j'aime bien ce film*<sup>295</sup>.» et même littéraire entre autre : Marcel Proust (p.21), William Shakespeare (p.79), Ernest Hemingway (p.106), Jorge Luis Borges (p.139), Balzac (p.504) et bien d'autres. De fait, cela implique une transformation de la lecture en cet objet rhizome aux multiples tentacules qui enveloppe le lectorat en un étrange sentiment d'être introduit dans un environnement multidimensionnel. L'espace est incontestablement dans notre corpus et figure le fait rhizome. Toutefois, le temps s'inscrirait-il aussi dans cette instabilité constante ?

---

<sup>294</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.541.

<sup>295</sup> *Idem*, p.16.

### VI.3) -Temps, pluri temporel ou associations temporelles.

Le temps se décline comme : « celui des dimensions de l'univers selon laquelle semble s'ordonner la succession irréversible des phénomènes<sup>296</sup> ». Dans notre cas, il s'agira du « temps » qui est chacune des différentes séries des formes du verbe marquant un rapport déterminé avec la durée, le déroulement dans le temps, il sera surtout question du temps du récit et de tous phénomènes liés à la temporalité c'est-à-dire aux dérivées temporelles : le climat.

A travers ce sous point, nous montrerons à partir de l'étude temporelle, comment « le temps » suit un parcours erratique. L'on ne sait réellement pas à quel temps de la conjugaison on se trouve. Tantôt le passé ou le présent, l'imparfait ou le futur, le discours verse ainsi dans une déportation du lecteur à toutes les périodes, à toutes les époques. En d'autres termes le lecteur est transporté telles les vagues de la mer ou le rythme du vent, c'est une sorte d'itinéraire qui se dérobe de la symétrie, voire de toute fixation. Dans *Figures III*<sup>297</sup>, Genette part du fait que tout récit tisse des relations entre au moins deux séries temporelles : le temps fictif de l'histoire et le temps de la narration. A cet effet, il postule au moins trois points essentiels : la vitesse de narration, la fréquence et l'ordre. C'est ainsi que :

-L'ordre renvoie aux anachronies narratives. Il en existe deux grands types : l'anachronie par anticipation ou prolepse qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur. Et l'anachronie par rétrospection ou analepse qui consiste à évoquer après coup un événement antérieur.

---

<sup>296</sup> Dictionnaire le Larousse de poche 2001.

<sup>297</sup> Genette (G), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- la vitesse ou durée quant à elle concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en année, mois, jour, ...) et la durée de la narration (ou plus exactement de la mise en texte, exprimée en nombre de page ou de ligne)<sup>298</sup>.

-la fréquence enfin qui désigne le nombre de reproduction des événements fictionnels dans la narration. Le récit peut être « singulatif, répétitif ou itératif »<sup>299</sup>.

Envisager le temps dans l'espace scriptural de Glissant, c'est en réalité l'appréhender comme un temps qui se donne sous le mode du discontinu. C'est donc à étudier les phénomènes de temporalité propre au texte que l'on s'attellera ici, dans le but de rendre raison de cette discontinuité qui travaille ce corpus.

Dans *Sartorius*, le temps de la narration n'est pas linéaire mais plutôt fait de ruptures narratives qui troublent l'ordre chronologique de succession des événements. Ceux-ci sont racontés « anachroniquement ». De la sorte, les analepses et les prolepses apparaissent comme les figures au travers desquelles se donnent à lire ces anachronismes.

Dans l'économie globale de l'œuvre, le temps est discontinu suivant la forme d'une spirale<sup>300</sup>. C'est un temps qui est toujours en mouvement, oscillant en permanence entre passé, présent et futur. En réalité, il s'agit

---

<sup>298</sup> Reuter (Y), Introduction à l'analyse du roman, Paris, Editions Nathan, 2000, p80.

<sup>299</sup> Le récit est dit singulatif quand il raconte une fois ce qui s'est passé une fois. Il est répétitif lorsqu'il raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois. Enfin il est itératif dans la mesure où il raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

<sup>300</sup> Pour Jean-Louis Joubert : « La spirale, forme ouverte par excellence, invite à dépasser toute limite de genre, comme tout enfermement dans une identité ramenée à une étiquette de race ou de nation » cf. Notre librairie, Littératures insulaires du sud, n°143, Janvier-mars, p91.

donc d'une écriture débridée, rebelle qui se soustrait à toute limitation, au profit de la démesure, de l'excès qui lui confère un caractère baroque. Cette esthétique n'est pas sans rappeler le spiralisme<sup>301</sup> qui privilégie les formes chaotiques, la liberté absolue de l'écriture.

La dimension temporelle est pour Glissant également une dimension spatiale, au sens propre du mot, puisque trois continents sont impliqués dans le passé des noirs des caraïbes : l'Afrique, l'Amérique et l'Europe. Dans son écriture, il ne s'agit pas seulement de faire revivre des événements et des personnages historiques, mais de réinventer une histoire volée. Ce travail de réinvention, à partir de fragments incertains et mal situés dans le temps, est à l'origine de tous les romans glissantiens, à partir de la *Lézarde* (1958), nom d'un fleuve de la Martinique, jusqu'à *Tout-monde* (1992), en passant par *Le quatrième siècle* (1964), *Malemort* (1975), *La case du commandeur* (1981), *Mahogany* (1987).

Dans ce voyage à la recherche de son histoire Glissant a dû reconnaître et accepter le fait qu'il est le produit de plusieurs cultures, qu'il n'est pas enraciné dans un lieu et dans une histoire, mais dans plusieurs lieux et dans plusieurs histoires : celle de l'Afrique lointaine, certes, celle de ses pères esclaves, celle des anciens maîtres qui lui ont donné une langue et l'ont nourri de leur savoir. Ainsi, la meilleure image pour rendre cet enracinement multiple dans plusieurs continents est celle de rhizome.

---

<sup>301</sup> C'est un groupe littéraire né dans les années 60 à Haïti, fondé par trois écrivains de haut vol, à savoir Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète. Le spiralisme se revendique comme une écriture du mouvement, une rébellion contre toute limitation, une réponse hors normes à la folie haïtienne que l'époque Duvalier a poussée à son apogée.

Un regard peut-être aussi jeté au niveau du phénomène de la conjugaison des verbes. *Sartorius*<sup>302</sup>, espace réduit à un non-lieu, le temps chronologique est brisé : passé, présent et futur se figent en un même immobile.

Pour le présent de l'indicatif, nous dirons qu'il met en évidence la réalité dans l'œuvre, mais sa présence se justifie par l'« effet du réel » qu'il donne à cet acte scriptural, il a donc une tonalité qui permet au lecteur quelque fois de ne pas être en déphasage avec la structure textuelle. Cette structure étant totalement insaisissable par sa complexité et son errance.

En ce qui concerne le passé (imparfait y compris), nous retenons qu'il a une action analeptique parce qu'il fait un retour en arrière de certaines choses, ce qui vient à cet effet compléter l'histoire première qui est narrée. Cette participation du passé entraîne un rehaussement de la complexité, voire de ce phénomène d'hybridation.

Enfin, le futur a un rôle proleptique, ceci dans la mesure où les événements évoqués anticipent sur les prévisions que le narrateur fait pour ce peuple invisible qui se déplace intemporellement. Il montre implicitement le projet de l'auteur qui est le « tout-monde » dans sa diversité.

Il est plus ou moins clair que l'immobilité des temps de la conjugaison, nous plonge dans ce que Genette a nommé les anachronies parce que l'ordre dans le temps du récit se donne à lire avec insistance. Dans notre corpus, le temps requiert une place assez considérable dans la mesure où il relève d'une instabilité qui prête à réflexion à travers une analyse rigoureuse. Pour confirmer cette instabilité, les mots d'Imoko l'un des personnages du roman

---

<sup>302</sup> Glissant (E), *op.cit.*

se montrent porteurs de sens : « *Vous ne me ferez pas accepter de m'élever dans cet endroit qui n'a ni lieu ni temps et qui sera toujours en limite de rien !*<sup>303</sup> ». Le constat est donc clair dans cette parole, qui nous fait découvrir la non fixité du temps, ce temps qui se dérobe sans cesse et devient difficile à assujettir. Ici, le personnage nommé Imoko semble conscient d'un temps qui existe, mais qui ne permet aucunement une appréhension immédiate, on est donc en face d'un temps démultiplié, un temps erratique. L'importance de ce temps peut aussi se voir dans son écriture en majuscule, en effet de bout en bout dans Sartorius le mot temps est écrit avec un grand « T », cela montre une fois de plus son importance dans le texte. Pour illustrer ce temps insaisissable, nous avons les phrases suivantes : « *Ils sont rapides à disparaître, vous ne saisissez pas l'éclair du temps, vous restez là tout en vertige sur l'horizon*<sup>304</sup> »

« *La nuance ajoute sans avoir l'air d'insister que les reflets secrets de l'unité du Temps, objets de cette recherche distraite, ont engendré une folle diversité de fleuves temporels « éperdus et inconciliables », qui s'accordent et se contrarient.*<sup>305</sup> »

De ces phrases, nous retenons que le temps se donne comme un élément très anatreptique, il s'inscrit dans l'allance, voire l'errance. Le temps devient de ce fait un phénomène littéraire, qui gagne au fur et à mesure que l'on progresse dans le discours textuel une forme invisible, sibylline. Il se montre à cet effet sous une forme erratique comme les points qui l'ont précédé à savoir le personnage et l'espace. Cette forme déstructurée dans l'œuvre.

---

<sup>303</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.25.

<sup>304</sup> *Idem*, p.27.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p.35.

Rappelons à toutes fins utiles que le temps et l'histoire, sont deux concepts substantiellement liés. Chez Edouard Glissant, il n'y a pas d'espace-temps, la relation aux événements est diffuse, il n'y a pas de prise sur le temps. Il n'y a pas de commencement ni de fin officielle : l'intemporalité et l'anonymat des âges constituent un monde chaotique et mouvant<sup>306</sup>. Parler de temps ici, entraîne forcément une évocation de l'histoire, celle du peuple antillais. Comme le personnage, le temps est donc tout aussi insaisissable, mouvant, chaotique. La non-histoire entraîne un retour temporel systématique, une tendance à revenir au moment où l'histoire s'échappe, sans possibilité d'avancer puisque le vide ne se comble pas.

Or, cette reconquête de l'histoire n'est pas l'élément le plus facile d'accès dans l'œuvre d'Edouard Glissant : le sentiment premier est celui d'un monde sans repères, qu'ils soient historiques et/ou temporels. Le passé est le berceau de la mémoire collective, de l'inconscient collectif, ce qui entraîne une difficulté pour se dire, se nommer, pour exister. Or les personnages ne connaissent pas leur passé, la difficulté pour se dire, se nommer, pour exister est alors réelle. En cela la construction romanesque d'Edouard Glissant se rapproche du principe d'incertitude de la mécanique quantique<sup>307</sup>. Cette théorie oblige à repenser l'idée de trajectoire continue et prévisible. Dans les romans glissantiens, le lecteur ne peut déterminer le lieu et le temps avec certitude, les personnages semblent avoir les caractéristiques romanesques à cette exception près : le lecteur ne peut

---

<sup>306</sup> Masson-Perrin Valérie, Thèse de doctorat intitulé : « Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant », soutenue le 16 novembre 2006 à l'Université de Cergy-Pontoise, Faculté de Droit et de Sciences humaines, p.107.

<sup>307</sup> Ortoli Sven, Jean-Pierre Pharabod, Le cantique des quantiques Le monde existe-t-il ?, Paris, Editions La Découverte/Poche, 1998.

déterminer leur environnement empreint de touffeur, de profusion, de chaos, d'incertitude, d'histoires morcelées et rapiécées. Le modèle littéraire français est repris et déformé en fonction de l'histoire du peuple antillais. L'élément constitutif majeur devient la discontinuité, la rupture, le trou, l'emmêlement temporel et événementiel. Néanmoins, même si Glissant s'est intéressé à la mécanique quantique<sup>308</sup>, il semble artificiel de davantage chercher à l'intégrer dans l'écriture glissantienne. Le principe d'indétermination demeure l'élément commun majeur entre mécanique quantique et les personnages d'Edouard Glissant. Ce dernier s'est, par ailleurs, davantage tourné dans ses derniers essais vers la théorie du Chaos.

La narration propose, de fait, une temporalité du récit disloquée, elliptique, perturbée. La temporalité n'est pas continue ; de même que la narration se construit sur plusieurs actions, elle se construit également sur une temporalité en rupture, disjointe. La temporalité de l'instant est de fait d'autant plus indicible que fulgurante. Si le temps historique est celui de la mémoire, le temps du récit est alors celui de l'oubli. La référence au temps historique sous-tend le roman dans son ensemble : il permet, en effet, de rétablir une vérité sur le passé, de retrouver une durée, une continuité difficile à réaliser car l'espace-temps dans lequel vivent les Antillais n'est pas celui de l'espace ancestral et est marqué par la rupture de la traite qui, en déposant les Antillais de leurs racines et de leur identité, les priva en même temps de leur passé, empêchant la lente sédimentation historique, culturelle et sociale, qui permet à un individu de se sentir appartenir à une

---

<sup>308</sup> La mécanique quantique remet en question l'idée de trajectoire prévisible et continue, et suppose un principe de discontinuité. Or la nature même de l'identité antillaise est fondée sur l'incertitude et l'imprécision, sa trajectoire ne peut être définie précisément.

collectivité légitimement fondée à vivre sur le sol qu'elle occupe. La profusion des temporalités est manifeste et récurrente dans les romans glissantiens.

Paradoxalement, l'absence d'une histoire légitime, n'entraîne pas un néant mais une profusion. Si la temporalité et l'espace sont difficilement appréhendables chez Edouard Glissant, c'est parce qu'il existe des temporalités et des espaces : les personnages naviguent entre bribes d'une histoire fragmentaire, mêlée à l'histoire française métropolitaine, la culture orale, émanant de la lointaine culture africaine, qui apporte des morceaux de vie oubliés de tous, l'espace antillais sur lequel ils vivent : plus proche de l'Amérique que l'Europe, avec une culture française et un environnement créole, des personnages d'ici et d'ailleurs, d'aujourd'hui, de maintenant, d'hier, de demain... mais aujourd'hui est le fils d'hier<sup>309</sup>.

Coetzee nous permet aussi à travers ses romans, qui font l'objet de notre herméneutique à savoir *En attendant les barbares* et *Disgrâce* de souligner les indices temporels accrus et palpables qu'ils hébergent en leur sein, c'est-à-dire à l'intérieur de leur structure textuelle. Le temps prend dans un premier abord le visage de l'histoire, comme chez Glissant, assez voilé d'ailleurs, il se manifeste sous une facture historique. Le temps historique est donc celui qui sous forme de bouclier, enveloppe le récit, il est le reflet de l'ensemble des événements qui ont bouillonné dans la sphère politico-sociale du pays d'origine de l'auteur pendant une période diachronique. En toile de fond du temporel, on aperçoit l'apartheid qui est cette tranche du temps historique donnant le sous bassement au temps du récit. De fait, chez

---

<sup>309</sup> Glissant (E), *Quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1964, p.273.

Coetzee on peut observer qu'un modèle de décolonisation littéraire qui pourrait n'être jamais qu'une abstraction se met à la recherche d'un lien historique et politique. Cette façon d'examiner la colonisation désigne déjà une destination future, de nouvelles conjonctures et un nouveau modèle littéraire<sup>310</sup>.

D'un autre côté, la temporalité se figure sous le signe climatique, voire météorologique. Dans *En attendant les barbares*, l'auteur ballade le lecteur entre deux saisons apodictiques, conjointement dynamiques. En effet, il nous montre un entrelacement de deux saisons différents : « (...) «*Neige de printemps, dis-je ; la dernière neige de l'année.*<sup>311</sup> » Nous découvrons ainsi, une temporalité hybride, une temporalité oxymorique, conséquence d'un rayonnement stylistique et esthétique de l'auteur. L'erratique scripturale se manifeste une fois de plus à travers une description majestueuse de la nature et de ses intempéries. Les effets de cette ballade climatique et diégétique voient une fois encore leur illustration dans ces mots : « *Le dixième jour : un jour plus chaud, un ciel plus clair, un vent plus doux.*<sup>312</sup> » A travers cette phrase, on peut sous-entendre que le narrateur voudrait montrer les différents changements climatiques qui se sont étalés tout au long de son périple qui le conduisait à aller rendre la jeune femme barbare à son peuple d'origine. Ainsi, la temporalité textuelle se donnerait donc sous un ton pluriel : une pluri-temporalité. L'auteur démontre donc sa maîtrise des saisons, qu'il applique parfaitement dans la structure du récit, toutefois il

---

<sup>310</sup>Jean Sévry, « Head, Dominic. -- J. M. Coetzee. Cambridge, Cambridge University Press, 1997,192 p. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 157 | 2000, mis en ligne le 24 avril 2003, consulté le 24 avril 2012. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/22>.

<sup>311</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.109.

<sup>312</sup> *Idem*, p.112.

présente ce climat assez perturbé et hétéroclite, qu'il se permet d'insérer textuellement pour mûrir une écriture disloquée et erratique.

Dans un troisième temps, on retrouve chez Coetzee une temporalité qui nomme la période : jour, semaine, mois, année et siècle. Il se donne donc à lire dans *Disgrâce* des marques de temporalité qui spécifient la périodicité. Les exemples qui suivent, renverraient à cette périodicité :

« *Au cours d'une carrière qui s'étend sur un quart de siècle, il a publié trois livres, (...) <sup>313</sup>* » ;

« *Sans l'interlude du jeudi, la semaine est comme un désert dont rien ne brise la monotonie. <sup>314</sup>* » ;

« *Le lundi, elle ne se présente pas pour le contrôle... <sup>315</sup>* » ;

« *Il avait oublié combien les matinées d'hiver peuvent être froides sur les hautes terres du Cap-Oriental. <sup>316</sup>* » ;

« *Il ya deux semaines, il était dans une salle de cours en train d'expliquer la différence entre le perfectif et l'imperfectif, le perfectif indiquant que le procès a été mené à son terme- brûlait/ brûlé. Comme tout cela semble loin ! Je vis / j'ai vécu / je vécus. <sup>317</sup>* »

Nous remarquons ainsi donc que, dans cette tranche syntaxique sélectionnée, l'auteur à travers le narrateur, situe le lecteur dans un espace-temps en dehors du fictif, de l'imaginaire. Par conséquent, le récit prend un

---

<sup>313</sup> Coetzee (J.M), *Disgrâce*, *op.cit*, p.11.

<sup>314</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.19.

<sup>315</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>317</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.92.

aspect réaliste, nous dirons même strictement réel. Le lecteur avec toutes ces évocations périodiques dans le texte, semble devant la concrétude des faits, la réalité des jours et des mois qui passent, des années qui se succèdent, en gros du temps qui s'écoule de la manière la plus ordinaire qui soit. Le temps n'est plus seulement celui du récit et de la trame fictionnelle, elle est également un réel qui se décline au même moment, concomitamment. Ici, fiction et réalité sombre dans une léthargie associative en trompe l'œil, déroutant pour le lectorat. Sous le signe temporel, l'errance apparaît donc chez Coetzee comme un grand mélange d'histoire, de climat et de périodicité.

La perception du temps ou temporalité narrative chez Murakami, se décline dans son œuvre *La fin des temps* sous de multiples faces. A chaque chapitre du roman, on alterne entre deux univers différents : «le Pays des merveilles sans merci » et « la Fin du monde ». Impossible de savoir au début quelle est la relation entre ces deux univers, puis petit à petit, on comprend que chacun est étroitement imbriqué dans l'autre et la notion de passé, présent et futur devient de plus en plus difficile à concevoir. Chez notre auteur dans un premier temps, la temporalité prend l'aspect de l'actualité, de la nouveauté. Par actualité on comprend, le fait de décrire un phénomène moderne qui n'est rien d'autre que la place importante que prennent les outils informatiques dans le quotidien humain. En effet dans l'œuvre, les grandes entreprises telles que *System et Factory* se disputent de manière oligarchique le marché de la recherche pour asseoir leur monopole dans le domaine informatique. De fait, l'homme se retrouve au degré zéro de l'échelle des valeurs, ce qui l'octroie et le condamne à être un cobaye de laboratoires, en

gros il n'est plus maître de sa vie. C'est bien ce qui sera le sort de notre personnage principale et ses compères dans le texte le « Pays des merveilles sans merci ». Il appert donc que pour cette situation, l'actualité fait office de temporalité, un temps qui se veut contemporain et moderne au sujet de la toute puissante informatique. Le temps ici se soustrait au fil de l'actualité qui l'alimente et le cristallise dans le récit comme élément relevant de la temporalité narrative.

La distorsion du temps se relève aussi dans l'œuvre, parce que la temporalité devient climatique en certains endroits du récit, elle se décline par les quatre saisons (hiver, printemps, automne et été). Murakami pour mettre en place le motif erratique dans la structure textuelle de son roman, se permet un croisement temporelle, après le temps qui est actualité, il convoque également le temps qui relève du climat pour donner l'épaisseur à son écriture révolutionnaire. Fort est ce constat à l'entame du texte pair, qu'il ouvre son propos en énumérant les différentes saisons :

*« A la venue de l'automne, leurs corps se couvraient de long poils dorés. (...) »*

*Le printemps passa, l'été finit, la lumière commença à se charger d'une délicate transparence, et le premier vent d'automne à soulever des vaguelettes dans les eaux stagnantes de la rivière.<sup>318</sup> »*

Le narrateur nous dira même que le son du cor traçait dans l'air la faille invisible du temps. Ce temps qui semble verser dans l'invisible participe donc du style que l'auteur souhaite imprégner à l'ensemble de son texte. Juste pour dire que le temps par son attrait complexifié et changeant s'efface

---

<sup>318</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.24.

aussi en invisible, par conséquent il perpétue l'errance qui par le même coup se confirme comme étant un phénomène littéraire incontestable.

A cet effet, l'auteur semble inéluctablement à la hauteur des savoirs sur la notion de "temps", il nous édifiera éventuellement sur cette notion en disant :

*« Réfléchir au temps qui passe me donna mal à la tête. Le temps est une notion trop conceptuelle. C'est pour cela que, quand la matière s'inscrit ainsi dans la temporalité, on finit par ne plus savoir si les phénomènes qui en dérivent sont l'apanage du temps ou l'apanage de la matière.<sup>319</sup> »*

Et plus loin, il se permettra définitivement de conclure en donnant son point de vue sur cette notion désabusante qu'est le temps :

*« Le temps tel que je le ressentais était irrégulier et incohérent.<sup>320</sup> »*

A tout prendre, nous constatons avec Murakami que le temps se cramponne dans des assises insaisissables et erratiques, parce que tout en se donnant il se dérobe aussitôt pour laisser le lectorat dans la confusion la plus totale. C'est ici, le signe d'un phénomène scripturaire dont fait montre notre auteur et qui au final s'installe dans la sphère littéraire du moment.

---

<sup>319</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.525.

<sup>320</sup> *Idem*, p.294.

**Tableau récapitulatif de l'impact de l'errance sur l'être de fiction, l'espace et le temps:**

<b>Errance phénomène littéraire</b>		
	Etat primaire (Présentation initiale)	Etat secondaire (Restructuration, confusionnisme)
<b>Personnage</b>	Identité, âge, traits physiques, état psychologique	Typifié, sans identité, actant, hybride
<b>Espace</b>	Lieu défini, description du cadre fictionnel, limites spatio-temporelles	Espace rhizome, défaut de frontières, occultation des mondes (réel ou fictif), le Tout-monde
<b>Temps</b>	Indices temporels, datation, temps du récit, temps	Absence ou ébauche des repères temporels, insaisissabilité du temps

## TROISIEME PARTIE : MOTIF ERRATIQUE IMMANENT ET QUÊTE DE VERITE DE LA LITTERATURE: PRODUCTIVITE DE LA SAPIENCE.

La collaboration entre l'errance et la poétique de la relation nécessite inéluctablement une herméneutique qui puisse transmettre et mettre en évidence le but que veulent atteindre en qualité de savoir Edouard Glissant dans *Sartorius*<sup>321</sup>, John Maxwell Coetzee dans *En attendant les barbares*<sup>322</sup>, *Disgrâce*<sup>323</sup>, et Haruki Murakami dans *La fin des temps*<sup>324</sup>.

Dans cette ultime partie, il s'agira de démontrer la quête de l'universalité prônée par nos auteurs à travers une lutte contre les positions essentialistes. En effet, notre démonstration se focalisera sur l'errance chez Glissant, Coetzee et Murakami en tant qu'élément capable de rendre raison du fait littéraire. En d'autres termes, l'errance serait un élément dévoilant au grand jour, sous forme de littéarité, la véritable nature de l'art littéraire.

Ainsi pour aboutir à des résultats satisfaisants, nous aurons pour projet de recenser les enjeux épistémologiques, esthétiques et herméneutiques, de l'errance à travers trois chapitres qui la composent : « Coexistence : errance et poétique de la relation ou errance poétique » pour laisser choir ce que l'errance nous permet de savoir ; « Clauses herméneutiques entre errance et invisible » pour étudier continûment la lettre, au rebours de tout finalisme ;

---

<sup>321</sup> Glissant (E), *op.cit.*

<sup>322</sup> Coetzee (J.M), *op.cit.*

<sup>323</sup> *Idem*

<sup>324</sup> Murakami (H), *op.cit.*

et « L'écriture erratique » pour décrire ce vers quoi nous mène une telle écriture.

## **CHAPITRE VII. COEXISTENCE : ERRANCE ET POETIQUE DE LA RELATION OU ERRANCE POETIQUE.**

L'articulation de l'errance et de la poétique de la relation confère à notre corpus une dimension qui relève d'une nouvelle donne de l'écriture en littérature. Ce chapitre entend rendre compte du fruit de la conjonction entre le fait errant et le fait liant. Il y a nul doute qu'il s'agira ici de faire ressortir ce que nos auteurs ont tenté de mettre en lumière dans leurs productions en peignant respectivement les difficultés de leurs peuples par l'histoire, le social, la culture et la littérature.

En ce chapitre qui ouvre notre partie interprétative, il conviendra pour nous d'élucider l'idée selon laquelle l'errance, qui quitte l'état d'une écriture du voyage à un état de voyage de l'écriture corrompt les structures narratives et discursives, et participe d'un renouveau littéraire. Pour mieux cerner ce chapitre, nous examinerons les trois sous points ci-après : « Lieu clos, parole ouverte », « Le rhizome », « Le nomadisme ».

## VII.1) -Lieu clos, parole ouverte

« Symbolise la recherche généalogique des origines profondes du peuple martiniquais. C'est en quelque sorte l'arbre imaginaire qui reconstitue la lignée, l'histoire, la mémoire d'un peuple englouti dans l'oubli. » (*De mémoire d'arbres* E. Glissant)

Il faut entendre par « lieu clos, parole ouverte » l'espace que réserve l'œuvre *Sartorius* et cette multiplicité d'interprétations que l'on peut trouver à travers sa structure narrative et discursive. Il est donc vrai que cette sous-partie se donne pour objectif de prouver que le roman de Glissant qui fait l'objet de notre examen participe d'une œuvre se présentant en tant qu'un lieu clos mais d'où la parole fuse à telle enseigne qu'elle exprime un « horizon d'attente » (Hans Robert Jaus). La référence à Jaus nous met tout simplement devant le fait que chez Glissant la production romanesque ouvre une multiplicité de processus de lecture. Au départ, Jaus remarque la présence d'une crise de communication qui surgit dans la société européenne, c'est donc à partir de ce constat qu'il mettra en place sa théorie de la réception. De fait, la théorie de l'esthétique de la réception naît du désir particulier de renouveler l'histoire littéraire. Selon Hans Robert Jaus dans *Pour une esthétique de la réception*<sup>325</sup>, cette dernière entendons par là l'histoire littéraire, ne doit pas être perçue comme la somme des œuvres publiées à une époque donnée, ni comme un rappel d'évènements politiques, du contexte économique, social ou philosophique qui ont pu

---

<sup>325</sup> Jaus (H. R.), *Pour une esthétique de la réception*, trad. Fr, Paris, Gallimard, 1978.

susciter de tels textes. En effet, il s'insurge contre l'histoire littéraire enseignée dans les collèges et les universités, pensant qu'elle est partielle. C'est dans l'optique de proposer une nouvelle approche de cette histoire littéraire qu'il s'inspire de différents théoriciens et écoles qui ont déjà traités de cette question.

A cet effet, Glissant le rejoint et nous pouvons lire à travers la poétique de la relation ceci :

*« Et si on approche de plus près ce lieu clos, ce locus solus, qu'on tâche à imaginer ce qui s'y trame, à en ausculter du dedans la mémoire, ou le ventre, alors les contradictions deviennent folie<sup>326</sup> »*

Un peu plus en avant ces mots se laissent entendre :

*« Comme si ces textes s'efforçaient de déguiser sous le symbole, de dire en ne disant pas. C'est ce que j'ai appelé ailleurs une pratique du détour, et c'est en quoi le discontinu s'évertue ; le même qui sera mis en acte par cet autre détour que fut le marronnage<sup>327</sup> ».*

### **-Le texte clos**

La conception du texte comme « micro-univers sémantique fermé sur lui-même » lui confère une fonction de sui-réflexivité, c'est-à-dire d'auto-référence, d'auto-représentation, qui le soustrait à toute relation sémiotique externe avec les référents extra-textuels : Le discours tend très vite à se

---

<sup>326</sup> Glissant (E), *Poétique de la relation*, op.cit, p82.

<sup>327</sup> *Idem*, p83.

fermer sur lui-même : autrement dit, la manière d'être du discours porte en elle-même les conditions de sa représentativité. Le dispositif structure-clôture, qui, sur le plan de la référence, instaure l'autonomie du discours, sur le plan éthique définit la singularité et la subjectivité du discours poétique : « Cette clôture du texte par l'épuisement de l'information lui confère son caractère idiolectal<sup>328</sup> ».

La clôture du texte, condition *sine qua non* pour ériger la structure en instance subjective, est, dans les années 1970, le point de vue général de la conception sémiotique du discours littéraire. Emblématiquement, une étude de J. Kristeva s'intitule « le texte clos<sup>329</sup> », en une formule qui fait figure de pléonasmе, tant l'adjectif « clos » constitue alors, pour la notion de texte, une épithète de nature. Ainsi, Gérard Genette définit le texte (poétique) comme un « système clos », un « tout (...) fermé et ordonné », expliquant « qu'on doit considérer les éléments qu'il contient comme appartenant à des inventaires qui sont, par définition, fermés, ce qui rend leur étude provisoirement incomparable avec celle de systèmes à inventaires ouverts (langages "courants")<sup>330</sup> ».

La fermeture par la structure a pour effet de spatialiser le discours, qui devient ainsi un objet de langage hors temporalité, achronique : « considéré comme un tout fermé, le discours poétique est ainsi immédiatement saisissable et facilement mémorisable comme structure achronique, comme un "objet total"<sup>331</sup> ». La spatialisation de l'œuvre littéraire est en effet

---

<sup>328</sup> Greimas (A.J), *Sémantique structurale*, Paris, , , p93.

<sup>329</sup> Kristeva (J), *Semeiotikè : recherche pour une semanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p113.

<sup>330</sup> Genot (G), « *L'écriture libératrice* », Paris, Communications 11, 1968, p35.

<sup>331</sup> Greimas (A.J), *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p281.

nécessaire à l'élaboration d' «une typologie des contenus et des 'tonalités musicales' des systèmes clos que sont les objets poétiques » ; la musique représentant ici la valeur (esthétique) affectée au formalisme de la structure.

Parallèlement à cette fermeture, A.J Greimas propose que l'objet poétique ait également un « système ouvert<sup>332</sup> », en réintégrant la temporalité dans le discours. Ce mouvement, cependant, n'est pas dialectique, puisque l'ouverture-temporalité est pensée d'un autre point de vue que celui de la fermeture-atemporalité : il s'agit de concevoir, au cours du « *déroulement discursif* » de l'objet poétique, « *une continuité qui peut être interprétée comme une transformation diachronique du contenu, constitutive d'un avant et d'un après sémantique* ». Conçue comme un déplacement de contenu interne au discours, l'ouverture opère dans la fermeture du texte. Nous lisons donc ceci dans les pages de Sartorius : « ..., *l'espace clos et ouvert, suffisamment large, d'où ils envisageraient tout espace possible.*<sup>333</sup> »

### **-L'intertextualité ou parole ouverte**

L'intertextualité se destine à être une parole ouverte dans la mesure où, elle est une illusion de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. Chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé qui forment, suivant les époques, différentes hiérarchies<sup>334</sup>. Pour Michel Butor, toute invention littéraire

---

<sup>332</sup> Greimas (A.J), *Du Sens*, op.cit, p282.

<sup>333</sup> Glissant (E) *Sartorius*, op.cit, p168.

<sup>334</sup> Todorov (T), *Les catégories du récit littéraire*, in communications, nr.8, 1966, p.126.

aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur. Julia Kristeva est la première à avoir proposé le terme d'intertextualité et sa définition de cette notion semble être la plus poussée. Elle pense que : « *...Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*<sup>335</sup> ».

A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. Nous verrons également avec Kristeva que le langage poétique apparaît comme un dialogue de texte : toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence soit doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture)<sup>336</sup>. La méthode transformationnelle nous mène donc à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel. Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle.

Ainsi, l'intertextualité participe-t-elle du principe diachronique par la textualisation de l'ensemble social mis en relation avec l'ensemble des textes artistiques et, grâce à leur médiatisation, avec le texte d'une certaine œuvre, mais aussi du principe synchronique, de par la relation de

---

<sup>335</sup> Kristeva (J.), *op.cit*, p. 150.

<sup>336</sup> *Idem*, p181-182.

simultanéité que l'ensemble textuel (social et artistique) manifeste dans les rapports qui s'établissent entre ses parties.

*Sartorius* à travers son déploiement scriptural s'inscrit dans une logique d'intertextualité. En effet, nous rencontrons dans le texte(*Sartorius*) d'autres textes qui relèvent de l'antériorité, c'est le cas de : « *la case du commandeur* »<sup>337</sup> ; « *Don Quichotte* »<sup>338</sup> ; « *Tout-Monde* »<sup>339</sup> ; « *Prisonniers des flots* », « *Le journal des colonies* »<sup>340</sup> ; « *Mémoires* »<sup>341</sup> ; « *Le flamboyant aux fleurs bleues* »<sup>342</sup> ; « *La Lézarde* »<sup>343</sup> ; « *Pourquoi naître esclave ?* », « *La fiancée* », « *La Jeune Noire au bain* », « *L'esclave nue* », « *Manao Tupapaù* »<sup>344</sup> « *Tombeau de la Fiction* »<sup>345</sup> . Ces différentes insertions de textes relevant de l'antériorité se mêlent au discours romanesque, et n'occulent en rien la cohérence que l'auteur veut donner à son texte. En plus, dans notre texte nous avons l'intrusion des personnages des textes en dessus cités, qui s'alignent dans le système langagier du récit. C'est dans cette optique que Gérard Genette à travers la reprise tout comme la citation, désignera sous le nom d'intertextualité ce phénomène. En effet, il utilise dans *Palimpseste*<sup>346</sup>, à la différence de Kristeva, la notion générique de transtextualité, qui s'entend comme toute relation unissant un texte à d'autres textes. Ces relations textuelles sont au nombre de cinq :

---

<sup>337</sup> Glissant (E), *Sartorius, op.cit*, p20.

<sup>338</sup> *Idem*, p41.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p62.

<sup>340</sup> *Ibid*, p141.

<sup>341</sup> *Ibid*, p180.

<sup>342</sup> *Ibid*, p277.

<sup>343</sup> *Ibid*, p282.

<sup>344</sup> *Ibid*, p305.

<sup>345</sup> *Ibid*, p307.

<sup>346</sup> Genette (G), *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982.

l'intertextualité<sup>347</sup>, la paratextualité<sup>348</sup>, l'hypertextualité<sup>349</sup>, la métatextualité<sup>350</sup> et l'architextualité<sup>351</sup>. L'intertextualité dont parle Genette englobe donc, disions-nous, la reprise et la citation. La première consiste à reprendre, dans une série ou dans un cycle, d'éléments issus d'ouvrages antérieurs : personnages, actions... ; tandis que la deuxième, selon Antoine Compagnon, peut s'entendre entre autre comme un travail de l'écriture « dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent (...). Toute écriture est collage et glose, citations et commentaires<sup>352</sup> »

L'intertextualité se véhicule incontestablement dans l'ensemble de notre corpus, comme vue précédemment avec Glissant dans Sartorius, chez Coetzee il nous est aussi révélé ce croisement des discours qui montrent leur parallélisme dans le contexte et dans l'inscription temporelle. C'est ainsi que dans *Disgrâce* aux pages 30 et 190 pour exemples retenus, nous avons les illustrations d'une intertextualité agissante. Cette dernière opère dans le texte, pour souligner avec précision la culture de l'auteur forgée à travers un répertoire d'ouvrages, mieux encore la relation semi-conflictuelle entre un texte légitime et un texte imbriqué. S'illustrent donc par :

---

<sup>347</sup> Genette réserve ce vocable à la coprésence de deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire à la présence effective d'un ou plusieurs textes dans un autre texte.

<sup>348</sup> Pour Genette, cette notion désigne les relations du texte au hors-texte du livre lui-même : titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, notes, épigraphes,...

<sup>349</sup> Cette relation unit un texte Y, appelé hypertexte, à un texte antérieur X, appelé hypotexte, sur lequel il se greffe d'une autre façon que celle du commentaire critique.

<sup>350</sup> Ce vocable désigne la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle. Il s'agit essentiellement de la relation critique.

<sup>351</sup> C'est la relation la plus abstraite et souvent la plus implicite, parfois notée par une simple indication paratextuelle (essai, roman...)

<sup>352</sup> Compagnon (A), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, seuil, 1979, p56.

«Ils sont encore sur Wordsworth, au livre 6 du *Prélude* ; le poète est dans les Alpes.

*D'une crête dénudée*

*Enfin nous vîmes se dévoiler*

*Le sommet du mont Blanc, et restâmes attristés*

*Que sur nos yeux se gravât une image sans âme*

*Qui avait usurpé sur l'idée vivante à tout jamais*

*Détruite.*<sup>353</sup> »

Ainsi que l'évocation d'Emma Bovary personnage clé dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert dans les interstices de la narration :

« *Ses pensées se tournent vers Emma Bovary, qui se pavane devant son miroir après le premier après-midi grandiose. J'ai un amant ! J'ai un amant ! se chante Emma tout bas*<sup>354</sup> »

La situation intertextuelle se présente avec une particularité certaine, et surtout une grande acuité chez notre auteur Murakami. Ce dernier convoque aussi bien que Glissant un grand nombre de textes littéraires et de références musicales et cinématographiques que l'on en sort de la lecture de *La fin des temps* totalement émoustillé et ébloui par cette culture. En effet, plusieurs infiltrations des textes à connotation intertextuelle, on le sait découlant du patrimoine culturel de Murakami, font leur apparition flagrante dans la

---

<sup>353</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.30. Extrait qui illustre un récit qui s'incruste par effet intertextuel dans un autre récit qui est le principal récit.

<sup>354</sup> Coetzee (J.M), *op.cit*, p.190. Extrait que le narrateur met en évidence pour comparer la situation du personnage Bev dans le roman *Disgrâce*, situation qui s'assimile à celle d'Emma Bovary

texture discursive et narrative de l'œuvre murakamienne *La fin des temps*. Alors des illustrations les plus marquantes ont attiré notre attention à savoir :

« *Pourquoi donc m'as-tu abandonnée ?* <sup>355</sup> ». Cette interrogation nous évoque en bon chrétien, la parole biblique prononcée par le Christ crucifié sur la croix juste avant de rendre l'âme. L'intertextualité ici semble bien claire, parce que cette même parole est dite par l'ombre au personnage principale du texte pair qui dès son arrivée dans cette ville imaginaire et unique a été séparé de son ombre. Nous voyons ainsi l'impact de la société sur l'auteur, l'influence de la bible dans la vie de celui-ci. Mais encore, nous dirons que l'environnement qui a vu naître l'idée d'écriture a impacté sur lui en laissant une empreinte du christianisme dans le psychisme de notre auteur. A cet effet, on voit clairement un savoir religieux qui se dégage et montre les multiples connaissances de l'auteur.

A été marquant aussi pour nous comme intertextualité, l'évocation de *L'Etranger* de Camus pour mettre en exergue l'état mental du narrateur vivant ses derniers jours sur terre :

*(...)- C'est sympa. Je ne fais pas confiance aux gens qui mangent peu. Ils me semblent toujours qu'ils vont aller se remplir la panse ailleurs une fois le repas fini, tu crois qu'ils font ça ?*

*-Je ne sais pas.*

*C'est vrai, je n'en savais rien.*

---

<sup>355</sup> Murakami (H), op.cit, p.96.

*-C'est un tic à toi, ça, de dire tout le temps « je ne sais pas ».*

*-Peut-être.*

*-« Peut-être » aussi c'est un tic.*

*Comme je ne savais plus quoi dire, je hochai la tête en silence.*

*-Pourquoi ? Tes idées manquent de stabilité ?*

*Je ne sais pas, peut-être, marmonnai-je intérieurement, (...)*

*-Le héros de L'Etranger avait comme tic de dire tout le temps « c'est pas de ma faute », je crois bien.*

*Comment s'appelait-il déjà ?*

*-Meursault, répondis-je.*

*-Oui, c'est ça, Meursault, répéta-t-elle. Je l'ai lu quand j'étais au lycée.*

*Mais aujourd'hui les lycéens ne lisent plus L'Etranger de Camus.<sup>356</sup> »*

Si le trait d'union entre l'errance et la poétique de la relation se fait par l'entremise d'un lieu clos et d'une parole ouverte, quel visage aurait donc le rhizome dans cette coexistence ?

---

<sup>356</sup> Murakami (H), *op.cit*, p.560.

## VII.2) -Le rhizome :

Le mot découle du grec ‘*rhizoma*’ et désigne la tige souterraine des plantes vivaces qui poussent des bourgeons au dehors et émet des racines adventives à sa partie inférieure<sup>357</sup>. Il est également un terme adopté en philosophie par les précurseurs Gilles Deleuze et Félix Guattari pour désigner un centre de connexion qui relie des entités prises dans un mouvement où elles se trouvent à tout moment métamorphosées, un espace ouvert qui se définit à partir de sa capacité ou non à mettre des éléments divers en relation<sup>358</sup>.

Dans ce sous point, il conviendra de montrer que ce concept rend parfaitement compte de l’homologie qui s’effectue entre l’errance et la poétique de la relation.

A partir de ce concept du « rhizome », il nous incombera de prouver qu’il existe des systèmes duels, incapables de penser la diversité autrement que dans un système d’opposition. Nous verrons également que cette dynamique du rhizome est aussi celle que Glissant donne au concept d’errance, autre forme de déplacement, qui lui sert également à définir les particularités de l’identité antillaise. Du voyage à l’errance c’est à une nouvelle forme d’habitation d’un espace et d’une identité à laquelle nous confie Glissant. Pour Coetzee et Murakami on pourrait à travers les tractations subites par leur pays respectif, le parcours qui les caractérise, décrire leur production littéraire comme une représentation rhizomatique.

---

<sup>357</sup> Dictionnaire le petit Robert 1, Paris Parmentier, 1985.

<sup>358</sup> Deleuze (G) et Guattari (F), *Mille plateaux*, Paris, Seuil, 1980.

Il est donc vrai que le rhizome privilégie l'étant plutôt que l'être. Il offre donc l'image d'une identité multiple impliquée dans une forme de déplacement continu qui empêche toute définition de l'être. En ce sens, il s'oppose au principe généalogique qui lui-même implique une idée de filiation. Et pour cela, nous disent encore Deleuze et Guattari « *le rhizome est une anti-généalogie* ». C'est pourquoi la généalogie se situe du côté de la production d'une identité unitaire qui peut à tout instant devenir ou se faire totalitaire. Or, pour Glissant, le fait que l'identité antillaise ait été arrachée à toute généalogie possible, cela rend le retour au lieu d'origine impossible. Cette incapacité de retour pourrait mettre celle-ci dans un espace d'oubli, ainsi pour ne pas que cet oubli prenne effet, il convient à l'Antillais d'être rhizomatique parce qu'il n'a pas qu'une histoire, mais est le fruit de plusieurs histoires combinées. Pour cela, nous soulignons que la « non-histoire » des Antilles est négative si elle représente simplement le lieu d'une perte de la mémoire collective. Cependant, elle est aussi, pour Glissant, le lieu où l'identité antillaise peut échapper à l'histoire imposée sur elle par l'Occident et se rapprocher, par là même, de la réalité qu'exprime l'image du rhizome. L'un des caractères les plus importants du rhizome serait d'être toujours à entrées multiples, c'est dans cette optique que nous pouvons dire avec Deleuze et Guattari : « *Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse*<sup>359</sup>. »

---

<sup>359</sup> Deleuze (G) et Guattari (F), *op.cit*, p16.

Ainsi, la métaphore du rhizome fonctionne-t-elle sur le principe premier du voyage qui est avant tout ouverture à un espace autre, de mettre en connexion avec un espace de l'ailleurs. Cependant, le rhizome tel que l'utilise Glissant, n'est pas une forme complète de désenracinement, il ne s'agit pas de définir un état de non-appartenance où l'individu ne dépendrait plus d'un territoire géographique particulier, et ne se définirait plus que par rapport à ses connexions avec ce qu'il n'est pas encore. En fait, Glissant cherche à définir un enracinement qui échapperait au modèle de la racine unique, une façon d'habiter son espace, son ici, tout en restant connecté avec autre chose. C'est ce qui se donne à lire dans cet extrait :

*« La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre<sup>360</sup> ».*

C'est ici que se situe l'un des drames que Glissant perçoit dans la façon dont les Antillais ont cherché à bâtir leur identité : ils n'ont pas trouvé les moyens de s'investir suffisamment et pendant assez longtemps dans les réalités géographiques de leur lieu. S'investir dans le sens d'exploiter de manière créative les multiplicités de leur espace. Il a fallu attendre Césaire et son *Cahier* pour découvrir une parole poétique profondément incrustée dans la réalité même de la Martinique. Glissant cherche donc à définir l'étant comme un rhizome, c'est-à-dire comme une façon d'être ici tout en restant en relation avec un espace d'altérité. Le rhizome est le principe d'altérité au sein du concept d'identité, il est également l'ouverture à l'autre

---

<sup>360</sup> Glissant (E), *Poétique de la relation*, op.cit, p23.

à partir d'une identité première qui ne peut plus se dire dans une unicité. C'est de n'avoir pas pu trouver les formes possibles de leur enracinement que les martiniquais ont pris tellement de temps à trouver une voix identitaire qui leur soit propre : « *l'identité se gagnera quand les communautés auront tenté, par le mythe ou la parole révélée, de légitimer leur droit à cette possession d'un territoire.*<sup>361</sup> » Tout ce passe comme si, cet enracinement sans racine rejoint l'idée d'être là, mais toujours en connexion avec un ailleurs, avec un espace qui déplace le lieu présent, c'est-à-dire qui ne le nie pas mais l'incorpore à une forme de décalage où il est toujours aussi déjà ouvert sur un extérieur, dans une instance du devenir où être soi-même suppose que l'on soit déjà autre. C'est ce que la réalité de la trace donne, elle appartient à un lieu mais n'est jamais fixée.

Comme le rhizome, la structure textuelle que nous donnent nos auteurs à travers notre corpus à savoir *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*, révèle une ouverture sans cesse externe. Un extérieur qui se conditionne avec et toujours la rencontre d'autrui. Réunir, les œuvres qui constituent notre corpus pour ensuite en faire un objet d'étude, légitimait immédiatement le rhizome en ce qu'il est interprète de la connectique. Nous pouvons dire avec Deleuze et Guattari que l'ensemble des structures actives que propose notre corpus grandit un idéal qui serait, d'étaler toute chose sur une même page : évènements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales. De fait, l'idéal serait également de pouvoir représenter, dire en même temps et créer une multiplicité de compréhensions, qui se dérouleraient de manière globale ou

---

<sup>361</sup> Glissant (E), *op.cit*, p25.

à la périphérie. Le livre ne peut se lire seul ni se suffire, il lui faut des connexions. Nous le comprenons là au sein d'un contexte culturel, linguistique, historique, social. Ce qui manifestement permet de dire que, notre pensée établit les connexions dans sa galaxie de connaissances et de questionnements. Deleuze et Guattari renchériront en disant : « *Ecrire n'a rien avoir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.*<sup>362</sup> »

Par conséquent, ce qui incarne la construction rhizomatique s'illustre bien dans les lignes de *Sartorius* on y lit :

Ceux qui furent déportés sur les bateaux de la Traite avaient été décomptés au titre, si vous osez dire, de la nation où ces chasseurs de chair les avaient surpris. Ils étaient signalés Congos ou Guinées ou Ibos, entre autres, malgré les contradictions dans la géographie des lieux et dans la nature des langues parlées. Ces contradictions ne tenaient guère après les quelques semaines de chaîne vers les parcs à embarquement de la côte et après une seule couplée de jour et de nuit indissociables, dans le ventre du bateau. Le voyage vers l'inconnu commençait par une énorme indistinction de toutes choses et de toutes gens.<sup>363</sup>

Avec *Sartorius*, Glissant poursuit la construction rhizomatique dans l'autre sens, il revient aux prémisses, à l'origine. *Okò* part déjà dans le Tout-monde, l'objectif est *Eléné*, le lieu du Temps où les humanités se rencontreront enfin<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> Deleuze et Guattari, *op.cit.*

<sup>363</sup> Glissant (E), *op.cit.*, p.49

<sup>364</sup> *Idem*, p.15.

On voit au sortir de là que les Batoutos<sup>365</sup> semblent être la métaphore de la construction rhizomatique de l'identité antillaise ; invisibles, insaisissables, plus marqués par des manques que par des certitudes, écho des déchirements qui se perpétueront des années durant. Leur projet est de montrer l'invisible, de permettre une approche de cette diversité. L'imaginaire est ce qui demeure de cette essence identitaire. L'imitation collective prend sa dimension à travers l'évocation de ces personnages divers et venus de siècles, de temps, d'environnements différents et pourtant semblables.

Le rhizome nous donne ici la quintessence d'un rapport errance/poétique de la relation sous forme de connexions constructives, est-ce de la même manière que le nomadisme dit ce lien errance/poétique de la relation ?

---

<sup>365</sup> Les Batoutos sont les personnages du roman d'Edouard Glissant *Sartorius* ou le roman des Batoutos. Ils sont le symbole d'un peuple d'invisibles, oubliés des hommes.

### VII.3) -Le nomadisme :

De manière générale, les nomades ne sont pas civilisés et tous les termes qu'on utilise traditionnellement pour les désigner sont lourds des préjugés de la civilisation : errant, vagabond, inconstant, barbare, sauvage, etc.

Le nomadisme peut avoir l'apparence d'une fuite, mais il n'en est pas une. Il se considère comme le constate Bruce Chatwin : « *en tant que l'errance peut apaiser une part de ma curiosité naturelle et satisfaire mon goût pour l'exploration, mais je suis tiraillé par le désir de retourner chez moi* <sup>366</sup> ». Ce que l'on peut retenir de cette assertion, c'est le fait qu'il y a deux forces en présence, celle d'une part qui porte l'empreinte de la curiosité et une autre qui porte l'exploration comme racine centrale. Le nomadisme se décline à cet effet, sous forme d'oisiveté totale. Opposé de la civilisation en ce que cette dernière se manifeste sous une forme de servilité ayant un impact de dénaturation de l'humain qui le soumet à la servitude. La vie nomade donne donc comme caractéristiques : la renonciation, dureté et intolérance, analphabétisme, obsession de la généalogie, la relative absence d'esclavage. Les seuls freins ou remèdes des nomades seraient : l'agriculture et l'industrie. Le nomadisme peut se présenter comme le pense Mudimbé « qu'on est de 'nulle part' » et que le nomadisme peut-être un destin toujours en devenir ». Dès lors, il devient difficile de fixer l'appartenance.

Dans le cas qui nous incombe ici, l'évocation d'une conjonction entre l'errance et la poétique de la relation aboutit à un concept assimilable à l'errance à savoir le « nomadisme ». C'est dans cette perspective que nos

---

<sup>366</sup> Chatwin (B), *Anatomie de l'errance*, Paris, Grasset, 1996, p111.

démarches nous permettront de parler de nomadisme en tant que résultat d'une association qui prend forme dans l'écriture de Glissant, notamment dans *Sartorius*, dans celle de Coetzee à travers le personnage disgracieux, le bouc émissaire et le martyr (*En attendant les barbares* et *Disgrâce*) et encore plus dans l'œuvre à la morphologie hybride du personnage de Murakami (*La fin des temps*).

Le nomadisme est défini comme un genre de vie d'un groupe humain que la nature de ses activités contraint à des déplacements saisonniers étendus sur un certain nombre d'années<sup>367</sup>. Dans le projet qui est le nôtre, il est une doctrine qui traite de la non-sédentarité de l'écriture. En effet, apostropher le nomadisme des mots dans la littérature en général et notre corpus en particulier, nous renvoie d'emblée et sans possibilité de se tromper à l'avènement de l'errance de l'écriture ou l'écriture de l'errance.

A cette étape de notre recherche, nous démontrons que dans les œuvres de notre corpus le nomadisme renvoie inévitablement à l'errance. Et comme le dit Michel Maffesoli : « *Ainsi même s'il n'est pas conscient de lui-même, a fortiori s'il ne se verbalise pas en tant que tel, le nomadisme peut être considéré comme une expression de l'exigence dont il a été question. Le souci d'une vie marquée par le qualitatif, le désir de briser l'enclosure et l'assignation à résidence propre à la modernité...*<sup>368</sup> ».

Pour nommer ce phénomène qu'est le nomadisme, il convient de faire l'évocation du génie dont fait preuve l'auteur pour mettre en relation le langage scriptural et le vagabondage de l'être à travers la pensée et aussi à

---

<sup>367</sup> Dictionnaire Universel Paris Hachette, Edicef, 1995.

<sup>368</sup> Maffesoli (M), *Du nomadisme*, Paris, Librairie Générale française, 1997.

travers la traversée des rapports avec autrui. Sa production deviendrait alors ce que l'on appelle l'écriture de l'errance. Ceci dit le génie ne s'inscrit donc pas seulement dans les œuvres d'un animal laborans, il est d'abord l'actualisation d'une puissance, un acte de dérèglement qui institue, aux lieux et places de l'Un, du modèle et du paradigme, la multiplicité et la dispersion des exemples, des cas et des nominations affirmatives dont il est, précisément, un exemple. La singularité du génie tient à ce qu'il soit un point extraordinaire lié pourtant par position à la série des points ordinaires. La topique la lie à ce sur quoi il s'enlève. C'est pourquoi, comme dit Baudelaire, il est « vagabond », mais un « vagabond de l'universel » c'est pourquoi aussi l'art est affaire de palimpsestes et de captures, ou d'« épiphanies » comme disait Joyce<sup>369</sup>. De la sorte, dans cet infini processus de déplacements et des divergences, l'œuvre d'art nouvelle est un acte de décentration et, dans le même mouvement, d'élargissement de la « survie » de l'art.

A ce propos, ses textes dévoilent une mémoire de la conquête, celle que Glissant, dans *Poétique de la Relation*, qualifie de “ nomadisme envahisseur ” et le définit ainsi : « *[il a] pour but de conquérir des terres, par extermination de leurs occupants [...] il ne ménage pas ses effets, c'est une projection absolu vers l'avant : un nomadisme en flèche* »<sup>370</sup>.

Toute sédentarité est interdite à l'homme qui doit tenter une aventure démesurée où l'orgueil et l'ubris seront ses seuls guides : « *Et qu'un mouvement très fort nous porte à nos limites, et au-delà de nos limites !* »

---

<sup>369</sup> Borreil (J), *La raison nomade*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 1993, p93.

<sup>370</sup> Glissant (E), *Poétique de la relation*, op.cit, p.24.

(p.193). L'homme d'action, l'homme vivant ne peut demeurer sur les territoires de l'Ancien Monde. La vraie science et la pure connaissance sont ailleurs. Une odeur de poussière et de mort s'exhale des bibliothèques<sup>371</sup> qui ne contiennent que “ leurre ” et “ livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle...” (p.186). Au savoir inutile des livres anciens doit se substituer celui, neuf et encore inexploré, de la terre nouvelle : « *Bible d'ombre et de fraîcheur dans le déroulement des plus beaux textes de ce monde* » (p.199). La mort guette le sédentaire : « *Et si l'homme de talent préfère la roseraie et le jeu de clavecin, il sera dévoré par les chiens* » (p.193). Si l'aventure coloniale préfigure un monde nouveau, elle s'adresse aussi à des hommes nouveaux qui ne doivent leur noblesse qu'à leur seul courage et non à leurs titres.

Ces derniers ont certes répondu à “ L'appel ”, titre du premier mouvement du poème, et entendu le son des “ lyres d'airain et de vent ”, la “ voix sur la plage [qui les] somme encore de partir ” (Indes, pp.69-70), mais ils n'en demeurent pas moins en proie au doute et à la peur. Ils ne sont pas des surhommes comme dans l'œuvre de Perse. Les marins dont Glissant se fait le héraut souffrent d'avoir brisé leur sédentarité, leur voyage est celui d'une interminable attente où “ les heures ne peuvent fuir ” (p.81), attente ponctuée parfois par la mort : « *L'on a couché, ce jour, un des nomades sur la planche oblique, quel est-il ?* » (p.86).

Dans les deux poèmes, les grands conquérants ne sont presque pas nommés. Seul le nom de Colomb apparaît à deux reprises dans *Vents*. Il est aussi présent dans le prélude au “ Voyage ” et Glissant nomme également “

---

<sup>371</sup> Glissant (E), *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994.

Pizarre ” et “ Cortez ” dans “ La Conquête ”, mais il parle surtout au nom de la masse des marins, au nom des anonymes qui prirent la mer; il les désigne par des substantifs génériques : “ marin ”, “ navigateur ”, “ mousse ”, “ errant ” ou “ nomade ”. Seul le dernier mouvement du poème, intitulé “ *La relation* ”, rendra hommage aux découvreurs :

*“Alors ! Crions les Précurseurs et ceux qui prirent d'autres*

*mers au sas de leurs folies*

*Leurs noms furent omis, mais n'ont-ils pas ce droit de*

*paraître à la fin, lorsque la ville hiberne,*

*Eux qui les premiers firent sur la carte la marque de leurs*

*gants ? ” (p.127)*

Pourtant, dès le prélude de “ *L'Appel* ”, Glissant bouscule la chronologie et évoque “ le père Labat ”, “ ce nègre prophète qu'il fit fouetter à sang ” et “ Toussaint Louverture ” (p.67). L'introduction anachronique de ces figures historiques, la mention de la torture imposée aux esclaves, interdisent toute idéalisation de la découverte, toute commémoration de sa mémoire officielle. Le premier voyage porte déjà en germe son lot de massacres, d'humiliations et de violences que les chants suivants se chargeront de révéler. Le poète de Vents mêle lui aussi plusieurs temps et son chant s'adresse à tous ceux qui firent le voyage vers l'ouest et, au-delà, à toutes catégories de conquérants, pionniers ou nomades. Alors que la poésie persienne loue la grandeur des conquérants et leur liberté nomade, celle de Glissant inscrit aussi la tragédie de la traite négrière au cœur de l'œuvre. Les

conquérants offrent au monde européen un nouveau monde, leur “ nomadisme en flèche ” en brise l'harmonie et le dépeuple de ses habitants. La traite négrière s'inscrit dans la logique implacable de la conquête des Amériques : “ C'est un massacre ici (au réservoir de l'Afrique) afin de compenser le massacre là-bas ” écrit Glissant (p.101). La déportation, en laquelle plusieurs écrivains antillais voient l'origine de leur peuple, devait être écrite pour donner asile à la mémoire.

Si le nomadisme décrit par Glissant dans ses textes relève d'un parcours s'identifiant à celui du peuple noir lors de la traite, celui de Coetzee s'impacte de la situation d'un pays divisé par la ségrégation raciale. Coetzee met en lumière une situation de malaise pendant l'apartheid et post-apartheid, le parcours erratique de ses personnages s'effectue dans une trame qui dissimule la réalité historique. C'est l'itinéraire textuel du narrateur qui dévoile ce fait historique, et qui permet par la même occasion d'éclorre le nomadisme qui s'y dégage. Dans le cas de Murakami, c'est d'abord la morphologie du texte qui dévoile le nomadisme, ensuite c'est le déplacement physique et psychologique du personnage principal qui cristallise cette situation d'une écriture nomade.

En définitive, le nomadisme comme tentacule de l'errance se manifeste sous une expression globalisante et superfétatoire de l'imaginaire de l'auteur, dans cette quête qu'il a de ce qui l'échappe à chaque tentative d'appropriation ou de rapprochement. Ce qui fait du nomadisme un corolaire immédiat du motif de l'errance et permet à Marshall Mc Luhan de décrire cette mobilité tellurique qu'elle soit virtuelle ou physique de « Village planétaire ».

Cette non-sédentarité de l'écriture glissantienne, coetzéenne et murakamienne ne nous laisse-t-il pas soupçonner une conjonction entre l'errance et l'invisible ?

## CHAPITRE VIII. CLAUSES HERMENEUTIQUES ENTRE ERRANCE ET INVISIBLE.

La structure textuelle de notre corpus semble nous soumettre à plusieurs contextes d'énonciation qui nous déportent automatiquement de la réalité pour l'invisible. Il est judicieux d'allier le concept d'errance et celui d'invisible pour fournir à notre analyse une complète plénitude. Ce chapitre se propose donc de mettre en connivence la description d'un peuple invisible selon une partie de notre corpus et celle d'une écriture erratique. Pour une analyse plausible de ce chapitre, nous consacrerons nos efforts sur les points suivants : « L'univers du non-lieu », « Le mythe et la réalité », « Altérité ; Cosmopolitisme ».

### VIII.1) -L'univers du non-lieu

Pourquoi l'univers du non-lieu ? Univers du non-lieu dans la mesure où ça ne se désigne pas, c'est le rien, c'est l'invu, l'invisible. Dans ce pan du chapitre, l'accent sera ainsi mis sur la conversation silencieuse du langage textuel. Voir que le langage textuel n'est possible, que par cette écriture du non-lieu, de l'invisible, dans laquelle le narrateur est le seul maître du discours littéraire. A ce propos, le philosophe moderne spécialiste du langage George Steiner s'écrie : « *Et il y a des actes qui prennent leurs racines dans le silence. Il est difficile de parler de ceux-là, car comment la parole pourrait-elle exprimer la forme et la vitalité du silence*<sup>372</sup> ». Il ajoutera plus loin en ces termes : « *Le langage ne peut jouer pleinement que dans un domaine spécial et restreint de la réalité. Le reste, et sans doute la plus grande part, est le silence*<sup>373</sup>. »

Nous estimons que le visible et l'invisible donnent le pouvoir d'entendre en ce sens que , les questions qui sont celles que nous nous posons devant l'œuvre et son inachèvement rejoignent celles que se posaient l'auteur quand il s'obligeait à écrire de manière que ne lui fût pas contraire, ne disons pas un soudain et imprévisible arrêt de la parole, mais le terme de son entreprise qui, quel qu'il fut, ne devait pas être seulement un terme, mais devait aussi signifier l'absence de tout terme. Plus généralement, il n'est rien dans l'œuvre qui ne parle d'elle et ne manifeste son identité, ce qu'elle énonce et ce qu'elle passe sous silence, le contenu de ses propositions et son style, la manière franche qu'elle a d'aller à son but et ses détours ou ses

---

<sup>372</sup> Steiner (G), *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969, p30.

<sup>373</sup> *Idem*, p44.

digressions. Tout ce qui sollicite l'attention indique un chemin qui mène vers elle, cette sollicitude est également ouverture sur ce qu'elle est. Ainsi, le retrait des choses du monde accompagne-t-il le retrait de celui qui les pense et l'œuvre n'existe tout à fait qu'en vertu de cette double absence, quand, toutes choses devenues pensées et toutes pensées devenues choses, elle semble soudain tirer tout l'être à soi et se faire, à soi seule, source de sens. L'univers du non-lieu dans cette perspective de l'errance et de l'invisible va apparaître plausible au sein de l'œuvre et loin de se retirer de notre temps, comme de tout temps, l'œuvre envahit sous nos yeux le champ du passé et de l'avenir, elle est d'avance présente à ce qui n'est pas encore et le sens de cette présence nous est en partie dérobé<sup>374</sup>.

Il convient de souligner, le fait que la littérature utilise le langage et ce langage peut se donner sur une facture invisible, ceci se justifie dans la mesure où ce langage souffre parfois de fermeture. Cette clôture du texte met en exergue le côté idéal du langage en ce sens que, c'est l'imagination à travers la pensée qui permet de produire la diégèse d'une œuvre. Par conséquent, c'est en effet cette pensée, cette imagination qui donne à l'œuvre ce côté invisible. Autant il nous paraît naturel de chercher en elle, sinon le sens ultime, du moins ce qui en elle est visible, autant il est difficile de reconnaître cet achèvement sous les traits d'une introduction où se multiplient les questions, où les réponses sont toujours différées, où la pensée s'appuie constamment sur un discours futur, désormais interdit. La littérature se présente donc ici, comme a su le dire Barthes dans sa facture

---

<sup>374</sup> Merleau-Ponty (M), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1964, p.342.

Sémiosis<sup>375</sup>, voir insaisissable parce qu'elle entend donner le sens et au même moment se ravise aussitôt.

Dans cette perspective, l'œuvre est d'autant plus béante qu'elle ne prend forme devant nous que pour désigner ce qu'il lui est devenu impossible de dire. Et la première justice à lui rendre, sans doute, est de la voir comme elle se présente, de connaître l'état de privation dans lequel elle nous met, de mesurer la perte à laquelle elle rend sensible, de savoir, enfin, que cette perte ne peut être comblée et que nul ne saurait donner expression à ce qui est demeuré pour elle inexprimable. Il y a donc que la parole de l'écrivain devrait attirer notre attention, nous devons ménager toutes ses résonances dans l'espace qu'elle habite, il est donc strictement interdit de franchir les limites de cet espace et de violer la zone de silence qui l'enveloppe. C'est cette parole et ce silence qu'il faut entendre ensemble, ce silence qui succède à la parole, qui n'est pas rien puisqu'il tient encore à elle et désormais la soutient. Sur le rapport de la parole et du silence, Merleau-Ponty méditait déjà fort à propos :

*« Il faudrait un silence qui enveloppe la parole après qu'on s'est aperçu que la parole enveloppait le silence prétendu de la coïncidence psychologique. Que sera ce silence ? Comme la réduction, finalement, n'est pas pour Husserl immanence transcendantale, mais dévoilement de la Weltthesis, ce silence ne sera pas le connaître du langage<sup>376</sup> ».*

A travers ces mots, il nous laisse entendre que la parole est entre deux silences, elle donne l'expression à une expérience muette, ignorante de son

---

<sup>375</sup> C'est ce qui se donne et se retire en même temps.

<sup>376</sup> Merleau-Ponty (M), *op.cit*, p.355.

propre sens, mais seulement pour la faire paraître dans sa pureté, elle ne rompt notre contact avec les choses, ne nous tire de l'état de confusion où nous sommes avec toutes choses que pour nous éveiller à la vérité de leur présence, rendre sensibles leur relief et l'attache qui nous lie à elles.

*Sartorius* se révèle donc comme une œuvre qui brise les murs du langage que la règle contemplative permettrait de pénétrer dans le monde de la connaissance totale et immédiate. L'œuvre se dit ainsi dans la vérité du passé, du présent et du futur, qui marche de front. De même, c'est la structure temporelle du langage qui les distingue artificiellement et c'est là même le point crucial. Par conséquent, l'histoire de ce langage est celle d'une incommunicabilité progressive. L'écrivain Georges Steiner s'inscrit dans ce droit fil et pourra ainsi déclarer que « *Tout style, à un moment donné, enlève quelque chose au contour visible de la vérité ; c'est à l'érudite de l'approfondir et de le rétablir*<sup>377</sup> ». C'est donc pour dire avec lui que tout le style porte en lui des possibilités de déformation. Le passage suivant illustre merveilleusement cet état silencieux et invisible de la littérature en son langage : « *l'imperceptible histoire de cette nation ne peut pas être résumée ni ralliée, il n'y a pas de destin, ni ne se laisse-t-elle interpréter comme songe ou parabole. Son existence, c'est-à-dire, que vous la connaissiez aujourd'hui, est une énigme pour ceux-là mêmes qui en sont devenus conscients*<sup>378</sup> ».

---

<sup>377</sup> Steiner (G), *Langage et Silence*, op.cit, p.39.

<sup>378</sup> Glissant (E), op.cit, p.37.

### VIII.1.1)- L'art surréel :

L'art surréel dans notre perspective, désigne cet art qui évoque un monde au-delà du réel, un art de l'invisible. Si l'on se réfère au vocabulaire des surréalistes<sup>379</sup>, la vérité surréelle est une vérité qui se situe au-delà du réel.

De ce fait, l'intérêt que nous accordons au texte portant sur l'errance, réside dans le fait que l'art surréel convoque quelque chose de l'ordre de la vérité littéraire. Par conséquent, la littérature à travers cet art surréel se donne une possibilité de définition.

Il conviendra donc, à travers ce point d'indexer l'association errance-invisible en tant qu'instrument de révélation du surréel dans *Sartorius* et *La fin des temps*. Cette révélation de l'art surréel bouleverse l'univers et le langage romanesque traditionnel afin de transgresser les limites qu'ils imposaient à l'écrivain et au lecteur.

C'est art surréel à travers la vérité serait dans une certaine mesure, cette vérité qui se situant au-delà ou mieux encore aux antipodes du réel tel qu'il se présente à nous, rassemble toutes nos perceptions du monde vouées de recherche de la connaissance. Il convient donc de notifier que la vérité suprahumaine du fantastique, du merveilleux, du surnaturel et du réel, nous conduit droit dans la surréalité. Cette surréalité qui apparaît inéluctablement comme une donnée créative se donne à lire dans le roman glissantien et le roman murakamien soumis à nos investigations, et cela se justifie par le

---

<sup>379</sup> Tenants du mouvement littéraire et artistique (Surréalisme) qui se constitua vers 1922-1923 sur la base d'un rejet systématique de toutes les constructions logiques de l'esprit et visant au contrôle de la raison les différentes forces psychiques dont l'expression peut contribuer à un renversement libérateur des valeurs sociales, intellectuelles et morales.

simple fait que les actants impliqués dans la structure textuelle, sont à la quête d'une vérité au travers de laquelle ils libéreraient leur génie erratique.

Nous remarquons dans *Sartorius* que le déploiement structurel du peuple invisible mis en exergue par Glissant, se révèle d'un caractère surréaliste. En effet, ce peuple dans son itinérance, voire sa traversée, laisse surgir le comportement surréel dont font preuve les actants. Nous sommes tenté de croire que la vérité surréelle chez Glissant a des origines qui émaneraient de l'esthétique surréaliste. On découvre ainsi que cette vérité surréelle dans son écriture, en tant que nouveau romancier, signale et inaugure une nouvelle tendance principielle de la véridiction du texte littéraire sous le contrôle de l'errance qui jonche de part en part la scène scripturale. De ce fait, cette vérité qui s'érige dans l'espace littéraire moderne est perçue comme une interrogation sur la vérité de l'errance et plus encore sur le statut du réel. La question qui se pose à travers cette conception est celle de savoir si la vérité surréelle serait l'ultime appui de l'expérience de la littérature. Fort constat nous permet, de penser que cette vérité surréelle devient l'espace opérationnel qui conduit l'homme et l'écriture à la « signifiante<sup>380</sup> ». C'est sans doute avec détermination que Picon fera choir ces mots plein d'esprit : *« Le surréel est à la fois réalité et rêve, esprit et monde ; au-delà de toute autonomie et toutes les séparations, il est de totalité parce qu'il est surréalité. Un effort véhément dont pour vaincre le monde divisé par la raison et atteindre la réalité absolue qui est la réalité nue<sup>381</sup> »*.

---

<sup>380</sup> La signifiante se laisse considérer comme le lieu de l'impossibilité de clôture ou d'atteinte du sens. Il est aussi le lieu du renouvellement ultime du sens.

<sup>381</sup> Picon (G), *Histoires des littératures*, Paris, Gallimard, 1969.

A la lecture de cette assertion de Picon, nous réalisons qu'il y a comme une inter-assimilation du monde imaginaire et du monde réel. La littérature devient alors ce tissu où vient se réaliser cette harmonie des contraires. Du reste, la surréalité demeure comme lieu qui actualise le discours littéraire glissant en ce que de par la vérité qu'elle laisse bruir, elle est l'expression de la part insaisissable de « ce langage autre<sup>382</sup> » qu'est le langage littéraire. Il apparaît ainsi clairement que cette vérité dite surréelle soit considérée comme une vérité narrative, c'est-à-dire une vérité qui rende possible l'écriture.

---

<sup>382</sup> Blanchot (M), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.235.

## VIII.2) -Le mythe et la réalité

La littérature a cette facilité de réunir plusieurs entités de natures différentes, c'est le cas de notre sous-titre qui met en jonction le « mythe » et la « réalité ». Ce qui semble sûr est que le mythe et la réalité sont substantiellement liés dans le domaine littéraire, pour ajouter en un autre sens que la littérature est la manifestation du mythe sous forme verbale. A travers la mémoire individuelle ou collective, se manifeste un élément soit singulier, soit incomparable, soit superlatif, entre autres des souvenirs. Ces souvenirs qui sont véhiculés par le mythe le rendent garant de la mémoire. Ainsi, la langue seule ne suffit pas pour emmagasiner tous nos souvenirs. Nous comptons, osons le dire, sur l'environnement dans lequel nous vivons. Autrement dit, nous intériorisons le paysage en nous de sorte qu'il affecte tout ce que nous pensons et faisons après.

Pour ainsi dire que, le mythe en usant de la mémoire parvient à sacrifier les événements réels qui ont jonché avec force le quotidien d'une société ou d'un peuple, et en plus entretient la perpétuation de cette matière sacrée dans la nouvelle réalité de ces peuples. En effet, l'imaginaire collectif dans son déploiement et ceci à travers le temps trouve sa stratification et sa conservation dans le mythe, et ce mythe devient en l'occurrence un élément qui s'érige en symbole, symbole participant au maintien des valeurs acquises par ces sociétés et aussi source d'inspiration des générations suivantes. Ici, nous avons dans *Sartorius* « le Kwamé » d'Okoko qui fait office d'un symbole. Ce symbole se transforme en coutume qui intègre d'autres symboles, dont le fort accent est un patrimoine culturel et traditionnel, un attachement à quelque chose de précieuse. Cet élément symbolique est

d'une telle valeur que se fige indubitablement l'identité superficielle, nous dirons même nouvelle de ce peuple qui se cherche. Le mythe acquiert donc une portée mystérieuse par sa formalisation en tant que symbole, ce qui suscite admiration, respect et allégeance de la part des peuples. Pierre Brunel dira à cet effet : « ...Or c'est précisément du mystère que va naître le mythe.<sup>383</sup> » Ceci montre qu'à travers le fourmillement du mythe, le langage s'élabore en tissant une sorte de mystère sur les antagonistes mis en œuvre dans un texte à l'instar d'un personnage, d'un objet, etc.

Le projet de ce sous chapitre est donc de mettre en relation les termes qui le constituent, mais tout de go, il conviendra de faire une élucidation terminologique. A cet effet, le mythe semble couvert d'acceptions multiples. Une première celle de Mircea Eliade dans *Aspect du mythe*<sup>384</sup> est : « *Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements.* » Ensuite, celle de Gilbert Durand dans *Les Structure anthropologiques de l'imaginaire*<sup>385</sup> : « *Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit.* » André Jolles dans *Formes simples* s'inscrira donc dans le droit fil de Mircea Eliade en apportant cet ajout : « *Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le*

---

<sup>383</sup> Brunel (P), *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, P.U.F, 1992, p.18

<sup>384</sup> Eliade (M), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15.

<sup>385</sup> Durand (G), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

*récit d'une 'création' : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »* En se mettant d'accord avec Mircea Eliade, il va donner une forme concise à sa définition du mythe en disant : « *Le mythe est le lieu où l'objet se crée à partir d'une question et sa réponse(...) le mythe est le lieu où, à partir de sa nature profonde, un objet devient création*<sup>386</sup>. »<sup>387</sup> Celle donnée par Roland Barthes peut être aussi retenue car, elle donne une forte dose véritable d'objectivité. Il dit : « *Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses.*<sup>388</sup> »

Parmi celle-ci, nous retenons dans le cadre de ce point, la définition suivante : « *le mythe est une construction de l'esprit qui ne repose pas sur un fond de réalité*<sup>389</sup> ». Et la réalité quant à elle, voudrait signifier : « *un caractère de ce qui est ; ce qui est réel, qui a une existence effective.*<sup>390</sup> »

Alors les auteurs sur lesquels notre travail prend appui à savoir Glissant, Coetzee et Murakami, se revendiquent d'un certain mythique dans leurs textes respectifs. De fait, leurs structures textuelles s'articulent de telle manière que le corpus dans lequel nous puisons nos illustrations se donne à lire comme des récits typiquement de mythes. Ainsi, leurs trames prolifèrent en allusions "mythologiques", déjà pour Glissant ce peuple invisible qu'il met en chemin dans *Sartorius* par exemple, en quête d'une identité perdue

---

<sup>386</sup> Jolles (A), *Formes simples, Traduction française*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique).

<sup>387</sup> Brunel (P), *Dictionnaire des MYTHES LITTÉRAIRES*, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 8-9

<sup>388</sup> Barthes (R), *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 194.

<sup>389</sup> Petit Larousse, Paris, Librairie Larousse, 1987.

<sup>390</sup> Le Larousse de poche 2001.

s'exprime dans un élan mythique et plein de symboles. Coetzee, pour lui à travers son illustration romanesque articule son mythe sous les aisselles d'un contexte empreint d'apartheid et de désolations humaines. Notre troisième auteur à l'instar de Murakami, se prend de privilège en nous laissant choir sur un récit d'un mythe certain et avéré : *La fin des temps*, qui nous transporte d'entrée de jeu dans une cohabitation de deux textes en fusion, s'entrecroisant de manière bien modulée dans la forme et dans le fond, nous dévoilant ainsi, une sorte de légende aux contours triomphant d'imaginaire et d'onirisme.

La transformation singulière et esthétique de notre corpus à travers ses structures narratives et discursives s'avère plein de finesse, ce qui dégage la concomitance entre les deux notions de notre sous point à savoir le mythe et la réalité. En effet, les textes qui font l'objet de notre attention, mettent en exergue l'association mythe-réalité à telle enseigne qu'il nous semble bien difficile de marquer une différence entre ces deux termes (mythe-réalité). La confusion devient logique tant les structures textuelles qui forment leurs ossatures semblent se jouer des outils improbables d'effacement de toutes frontières, et agissent de sorte qu'il y ait une symbiose inédite entre nos concepts (mythe-réalité).

La perquisition mythique semble donc évidente dans les structures textuelles de notre corpus, elle vient donner une dimension allégorique et archétypale au discours et à la narration. Le cas de *Sartorius* de Glissant semble à ce point bien illustrer cet état de chose. Le peuple invisible et imaginaire dépeint dans l'œuvre glissantienne se permet quelque chose de l'ordre de la cristallisation du mythe, mythe qui s'incruste dans la réalité factuelle et

découlerait du vécu de l'auteur. Par conséquent, l'environnement spatial de l'œuvre devient un lieu où la réalité après une course folle rattrape incontestablement le mythe. De fait, l'effet du réel<sup>391</sup> se produit à partir de la liaison amoureuse que le mythe entretient avec la réalité dans *Sartorius*. Evoquer la présence du mythe en littérature c'est, d'une certaine manière, formuler une tautologie, puisque, à l'origine, un mythe est d'abord récit, donc littérature. Quintessence du verbe création, le mythe raconte en effet « une histoire vraie », généralement considérée comme exemplaire et significative, et il s'oppose par là même au logos discursif<sup>392</sup>.

Le mythe littéraire dans sa définition anthropologique, est un récit souvent fondateur ou étiologique qui touche le sacré et qui est objet d'une adhésion dans une communauté donnée. C'est dans cette optique que dans *Sartorius* le mythe se joue entre symbolique (Kwamé) et mémoire (Palabre). C'est ainsi que la palabre qui est l'un des éléments caractéristiques du mythe est clairement évoqué. Nous avons la quasi-totalité de la première partie de *Sartorius* intitulée « *la permanence fragile de toutes les vies* », la palabre y est longuement décrite. De fait, le paragraphe le plus illustratif semble le suivant :

Aucune palabre n'équivaut à aucune autre. Si elles ont été instituées pour raviver la parole et pour en sceller l'accent, il arrive qu'elles la laissent diminuer jusqu'au silence, alors chacun se retire doucement sans demander ce qu'il en est résulté. Leur secret vient de ce que tout le monde les entend, non pas seulement ceux qui y participent, mais ceux aussi qui travaillent au loin ou se reposent là tout près, ce

---

<sup>391</sup> Fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

<sup>392</sup> Chevrier (J), Notre Librairie N°144 (avril-juin 2001) : « Présence du mythe dans la littérature africaine », p.46.

temps du dire les réunit, et aussi bien ceux qui divaguent déjà dans l'ailleurs que ceux qui demeureront pour toujours ici-là.<sup>393</sup>

La palabre tout comme le rite fait usage de l'oralité. Ainsi pour renchéris, Glissant nous dit plus loin dans les lignes de *Sartorius* que :

Quelques-unes de ces palabres consacrent à la divination commune, à cette science de l'ailleurs et de l'invisible. D'autres délibèrent des questions délicates ou équivoques, dont il ne faut pas décider trop vite. D'autres lisent dans l'avenir, mais seulement quand il ne porte pas à conséquence, n'essayez pas de prévoir pour le goût de régenter. D'autres communiquent le savoir, qui presque toujours une mémoire endormie puis rallumée à grande voix éblouie.<sup>394</sup>

Nous admettons donc avec lui que, le récit mythique se manifeste à travers un certain nombre de versions d'où ressort un schéma invariant et abstrait : un mythe est la somme de ses versions. La notion de mythe littéraire retient cette vision du mythe comme récit qui transcende le texte individuel pour se retrouver dans plusieurs textes littéraires : le mythe de Faust est la somme des représentations qu'en donnent Goethe, Boulgakov, Valéry, Pessoa, etc. A l'inverse du mythe anthropologique, il n'a pas forcément un caractère sacré, n'est pas l'objet d'une communauté littéraire (bien que les lecteurs aient sans doute tendance à croire davantage à l'existence d'une figure mythique qu'à celle du héros d'un unique roman). Bien sûr il arrive que de mythes anthropologiques deviennent des mythes littéraires : Ulysse appartient autant à la mythologie de la Grèce antique qu'à la littérature mondiale. Parce qu'il permet de classer des textes dans une catégorie, celle

---

<sup>393</sup> Glissant (E), *op.cit*, p32.

<sup>394</sup> *Idem*, pp.33-34.

des textes traitant d'un mythe littéraire ressortit davantage à l'architextualité qu'à l'intertextualité. Mais quand un écrivain choisit de représenter un mythe littéraire, d'inscrire son texte dans cette catégorie générale, il est presque automatiquement conduit à une écriture intertextuelle. Car reprendre un mythe littéraire, ce n'est pas seulement travailler le schéma abstrait du mythe, c'est aussi citer, imiter, transformer les textes littéraires qui ont raconté ce mythe.

Plus largement, la notion de mythe littéraire permet de réfléchir à tous les matériaux textuels qui dépassent le texte singulier et qui sont donc des moyens privilégiés d'établir des liens entre les textes. Les clichés et les stéréotypes jouent davantage à un niveau stylistique et, comme l'a montré Riffaterre, beaucoup d'anomalies sémantiques s'expliquent par un travail intertextuel sur ces clichés. Inversement la reprise d'un cliché et stéréotype caractéristiques d'un auteur sera un moyen privilégié de l'imitation. Le topo joue davantage au plan de la scène et permet d'établir entre les textes des parcours qui suivent la seule logique de la répétition d'un même type de scène. De même, du thème qui joue un plus au plan du contenu. Toutes ces notions ont en commun de faire la démonstration que les textes littéraires réfèrent à d'autres textes autant qu'au réel, ils concourent donc à montrer que le matériau du texte littéraire est la littérature.

Notons à cet effet que, l'atmosphère surréaliste dans laquelle plonge le lecteur dans les pages liminaires de *Sartorius* est aussi lourde et difficile à franchir que le seuil d'un asile. A l'évidence, les personnages de Oko et Odon Odon dans l'œuvre laissent perplexe plus d'une personne à la suite de la lecture de leur histoire qui relève du mythique, cette histoire mythique

se mêle donc à une réalité qui est ici le reflet du peuple antillais déporté de l'Afrique pour l'Amérique et qui maintenant a pour terre l'Europe, mais ô combien nostalgique de son Afrique perdue à jamais suite à cette errance triangulaire. Il convient donc de certifier que *Sartorius* entretient dans son ensemble sémantique une corrélation entre mythe et la réalité qui : « empêche l'avènement de l'évènement que ces paroles qui laissent indéfiniment ouverte la porte à des possibles nouveaux ». Ainsi les grands débats sur l'identité antillaise sont significatifs de l'embarras de cette Afrique lointaine qui doit se réconcilier avec son passé sans substituer le mythique au réel historique. De cette identité tant recherchée et qui serait définitivement perdue, Glissant nous dit :

Nous nous mentionnons naguère à nous-mêmes, mais c'était beau et nécessaire mensonge, quand nous prétendions retrouver avec exactitudes, avec une prétendue science de la filiation, les méandres de parenté qui nous avaient tenus en vie dans les temps, temps du pays d'avant et temps de passage, temps des plantations et temps de la colonisation toute moderne et technique, les croisant dans l'autre. Croyant reconnaître, au miroir de l'Afrique meurtrie, des aïeux, des cousins, des apparentés, avec l'état civil qu'il faut, là où s'ouvre tout simplement un abîme inconnaissable dont les Batoutos ont labouré le fond.<sup>395</sup>

Il est donc clair que, le mélange entre mythe et réalité dans *Sartorius* apporterait une touche particulière non seulement dans une vérité qui se ferait écriture mais aussi énoncerait le devenir de ce peuple qui ayant vu son

---

<sup>395</sup> Glissant (E), *op.cit*, pp. 61-62.

parcours truffé de péripéties, voudrait à travers cette errance ériger quelque chose de l'ordre de l'universel, voire comme le dit Glissant de la « Diversalité ».

Alors, la jonction entre mythe et réalité réside sur une infime lisière, l'écart entre les deux notions est superficiel, voire insignifiant. Quand certains objets cités dans un récit mythique se font voir de manière palpable dans la réalité, la vérité est au rendez-vous et le doute s'évapore. En l'occurrence la fabrique imaginaire des Batoutos, par Glissant relève d'un fait fictionnel, mais quand il advient que ce fait imaginatif trace le sillon de l'histoire propre au peuple antillais qui est la déportation nègre, là la frontière gracile entre mythe et réalité s'efface définitivement. En d'autres termes, l'accessibilité réelle des éléments issus du monde onirique fondé par le mythe rompt ipso facto le côté fallacieux et enjôleur de ce récit symbolique et il en découle un épaississement de la réalité et une part de véracité de ce type de récit. C'est pour montrer cet aspect du mythe à travers le symbole, symbole qui glisse vers le réel que Glissant illustre dans son œuvre *Sartorius*, le ressenti d'un de ses personnages:

*« Anandoo se leva et marcha sans hâte vers la maison, où elle découvrit le kwamé d'Okò A. Alors son corps s'alentit, s'immobilisa presque, abandonna sa cambrure dansante et peu à peu, dans le temps qui suivirent, coula lentement comme au gré d'une eau qui chavire et dont pas un ne sait si elle monte ou elle descend, avec cependant de brusques débordements dont nul n'avait la cause »<sup>396</sup>*

---

<sup>396</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.67.

L'avènement d'une alliance entre errance et invisible ne laisserait-il pas envisager cette écriture qui balbutierait dans le motif erratique et fonderait ainsi une sorte d'altérité et de cosmopolitisme lustrant le contemporain?

### VIII.3) -Altérité ; cosmopolitisme (contemporanéité).

L'écriture qui se manifeste par un déplacement incessant, l'écriture qui explore de nombreux horizons, celle-là même qui sans fixité se déploie dans tous les sens et prône une syntaxe et une sémantique dévergondées, nous laisse perplexe tant sa complexification est étourdissante sans une certaine maîtrise des outils d'analyse structurale. L'errance de la lettre pour dire écriture, à travers son grand tourbillon, voire sa mise en place, se dote des éléments clés et caractéristiques de la société humaine. Ces éléments sont fondamentaux à tout point de vue dans une société, et surtout quand il s'agit de l'importance de l'autre que soi, de la prise de conscience d'un partage dans la diversité, enfin de la reconnaissance d'exister dans un espace-temps commun, je dirais communautaire.

Altérité, cosmopolitisme et contemporanéité sont des concepts inductifs des faits de société que le monde aurait connu à un moment donné et qui de nos jours s'entendent encore avec un fort accent, ils viennent ainsi participer dans cette sous-partie à une interprétation sociologique de l'errance scripturale. L'écriture une fois de plus nous fait la démonstration qu'elle transporte en elle inéluctablement l'empreinte de la sociologie. Elle est le vecteur de tous les schèmes inscrits dans l'ADN de l'auteur qui s'exprime par son biais. Par conséquent, parler de l'altérité ici nous appelle à être sous le joug de la sociologie, afin de mieux cerner l'impact de la société sur l'auteur qui à travers son écriture étale l'influence de celle-ci.

S'il nous souviennent, Lucien Goldman à travers une tension dialectique nous en a fait la démonstration dans son ouvrage intitulé le *Dieu caché*. Il

pense que les éléments qui président à la production d'une œuvre par un écrivain résultent d' « une vision du monde ». La vision du monde étant ici la somme des coercitions qui gouvernent l'imaginaire productif de l'auteur.

Parlant du cosmopolitisme que nous manipulerons avec précaution, notre regard se fixe sur Edouard Glissant, auteur en apparence cosmopolite, mais qui réfute avec véhémence ce terme. Ainsi, il préfère le mot « créolisation » en ce sens que dans ces « ailleurs multiples », il doit y avoir un centre, un lieu d'enracinement, mais qui s'ouvre à d'autres cultures. Il ne s'agit pas d'une fusion enveloppée de paix ou d'une superposition des cultures multiethniques, mais d'un processus irréversible vers lequel l'humanité doit tendre : la communication entre les ancrages<sup>397</sup>. De fait, si sa méfiance se focalise sur le syntagme « civilisation », prélude aux guerres hégémoniques des atavismes, c'est la reconnaissance par là même que les identités sont multiples. Nous constatons donc avec Glissant que le cosmopolitisme s'assimilerait à la créolisation qui à travers le multiple tente de fomenter quelque chose de coalescent. Notons tout de même que la notion de créolisation s'entend comme ce qui englobe diverses formes variées et disparates. En outre, elle est chez Glissant l'idée qui vise tout autant le processus de formation des sociétés créoles en tant que telles, que celui d'un devenir pressenti des cultures du monde, résultant de leur mise en relation

---

<sup>397</sup> <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1541>.

active et accélérée, ce qui est "totalité" et "totalisation" tel que Levinas nous le montre dans son ouvrage *Altérité et transcendance*<sup>398</sup>

Ainsi, le point de départ à conserver dans *Sartorius* est « Onkolo » où sont nés les trois frères Imoko, Oko et Ato ainsi qu'Odonno, parti dans les îles, qui était lui aussi un vrai Batoutos. C'est dire que même dans l'intérieur de ce labyrinthe africain, les processus de créolisation se sont effectués. Ensuite survinrent les déplacements et les migrations vers les autres parties de la planète qui génèrent cette mosaïque de cultures. L'on retrouve alors dans ce dédale les Batoutos d'inspiration et les Batoutos de souche<sup>399</sup> (Glissant 306). De manière volontaire ou inconsciente, l'on s'imprègne de l'invisible de l'autre. Toutes les cultures du monde se valent. Elles sont l'un et le multiple à la fois. Aucune n'est véritablement originelle, pure.

Grâce au pouvoir de l'empreinte, de l'enracinement invisible, notre narrateur affirme que « *les Batoutos vous enseignent sans que vous le sachiez* ». C'est une présence absente, un goût prononcé pour l'inextricable. Cette démultiplication des peuples, venant de la même souche qui est la race humaine, devrait donner lieu à un droit à l'opacité et l'imprévisible. Ce model universel permet au conteur de nous apprendre que l'éparpillement de ces différences se transforme en une parole-lumière profondément salvatrice pour les humains. En effet, ces imbrications connotent l'interférence avec, pour finalité, la tolérance, d'autant plus que les peuples se croisent, s'entrecroisent, se multiplient.

---

<sup>398</sup> Levinas (E), *Altérité et transcendance*, Paris, FATA MORGANA, 1995.

<sup>399</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.306.

Glissant, dans son projet de la politique ou la poétique du divers, inscrit l'homme dans le mouvement perpétuel et dans la non maîtrise totale du temps, c'est la raison pour laquelle il s'interroge sur le temps : « *A chaque temps vient son histoire et les temps changent Odono aussi* »<sup>400</sup>. En se cloisonnant dans une quête obsessionnelle de la pureté originelle, l'on fige le temps et par là même la vie, car la mémoire est par moments défaillante. Un esprit étriqué, fil d'Ariane des extrémistes, peut pérenniser les préjugés raciaux, attiser les conflits ethniques et perpétuer d'éventuelles gloires futiles, pouvant aboutir à l'irréparable : les massacres et les génocides. La sclérose et l'autarcie sont bannies chez cet auteur, au profit d'une dynamique de changement, d'une perpétuelle mutation des peuples en marche :

*« Comment peut-on distinguer un Batoutos Tutsi et un Batoutos Hutu ? A cela faut-il ajouter des Batoutos étasuniens des natifs des Asiatiques des hispanos des Noirs des Blancs des-qu'on-ne-sait-pas Caucasiens hé ! Qu'est-ce qu'un Caucasien des qui- n'ont pas de nom ils sont trop croisés trop mêlés [...] Des Batoutos nègres et koulis et des Batoutos rasta des Béké oui oui c'est dans la baille caraïbe vraiment Bob Marley vraiment »*<sup>401</sup>

Au demeurant, il invite à l'échange et au voyage à travers les mers à partir de la mère-Afrique, « Onkolo » formant un ancrage dans le cosmopolitisme, un enracinement dans l'ouverture, une liberté créatrice, mais aussi une liberté d'être, dans un espèce de va-et-vient identitaire qui débouche, par un jeu sémiotico-ésotérique, à la symbolique O qui peut être U ou W, c'est-à-

---

<sup>400</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.296.

<sup>401</sup> *Idem*, pp.281-282.

dire ouvert. Partant de là, notre narrateur mystique reconstruit une société imaginaire, idéale : un tout monde. Puisque l'élan fraternel s'impose à nous, ce qu'il faut conserver, c'est surtout la « trace restante », c'est là où réside tout le mystère de la Création. C'est pourquoi tous ces « mutants-migrants » : les hommes et les femmes du Nouveau Monde doivent conserver la parole et la palabre, « *cette permanence fragile des vies* ». Ils ne doivent jamais se désolidariser ni oublier « Onkolo ». Mais notre auteur ne se contente pas de cette part de rêve qui l'habite et le hante, cette soif de la relation, de la communion avec l'hétérogénéité, il est aussi pragmatique et devient de manière subtile et humoristique un écrivain social.

La xénophobie des sociétés impérialistes, où prédomine le discours sur « l'espace fermé et unanimement régi », est une pure hypocrisie, car l'errance et le nomadisme des Batoutos toujours paupérisés masquent une force économique pour ces puissances dominantes. Aussi, note-t-il que ces Batoutos, « entrés dans les misères » souvent dépersonnalisés pour se conformer aux normes de la société référentielle, contribuent à la prospérité économique et au rayonnement culturel du monde, d'où cette interdépendance des peuples. Par exemples :

*« Venuto, il habite le Brésil où ses enfants jouent au football, c'est la convention de l'endroit, ça aide à vivre. [...] nous enfants tant de traducteurs, et même du letton au kiswahili, il y a pas l'anglais et que l'espagnol. L'affaire est de trouver travail [...] Kerinoo froidit en Islande, elle découpe la glace [...] J'ai entendu Falfaono, il a eu la carte verte des*

*Etats-unis et puis la nationalité, il démêle dans la grande bourgeoisie africaine-américaine des affaires*<sup>402</sup> »

Cette dispersion des Batoutos pour des raisons de survie décrite par Imokoo avec une pointe d'humour, si elle cache la triste réalité de l'immigration, le dérisoire, n'est pas exceptionnelle et insolite, les peuples ont toujours traversé les mers, la terre n'appartient à personne donc, est à tout le monde. Le conteur se pose en patriarche avec un ton doctoral : « *la terre est bourrée de terres qui sont bourrées d'habitants. Ne devenez pas un occupant de terre*<sup>403</sup> »

Au nom de l'humanité souffrante et exploitée par le désir de possession des uns et les égoïsmes de tous genres, Imokoo nous lègue une leçon de sagesse : la générosité, mieux, le sens du partage. Selon lui nous sommes tous créoles, entendons par là des hommes ayant des destinées individuelles et communes. En vivant en symbiose avec la terre sans toutefois vouloir la dominer ou s'en approprier, l'être humain atteint la plénitude, une sorte d'harmonie intérieure qui procure la paix entre les peuples. Alors : « *pas un peuple, sauf les reclus et les maudits, qui ne traverse pas par les pays. Tous les peuples traversent par tous les pays*<sup>404</sup>. »

Tout en s'éparpillant, les Batoutos gardent cette épine dorsale qui est le lieu de la « parole-palabre ». Même si cette parole devient courte, elle reste le dernier gardien du temple. Il y a donc un ancrage même s'il n'y a pas de filiation. C'est le socle sempiternel qui donne aux Batoutos de l'île,

---

<sup>402</sup> Glissant (E), *op.cit*, pp. 319-320.

<sup>403</sup> *Idem*, p.319.

<sup>404</sup> *Ibidem*, p.320.

descendants d'Odon, plus de liberté, laquelle leur permet d'être des Batoutos de cœur, dispensés des attaches ethniques, illustrant ainsi des diasporas en mutation aux identités reconfigurées. Toutefois, la trace obsessionnelle des Batoutos dans la création, si elle vise à première vue à la restitution de la vérité historique et à la quête de la justice ne peut-elle pas masquer une « batoutomanie » et même une batoutocentrie, ce qui peut laisser soupçonner un afrocentrisme diffus ?

En réalité, les « Batoutos » ont insufflé de l'énergie aux autres peuples du monde. Leurs arts, la peinture en l'occurrence, sont imprégnés de la gloire des maîtres de l'énergie invisible. Il est donc l'atome primordial. Dans une écriture fortement métamorphosée et symbolique, notre auteur ruse avec l'opacité pour dire le Non-dit. Dans cette dimension supérieure, il rejoint la pensée de Cheikh Anta Diop et son école sur l'influence et la présence africaine dans le monde :

*« [...] les Batoutos fréquentaient les Nubiens et les Soudanais qui avaient donné multitude d'archers, de mercenaires, de prisonniers, de tributaires et de porteurs d'offrandes aux pharaons des anciens royaumes d'Égypte, et peut-être aussi quelques princes dans les premiers temps de ces royaumes, comme le supposait Cheikh Anta Diop, et cette dynastie « éthiopienne » du huitième siècle, dont Chabaka fut un des principaux instaurateurs »<sup>405</sup> »*

L'inextricable n'occulte pas complètement sa démonstration érudite de la puissante trace des Batoutos qui, bien que prenant des élans mystiques, aboutit à une parfaite créolisation, mieux encore à sa poétique du divers :

---

<sup>405</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.70.

« même les dieux favorisent le passage à la multiplicité, car les dieux vont dans les îles comme vous et moi ». Cette trace « batouto » se mue alors en valeur unificatrice et en appelle au respect mutuel des cultures. C'est un vibrant appel à l'amour, mais aussi à la solidarité entre les humains. En clair, la créolisation du monde est un humanisme, car « *tous les morceaux de la parole reviendront par ici pour se raccommoder entre eux, n'est-ce pas ainsi ?*<sup>406</sup> » prédit Imokoo

De tout ça, on en vient à la notion levinassienne de l'altérité. L'individu dans le monde est toujours et déjà forcément à proximité de l'autre. Autrui prend donc une importance capitale dans la constitution symbolique de la personnalité mentale ou psychique d'un individu. Il est pour ainsi dire le détonateur de tout ce qui peut forger l'être dans le monde comme l'entend Martin Heidegger avec son « mit Dasein », il est l'indispensable, le juge et le destructeur, en gros il est l'harmonie des contraires. Ainsi pour Levinas :

« *Le rapport à l'autre qui interpelle le moi est la situation ultime ou "la présupposition dernière"*<sup>407</sup> »

Convoquer Levinas en parlant de Glissant vient fort à propos, la recherche d'une totalité, de l'universalité par les deux théoriciens montre à plus d'un titre les points communs qu'ils épousent. Autrui est donc une préoccupation pour ces auteurs qui en font un point d'honneur dans leurs théories respectives avec le degré de perception de chacun. Même si Levinas à une focalisation zéro sur l'autre au sens strict c'est-à-dire l'un et l'autre dans un face à face, Glissant lui met en évidence le caractère globalisant, totalisant,

---

<sup>406</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.321.

<sup>407</sup> Préface de *Altérité et transcendance* par Pierre Hayat, p.19.

universalisant de la relation qu'entretiennent les individus dans un milieu privé de toutes limites, de toutes frontières : un tout-monde. La convergence de leurs opinions se dessine en ce qu'ils mettent au fronton de cette cohabitation humaine la totalisation, le dire universel. Notre travail sur l'errance, nous amène donc à souligner la relation qui rend synchro les choses d'horizon différent. Effectivement, dire l'errance de la lettre c'est dire l'altérité qui se dégage du face à face entre les éléments textuels.

Dans *Sartorius* par exemple, la recherche identitaire qui en ressort par rapport au parcours erratique que les différents actants effectuent, laisse toujours et déjà paraître une relation avec l'autre que soi. Cette relation se fait ainsi dans un rapport d'échanges consensuels et bénéfiques, qui permettrait donc à l'individu y étant confronté de retrouver une partie de lui en l'autre ou d'y trouvé une pièce manquante du puzzle de son identité précaire. Michel Meyer ne dit-il pas dans son essai intitulé *La Problématologie* au sujet du confort que procure une identité accomplie et stable :

*« Lorsque le refoulement problématologique est fort, cela suppose un contexte de grande stabilité historique. L'identité est forte, car les choses tendent à peu varier. Du même coup, le risque de voir passer les questions, qui sont écrites en être faibles, avec analogies, ses similitudes, ses ressemblances, au niveau des réponses, est quasiment inexistant.<sup>408</sup> »*

L'altérité ici est donc définie comme étant la solution au problème identitaire, les personnages glissantiens tels que : Oko, Ato, Réso pour ne

---

<sup>408</sup> Meyer (M), *La Problématologie*, Paris, PUF, 2010, p.48.

citer que ceux-là dans leur quête colmatent les brèches obstruant la plateforme de l'identité millénaire qu'ils auraient perdue. Dans *Disgrâce* et *En attendant les barbares*, Coetzee use aussi dans sa production de la notion d'altérité. Le personnage principal de *Disgrâce* en fait l'illustration parfaite dans son parcours disgracieux, en effet David Lurie baigne inéluctablement dans l'altérité. L'altérité de notre personnage se voit déjà à travers ses différentes situations conjugales, divorcé plus d'une fois, il est éperdument à la recherche de l'autre que lui. David Lurie, retrouve l'autre de lui dans ses conquêtes féminines qui se présenteraient comme des miroirs pour lui, tout ce passe comme si c'est par elles et à travers elles qu'il se complète et retrouve sa plénitude. Mais ce qui semble étrange dans sa quête d'autrui c'est la fatalité qui en découle, cette rupture qui sans cesse revient comme s'il était un être maudit, se retrouvant inlassablement dans un cycle qui se renouvelle continument. Spirale qui au demeurant, laisse David Lurie, tel un homme en perpétuelle solitude, errant pour trouver la stabilité, le juste milieu auquel la proximité accentuée avec autrui ne semble pas combler. Le comble se verrait aussi dans la relation avec sa fille, David Lurie est appelé à quitter cette dernière après avoir séjourné quelque temps avec elle. Une sortie qui ne se donne pas sans fracas ni discordes, à croire que tout contact altruiste pour lui figure une éventuelle cassure relationnelle. C'est similairement le cas du magistrat cinquantenaire dans *En attendant les barbares*, celui-ci se retrouve totalement isolé à défendre le droit des indigènes taxés de barbares et d'ennemis de la république. Le magistrat nous montre une altérité symptomatique, son altérité s'inscrirait plus dans le rachat de sa conscience que tout autre chose. Cette posture de défenseur des

plus faibles qu'il s'accapare mordicus sous-entend pour nous une exigence altruiste qui cacherait une prise de conscience soudaine d'une démarche injustifiée et maladroite de la part d'un Etat en mal de grandeur.

*La fin des temps* de Murakami, nous présente également des personnages typifiés qui dans leur élan narratif intègrent le concept d'altérité. En effet, le personnage principal se déploie dans le texte à travers le reflet que lui renvoient les autres qui sont pour lui un miroir décrivant sa différence et sa particularité. L'autre dans le texte l'inspire dans sa quête identitaire, dans ses interrogations de lui par lui. Déjà la structure textuelle, basée sur des correspondances nombreuses entre deux textes, la trame de l'histoire est construite définitivement autour de deux fils narratifs entrecroisés, dépeignant chacun des personnages dans des mondes différents. La relation se fait dont l'élément préalable à l'accomplissement individuel des personnages. La prépondérance de l'altérité est ici donc prononcée, le personnage des chapitres impairs, le programmeur informaticien semble perdu sans la présence d'autrui qui l'aide à avoir une compréhension explicite de la situation pleine d'ambiguïté dans laquelle il se trouve. Inscrit dans une course éperdue, voire époustouflante notre personnage principal est toujours et déjà dans une fuite en avant, ceci à la recherche des indices qui peuvent lui permettre de se reconstituer, de retrouver son entière personnalité. Par ailleurs, dans les chapitres pairs, le personnage principal s'accommode des autres personnages du monde qu'il vient d'intégrer. Il semble déboussolé dans ce nouveau milieu et c'est par le jeu du face à face qu'il veut faire rétablir la constitution première de son être disloqué. En effet, séparé de son ombre dès l'arrivée dans cette ville étrange, il se

retrouve dépossédé d'une partie de lui et de tous souvenirs qui faisaient l'ossature de sa personne. Notre personnage se met donc dans une situation de quête de soi, mais ceci à travers la manifestation d'autrui. Dans cette ville totalement isolée, il interroge le gardien de la ville, le vieil homme du pensionnat, la fille de la bibliothèque des rêves et même le jeune homme qui fait la maintenance de la centrale électrique, tout cela le conduit au regroupement d'un certain nombre d'informations relatives à la résolution du problème d'identité dans lequel il est confronté. Pour retrouver le moi personnel, il doit se munir de patience et d'abnégation pour venir à bout de son nouveau lui et surtout comprendre à travers autrui le fléau inexplicable qui frappe toutes les personnes qui vivent dans ce monde onirique, voire fantasmagorique. Ainsi selon Levinas, la situation dans laquelle un individu se retrouve face à autrui, ressort l'idée que l'altérité de l'autre est le lieu originel de la transcendance.

L'altérité devient ainsi un allié indispensable à la thématique de l'errance en ce qu'il permet de montrer la démarche esthétisante empruntée par un tel phénomène pour dire l'universalité.

## CHAPITRE IX. L'ECRITURE ERRATIQUE.

Quand le décalage avec le réel se fait marquant, quand l'histoire d'un pays est à la fois reconnaissable et détournée dans des scènes fantastiques, on a des œuvres de réalisme merveilleux. Ainsi ceci ne définit pas clairement un genre. Mais les nouvelles littératures en donnent de nombreux exemples comme si la fantaisie alliée au sérieux du propos politique était une forme subversive particulièrement adoptée à dire « la multiplicité sourde du divers<sup>409</sup> ».

Ce chapitre qui constitue l'étape finale de cette partie interprétative, se donnera pour mission de se projeter sur l'avenir, le devenir sinon la destinée de la littérature à travers son déploiement scriptural.

Par rigueur méthodologique, nous rendrons compte de la réalité de ce chapitre en examinant les sous points suivants : « Le romanesque », « La déconstruction » et « Le livre à venir ».

---

<sup>409</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p.12.

### IX.1) -Le romanesque.

Le romanesque est un exemple et bien plus, il est comme un symptôme de la conjonction, chez Barthes, d'un désir de savoir et un désir d'écriture. De ce dernier, Barthes à travers l'essai qui devient un genre complexe permettant de suivre ce chemin, il commence par considérer la notion de romanesque comme objet d'analyse pour l'intégrer ensuite à son projet et à en faire un instrument de littérisation.

Le romanesque tout comme l'errance prônée par Glissant, Coetzee et Murakami se confondent parce qu'ils deviennent de nouvelles formes scripturaires que l'on retrouvera désormais en littérature. A ce propos Barthes dira :

*« Le romanesque est distinct du roman (...), le discours de Fourier finit en bribes de roman. C'est le nouveau monde amoureux (...); le romanesque n'est ni faux ni sentimental, c'est seulement l'espace de circulation des désirs subtils, des désirs mobiles; c'est dans l'artifice même d'une socialité dont l'opacité serait miraculeusement exténuée, l'enchevêtrement des rapports amoureux<sup>410</sup> ».*

Et Steeve Robert RENOMBO de renchérir : *« Le romanesque est une forme d'écriture fragmentaire qui peut s'apparenter à la littérarité<sup>411</sup> ».* En ce point nous montrerons en quoi le romanesque de Barthes comme l'errance de nos auteurs se rejoignent en un dénominateur qui leur est commun c'est-à-dire en tant que concepts qui régissent le ciel de la modernité littéraire.

---

<sup>410</sup> Barthes (R), *Au Séminaire*, Paris, Seuil, 1974, p.22.

<sup>411</sup> Renombo Ogula (S.R), *Séminaire : Lire les critiques par les textes*, Université Omar Bongo, Lettres Modernes, Licence 2006-2007. Auteur d'une thèse de doctorat intitulé « L'écriture et le Voyage, approches théoriques de l'itinérance, contribution aux recherches sur le comparatisme et la théorie littéraire, 2001, Sorbonne Paris IV.

Tout comme l'errance, le romanesque se veut une forme d'écriture qui se donne comme une théorie du détail et prend place aussi bien dans l'analyse du genre qu'est le roman, que dans une approche de la vie. Nous avons ainsi dans *Sartorius* un mode de perception du réel, ici c'est un fragment de représentation plutôt qu'une forme d'écriture. Le romanesque s'entend donc comme un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. En effet, dans ce que notre corpus nous laisse voir, il convient de souligner la qualité exceptionnelle de la diégèse que celui-ci déploie quand il présente le peuple invisible : les Batoutos. Glissant, dans son geste scriptural étale la vie d'un peuple qui comme des êtres tout à fait ordinaires, vivants (et non fictionnels) mène une vie assez réelle. Ce qui semble intéressant dans ces graphes, c'est cette manière que Glissant a de présenter ses actants qui bien que fictifs reflètent avec authenticité la réalité du peuple Antillais. L'errance de Glissant et le romanesque de Barthes se retrouvent donc en ce que, la vie quotidienne qui est la vitrine d'une réalité devienne un invariant décisif dans l'avènement de l'écriture. Tout ce passe comme si, les détails qui fondent le quotidien, rendus à travers l'acte d'écriture se montraient dans un élan erratique, et cet élan erratique n'est rien d'autre que le romanesque. Ainsi, cette faculté, cette décision, d'élaborer une parole toujours nouvelle avec de brefs fragments, dont chacun est à la fois intense et mobile, de place incertaine, c'est ce que Glissant dans *Sartorius* tente de faire. De fait, son geste peut avoir pour ambition de produire du romanesque qui se décline « *en somme comme une errance pure, un devenir sans finalité : le tout, en ce qu'il peut, d'un seul*

*coup et à l'infini, recommencer*<sup>412</sup> ». Par conséquent, cette assimilation de l'errance au romanesque, nous entraîne à un autre degré de conjonction qui est le fragment.

La notion de « fragmentarité » porte atteinte à l'exigence classique de l'œuvre fondée sur la perfection, la cohérence et l'achèvement. Le recours au fragment se justifie par une volonté de confondre les genres, de perturber les horizons d'attente, puisque le fragment par son caractère autotélique, n'intègre pas le déterminisme textuel de l'ensemble dans lequel il se présente, au sens où aucun fragment n'est dicté par ce qui précède, pas plus qu'il n'annonce ce qui va suivre. Nous découvrons donc dans Sartorius qu'il y a rupture avec le modèle des discours figurés sur le mode hégélien du cercle. Ici, est donc donné une grande conscience des limites et une conception inachevable de la quête de la vérité. La poétique qu'elle écrit est faite de fragments-fragmentés et fragmentaires. Du latin *frango*, *fragmentum*, le mot fragment signifie briser, étrangler. Dans sa racine grecque *apospama*, ce mot veut dire convulsion. Dans les deux cas, l'acception du mot renvoie à l'irrégularité, au mouvement atopique et paratopique, qui a abandonné toute argumentation spéculative, toute illusion de la transparence du vrai qui ne se donne que comme dessaisissement de toute plénitude, de toute linéarité, de toute topographie certaine, et comme ouverture infinie à sa propre altérité, devenue son propre impouvoir : « *C'est dans ces limites que le fragment littéraire se déploie sans pouvoir offrir des garanties d'authenticité que son propre faire*<sup>413</sup> ».

---

<sup>412</sup> Barthes (R), *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.257.

<sup>413</sup> Garrigue (P), *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, Coll. « Esthétique », 1995, p.499.

Dans ce vaste projet diligenté par Barthes, à l'occurrence la réalisation d'un roman l'espoir est considérable vu que ce dernier lui donne le nom de romanesque. Notre théoricien va commencer par s'intéresser à l'œuvre dantienne et proustienne qui pour lui semble refléter ce qu'il considère comme un roman, en effet c'est une sorte de modèle du genre. Pour réaliser cette écriture du fantasme ou fantasme de l'écriture, Barthes au-delà du côté théorique, se nourrit d'une multitude de formes scripturales qui nous semblent toutes liées à une volonté de saisir l'immédiatement contemporain : journal, chronique, etc.

Dans *La préparation du roman*, Barthes oppose le roman de la mémoire, de type proustien, au « roman du présent ». Invoquant un défaut de mémoire, Barthes renonce à la forme anamnésique pour se tourner vers un fantasme d'écriture du présent. Si ce fantasme se matérialise dans des formes brèves de notation (haïku, Journal, Chronique), le passage à une forme continue représente en revanche un nouvel obstacle : comment concilier la distance nécessaire au récit avec la proximité du présent ? La recherche barthésienne mène à une aporie : le roman n'aura pas lieu. Mais ces notations qui nous restent ne sont-elles pas justement la « tierce forme<sup>414</sup> » apte à écrire le présent ?

Si nous revenons au fragment qui est la colonne vertébrale de ce que nous nommons romanesque, pendant de l'errance dans une certaine mesure. Le constat sera que chez Glissant, la forme fragmentaire se manifeste par ses va-et-vient entre les différents moments de l'œuvre romanesque et l'un des

---

<sup>414</sup> Frédéric Martin-Achard, « Le nez collé à la page » : Roland Barthes et le roman du présent », TRANS- [en ligne], 3, 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 13 octobre 2013. URL : <http://trans.revues.org/135>.

éléments qui retient l'attention est l'évolution de la forme narrative. Dans le *Quatrième siècle* par exemple, la narration est assez « cousue » si l'on peut dire, développée d'une traite comme un récit fait au jeune Mathieu. Dans *Tout-monde* au contraire, on a une narration alternée, entre la case du vieil homme agonisant et la cale du bateau où son aïeul est enchaîné. Cette alternance se présente comme le résultat d'une superposition de deux réalités :

*« Il était couché sur le grabat au fond de la case et toutes ses voisines, qui l'avaient depuis toujours, emplissaient l'espace devant lui. Mais en vérité c'était là l'espace du bateau négrier, c'est-à-dire la cale, et ces femmes c'était la cargaison c'est-à-dire ceux-là qui n'avaient d'abord pas su qu'ils étaient viande qu'on allait vendre au loin <sup>415</sup> ».*

Le « mais en vérité » indique en effet qu'il y a lieu de s'y tromper et, de fait, les femmes qui entourent l'agonisant n'ont accès qu'à la scène de la case ce qui fait que la cale nous sera ainsi présentée du point de vue de Longoué, un point de vue qui semble partagé par l'énonciateur principal bien que de temps à autres celui-ci se désolidarise du personnage, laissant apparaître une double perspective sur l'évènement. C'est notamment le cas dans la scène du suicide de la princesse Oriamé, cette femme pour qui les deux aïeux s'étaient querellés et qui ne supporte pas l'humiliation où elle est réduite :

*« Elle bondit et traversa quelque chose du bateau, l'espace de la largeur du pont, le gouffre entre la voile et le vent, la hauteur folle entre la peur et l'Inconnu, et elle se précipita dans les vagues battant contre la Marie-Anne*

---

<sup>415</sup> Glissant (E), *op.cit*, pp.104-105.

*- ou était-ce la Rose-Marie ? – si vite que Longoué, qui était là en esprit, supposé tout connaître du passé et de l’avenir, en fut suffoqué.<sup>416</sup> »*

A travers les différentes formes de l’expansion et la pluralité des perspectives énonciatives, l’addition devient un facteur de fragmentation, sans doute parce que les totalités dont elle se saisit s’avèrent par là même provisoires. L’ancrage de l’œuvre dans un univers où le passé collectif (mémoire) recèle encore maintes zones d’ombres favorise l’approche fragmentaire, mais sûre et plus significative de la quête. Cette approche signale aussi une vision poétique de l’œuvre elle-même, une œuvre en perpétuelle évolution, procédant par la mise en relation des récits comme pour inscrire dans sa propre énonciation l’image du monde dont elle retrace la quête.

Comme le prône Roland Barthes, le romanesque c’est une nouvelle forme de roman ou c’est la forme du roman qui semble moderne, par sa structure textuelle qui se nourrirait et grandirait avec les bribes de vies, présentes en l’occurrence qui s’amplifient au fil de l’actualité. Nous sommes donc dans une situation de refonte et d’innovation de la structure du roman traditionnel, qui traversée par le phénomène de l’errance s’articule autour des principes de l’hybridité. C’est ainsi que le romanesque se présente comme cette reconfiguration du roman qui s’inscrirait dans un renouveau du langage littéraire. En effet, l’errance exorcise le langage et le laisse aéré de toute finitude réglementaire. Le mot devient une sorte d’incantation qui annule et arrache définitivement la substantielle moelle d’une quelconque sédentarité.

---

<sup>416</sup> Glissant (E), *op.cit*, p.115.

## IX.2) -La déconstruction :

La déconstruction peut impliquer comme l'entend bien Glissant, la perte de repères généralisés de cet ensemble peuplant la planète, grâce au plan, au dessein mis en place par "le projet occident" comme ligne directrice de la concrétisation du tout monde "L'UN". Destin qui concrètement n'a pas reçu un plébiscite, l'unanimité des mondes. Aussi, la littérature dans sa traversée épistémologique et heuristique aspire à une finalité finale. Pour cela, avec le terme de déconstruction nous voyons métaphoriquement un aspect final du fait littéraire. Selon le penseur Gabonais Grégoire Biyogo, terme qui au départ a été réinvesti dans les années 60 par le philosophe français Jacques Derrida, où il désigne son analyse critique de la métaphysique occidentale. C'est un jeu de dessaisissement permanent du langage et des intuitions pour ne point y laisser entrer et demeurer les pulsions statiques, et maintenir en eux la vie, l'invention, le questionnement<sup>417</sup>. Et chez John R. Searle :

*« Le mot déconstruction désigne un courant actuellement influent de la critique littéraire américaine. Elle consiste à montrer comment le discours mime la philosophie à laquelle il prétend, ou la hiérarchie des oppositions auxquelles il fait appel, en identifiant dans le texte les opérations rhétoriques qui confèrent à son contenu un fondement présumé, son concept-clé ou ses prémisses<sup>418</sup> ».*

---

<sup>417</sup> Biyogo, (G), Adieu à Jacques Derrida, enjeux et perspectives de la déconstruction, Paris, L'harmattan Coll. "Recherche et pédagogie", 2005.

<sup>418</sup> Searle (J.R), *Déconstruction : le langage dans tous ses états*, Edition de l'éclat, 1992, pp. 7-8.

En ce point, nous envisageons mettre en évidence l'errance de l'écriture ou l'écriture de l'errance dans *Sartorius*, comme écriture relevant de la notion de déconstruction.

L'œuvre de Glissant peut être vue comme s'inscrivant dans la déconstruction en ce sens qu'à travers sa structure diégétique, elle opère une césure d'avec la tradition qui voulait qu'une œuvre se dise dans un logocentrisme<sup>419</sup>. Dans la conviction de notre corpus, mettre en marche des graphismes qui se relèveraient, d'une inimitation du modèle ancien, serait à fortiori le fait de l'errance de l'écriture, voire de la déconstruction. De ce fait, la déconstruction devient donc une sorte d'aspiration, d'ambition qui contraindrait le fait littéraire à suivre une démarche structurale contraire à toutes attentes, ceci dans son déploiement. Il semble donc vrai que, le postulat glissantien serait de transformer la logique qui autrefois gouvernait les textes littéraires, ces textes littéraires qui étaient régis par des règles limitant leur liberté. C'est dans cette optique que Glissant se permettra d'élaborer dans son œuvre un contrepois de cette logique réductionniste et cette nouvelle forme se dit sur un motif erratique s'assimilant donc à cette notion postmoderne qu'est la déconstruction. Si dans *Sartorius*, nous retrouvons une réécriture du roman, une parution du protéiforme, une traduction du langage universel, de l'utilisation d'une démarche rhizomatique ou nomadique c'est peut-être parce qu'il veut se défaire d'une tradition séculaire qui tend à continuer et surtout à marquer indélébilement les œuvres littéraires. Ainsi, comme le dit si bien Grégoire Biyogo :

---

<sup>419</sup> Par logocentrisme, nous entendons une œuvre littéraire qui se conçoit sur un modèle d'écriture prédéfinie, unique.

*« Il ne s'agirait, à en croire Derrida, ni d'une méthode ni d'un système, mais d'une opération qui saperait les fondements des pensées assurées de leur cohérence, ou exactement d'une pratique oblique du langage dont l'objet est de défaire (et de se défaire de) la structure systématique des concepts et des théories<sup>420</sup>. »*

En ces mots nous pouvons ouïr que, l'œuvre littéraire, dans ce cas *Sartorius*, déjouerait tout acquis irrévocable et s'inscrirait dans la reconquête de l'objet même que l'on nomme littérature, pour la reconfigurer, lui donner un visage reluisant, un « *Novum*<sup>421</sup> » identitaire, ceci en vue de faire tombeau de ce qui embrigadait la littérature, qui lui faisait prononcer l'imprononçable, en d'autres termes qui ne lui permettait pas de jouir de sa totale liberté.

Tout ce passe donc comme si *Sartorius* différait le sens légitime qui revient au langage dont-il est constitué. Notre corpus s'emploie ainsi à repousser au plus loin l'avènement du sens, ceci dans un élan de remise en cause de toute institution éternelle. Il va sans dire que, le but d'une telle entreprise relèverait d'une nouvelle vision déconstructiviste qui tend à se cacher dans le signifiant des mots, pour mieux rendre sibylline la vérité intrinsèque qui se forge dans l'ossature de la structure de l'œuvre. A cet effet, les mots de Biyogo garderont une très grande teneur, en accord avec ce qui précède il dira donc ceci :

*« La déconstruction portait ainsi la marque d'une passion : celle de la puissance d'ébranlement de la prétention à la stabilité au profit de la*

---

<sup>420</sup> Biyogo (G), *op.cit*, p.67.

<sup>421</sup> Au sens baudelairien, terme qui désigne le nouveau, terme qui annonce l'avènement de la modernité. Ici, il énonce une nouvelle étiquette, une nouvelle face de la littérature.

*recherche de la résonance interne des mots, évacuant ce qu'ils disent être et qu'ils ne sont pas, à la vérité, en leur affectant intentionnellement une multiplicité de significations, avec des effets de tension et d'ambivalence, et de prééminence de l'aporie<sup>422</sup> ».*

Tout du moins, dans un certain élan pour dire le littéraire, Jean Bessière a voulu lui aussi pointer cette notion postmoderne de déconstruction en ce qu'elle se déploie dans l'inconclusif. Il commence par souligner la pertinence de la déconstruction à travers sa capacité à mettre en lumière l'interaction de l'œuvre et du lecteur et du blanc de l'œuvre. La déconstruction introduisant l'indécidable, il dira qu' « *Il ne faut pas tant lire l'indécidabilité de l'art et de la littérature pour conclure à l'indécidabilité des théories ou à leurs contradictions...* »<sup>423</sup> Nous retiendrons tout de même à toutes fins utiles que le concept ici évoqué a pour parangon Martin Heidegger dans son œuvre intitulée « *Etre et Temps* », ensuite c'est Jacques Derrida qui entrainera celui-ci au firmament de la pensée postmoderne. Toutefois, ce que désire Jean Bessière c'est de montrer en la déconstruction quelque chose de repensant pour la littérature. La déconstruction pour lui donne donc une réorganisation de l'organisation traditionnel du littéraire dans son n'incapacité à dire de la manière la plus définitive le fonctionnel de la littérature. De fait, notre corpus tend donc à se confiner en un geste déconstructionniste qui sous-entend non la suppression de la relation foncière entre l'auteur, le texte et le lecteur, mais plutôt à induire la multiplicité, la lecture plurielle. La déconstruction s'inscrirait ainsi dans une

---

<sup>422</sup> Biyogo (G), *op.cit*, p.70.

<sup>423</sup> Bessière (J), *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, ED. Pierre Mardaga, 1990, p.7.

logique de continuité/discontinuité opérant dans la diégèse textuelle. C'est-à-dire que, l'œuvre littéraire affublée d'un vêtement déconstructionniste laisse se dégager en son sein une nécessaire expression de ce qui connote la tradition, mais encore elle joint à cette pratique canonique le fait nouveau. Ce fait nouveau est la déconstruction de la linguistique des mots, il permet l'accroissement, voire l'épaississement des interprétations. L'œuvre littéraire se dit donc sous plusieurs voix qui interpellent le lectorat à être multiple. Et cela ouvre logiquement, au « livre à venir » blanchotien.

### IX.3) - « Le livre à venir » et/ou le devenir du livre :

A la question de savoir « où va la littérature ? » de Maurice Blanchot, il s'en suit une autre qui est celle de savoir « où va *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps* ? »

En ce point, nous démontrons donc à ce stade de l'interprétation que c'est dans l'errance de l'écriture que la littérature peut espérer parvenir à son âge de maturité. Il nous incombera en cette ultime parcelle de notre travail de voir, si à travers cette écriture erratique qui transmue errance de l'écriture, la littérature pourrait aboutir à un champ littéraire défini. A ce propos Stephan Mallarmé proclamera qu' « *écrire c'est toujours et déjà rechercher la forme absolue du livre ou la forme du livre absolu* ». Pour cela, de cette quête absolue du livre absolu, la littérature s'épiphänise<sup>424</sup> au point de ne pas atteindre les conditions propres de sa réalisation.

Côtoyer notre corpus constitué de *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce*, *La fin des temps*, serait comme faire sa propre expérience puisque relevant de la littérature, le roman s'inscrit dans un langage de dessaisissement, d'indécidabilité. Nous le remarquons bien avec Blanchot que le langage, instrument de la littérature est insaisissable, il est impossible car il est neutre et soumet ainsi l'écrivain à un perpétuel recommencement. Le livre qui recueille l'esprit recueille donc un pouvoir extrême d'éclatement, une inquiétude sans limite qui exclut de lui tout contenu, tout sens limité de l'éparpillement, sera toujours rassemblé de toutes ces directions, de par sa dispersion même et selon la division qui lui est

---

<sup>424</sup> Dans l'optique qui est le nôtre, le mot renvoie au non encore réalisé. Là est donc ce non encore réalisé mais qui cherche à se réaliser.

essentielle, qu'il ne fait pas disparaître mais apparaître pour s'y accomplir. L'écriture se livre, s'efface, elle est masque, fuite, détours et frayage.

Nous estimons donc que, comme la littérature et avec elle, notre corpus au mieux *Sartorius* est comparée au mythe d'Orphée qui ne peut se laisser regarder, se contempler car elle se dérobe aux yeux de son écrivain et même du lecteur, qui ne peuvent que saisir son image au loin. Ce qui semble impressionnant dans cette œuvre, c'est cette capacité telle la littérature à énoncer des objets qui aussitôt se dérobent, s'inscrivent dans quelque chose de l'ordre de l'apothéose de l'effacement, de la fluidité, voire de l'errance. S'agissant de la littérature, Barthes parlera de l'intransitivité pour ainsi signifier le fait qu'elle se détourne de tout dehors, se retourne vers elle-même pour se contempler. Ce retournement de la littérature sur elle-même annonce déjà et inéluctablement une certaine réconciliation de la lettre avec le langage. A travers ce replis, dans cet espace littéraire, ce qui est qualifié sous l'appellation de « connaître » échoue car demeurant dans l'ordre de l'inconnaissable. *Sartorius* sera donc le livre à venir dans la mesure où l'écriture telle une météorite, ne permet pas de cerner le sens inhérent au texte. L'œuvre se dit donc dans un langage fluide, ne permettant pas à celui qui s'en approche de saisir une vérité qui tenterait de définir le sens. Une multiplicité de sens se confronte ainsi dans le texte et le mouvement erratique que fait le langage dérouté toute intention de lecture qui viserait à décliner la vérité immanente au texte.

En réalité, la lecture de notre corpus laisse perplexe plus d'un lecteur. On a l'impression qu'au fil des pages le sens devient éphémère, voire anatreptique, parce que tout se mélange et ne laisse pas entrapercevoir du premier coup ce

que l'auteur voudrait mettre en évidence. De plus, quand bien même le sens semble être retrouvé, il se retire aussitôt pour céder la place au doute et à l'incertitude de la compréhension. Ce doute demeure, s'intègre volontaire dans la psychologie du lecteur, et le cycle se renouvelle sans cesse. Sartorius, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*, incorporent dans leurs structures diégétiques cette zone que Blanchot nomme « le neutre », « l'infigurable », « l'obscur », « le sauvage ». Il y a que Blanchot n'indexe pas autre chose dans la littérature que le langage qui traduit le neutre, cet infigurable en cela que le langage devient le milieu du vide. Il dira à cet effet que :

*« là, le langage n'est pas un pouvoir, il n'est pas le pouvoir de dire. Il n'est pas disponible, en lui, je ne parle jamais, jamais je ne m'adresse à toi, et jamais je ne t'interpelle<sup>425</sup> ».*

Admettons que Glissant, Coetzee et Murakami au sein de leur production romanesque s'inscrivent dans la conception blanchotienne de l'écriture, il est donc vrai qu'à l'intérieure de celle-ci les mots optent pour une émancipation qui se transforme en aventure de l'écriture, se penchant vers une quête du « neutre » qui viserait pour ainsi dire à s'émanciper de toute condition postulant la réalité ou le réel. Réel qui sera considéré comme tout ce qui rend possible la vérité. Ce qui revient à dire que le projet scriptural de nos auteurs tire tout de même dans ce langage « impossible » qui conduit la littérature dans le « neutre ». Autrement dit, lorsque notre langage se fonde sur la négativité, c'est sur le procès de la négativité que se crée une tendance positive. C'est encore revenir sur le fait que :

---

<sup>425</sup> Blanchot (M), *Livre à venir*, Paris, Folio, 1986, p.127.

*« tous ces traits sont de forme négative. Mais cette négativité masque non seulement le fait essentiel que dans ce langage tout retourne à l'affirmation, que ce qui nie, en lui s'énonce par l'affirmation. C'est qu'il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle ; quand il cesse, il persévère. Il n'est pas silencieux, car précisément le silence en lui parle<sup>426</sup> ».*

Glissant, à ce sujet, ne manque pas de nous décrire sa conception de la littérature en générale et du "livre à venir" comme roman et genre possible :

L'éclatement de la totalité-monde et la précipitation des techniques audiovisuelles ou informatiques ont ouvert le champ à une infinie variété de genres possibles, dont nous n'avons pas idée. En attendant, les poétiques du monde mélangent allègrement les genres, les réinventant de la sorte. Ce qui fait que notre mémoire collective est prophétique ; en même temps qu'elle assemble le donné du monde, elle tâche à en soustraire ce qui tendait à la hiérarchie, à l'échelle de valeurs, à une transparence faussement universelle. Nous savons aujourd'hui qu'il n'y a pas de modèle opératoire<sup>427</sup>.

Il devient dès lors impossible de ne pas écrire, car la conscience individuelle et collective passe par la littérature. De ce fait, l'un des buts d'une littérature mineure est pour Kafka : *« l'épuration du conflit qui oppose pères et fils, et la possibilité d'en discuter »*<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Blanchot (M), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.57.

<sup>427</sup> Glissant (E), *op.cit*, p122.

<sup>428</sup> Deleuze (G), Guattari (F), *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, collection "critique", 1975, p.29.

## CONCLUSION GENERALE.

Dans notre investigation des imaginaires romanesques de Glissant, Coetzee et Murakami, nous avons été soumis à dire l'errance dans un processus de visitation des interstices de notre corpus richement fourni en matière sémantique.

Une fois de plus la littérature, voire la littérature comparée à travers la lecture et l'analyse, nous a permis de faire cette traversée, ce départ plein de frisson qui nous entraîne à la découverte du « Novum » selon Baudelaire, d'autrui dans la stricte altérité de Levinas, du total émerveillement de la rhizomaticité deleuzienne. Ce regard croisé que nous donne cette étude, nous fait partir du principe que l'auteur en tant qu'écrivain se soustrait de la tradition, désapprouve l'hégémonie normative et s'engage dans une tâche messianique qui sera l'opposé de la mise en écriture d'un ensemble de règles qui régissent les différentes obédiences littéraires (courants littéraires plus principalement le classicisme prôné au 17<sup>ème</sup> siècle). L'écrivain s'érige donc en pourfendeur, en meurtrier du père selon Nietzsche et veut définitivement bannir toutes les frontières normatives des grands ensembles littéraires tels que le roman, la poésie et le théâtre. Il innove en juxtaposant dans un seul lieu les genres littéraires, il use ainsi des outils tels que la mise en abymes, l'opacité, la fuite du sens, l'écriture fragmentaire, etc.

Au sortir de notre exploration, qui nous a conduit à problématiser sur l'écriture de l'errance et ainsi qu'à développer une réflexion sur l'écriture, nous nous accommodons à dire que : **« Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et perspective de lecture sur les œuvres romanesques**

**d'Edouard Glissant, de J.M Coetzee et de H. Murakami** » pourrait apporter une participation modeste mais concrète à la poétique contemporaine en ce qu'elle interroge l'œuvre littéraire particulièrement féconde au double plan esthétique et épistémologique.

Il est vrai que, cette errance qui se déploie et structure de bout en bout le cadre littéraire de notre corpus, serait cet espace véritable où prend naissance le déshorizonnement, l'intransitivité des textes glissantiens, coetzéens et murakamiens.

Pour y parvenir, nous avons construit ce travail autour de trois pans majeurs, il s'est avéré que nos efforts intellectuels nous ont permis à lire l'esthétique et la théorie de l'errance dans *Sartorius*, *En attendant les barbares*, *Disgrâce* et *La fin des temps*.

La première partie nous a présenté la liaison qui existe entre l'errance et l'histoire littéraire. A ce niveau de l'analyse il nous a été donné de montrer comment la littérature et le motif de l'errance ont toujours évolué conjointement. Allant de l'occident, en passant par l'Afrique et les Caraïbes, l'intérêt de cette inflexion de facture historiographique était de mettre en évidence les déploiements de l'errance dans sa posture labile. D'autre part, nous avons pu examiner la spécificité de nos auteurs Glissant, Coetzee et Murakami. Glissant nous met d'accord sur l'errance en tant que quête identitaire, Coetzee lui se permet de dégager l'horizon en nous exposant la quête spatiale comme errance et Murakami articule sa pensée sur la personnalité, le personnage. L'errance chez ce dernier connote la quête morphologique du personnage idéal, la poly-figure du personnage. Ce qui

réunit nos auteurs, c'est la capacité à décrire la réalité des faits de manière excursus. La factualité du social est leur trait commun et la façon dont ils diligent leurs écrits relève du renouveau littéraire.

Puis, la deuxième partie, nous a permis de porter une réflexion sur les manifestations narratives et discursives de l'errance dans notre corpus. A cette étape de notre heuristique, nous avons démontré que le langage des textes de notre corpus se montre à travers une démultiplication de relations. La relation serait donc dans la démarche de Glissant, Coetzee et Murakami, un élément majeur de littéarité. Il ressort de cette partie esthétique et théorique que ces motifs textuels relèvent d'un processus d'hybridation, nous avons les genres et les idiomes qui se confondent, la déstructuration du personnage, de l'espace et du temps.

Enfin, la dernière partie se fera le balbutiement d'une interprétation, ceci pour une mise en homologie de l'errance et de la véracité de la littérature. A ce niveau de notre investigation, nous avons montré que la destinée de la littérature se baserait sur le motif de l'errance. Le résultat auquel nous sommes donc parvenus est que l'errance qui parcourt les vaisseaux textuels de notre corpus entraînerait la littérature à une avancée vers la vérité.

In fine, les résultats auxquels nous sommes parvenus en réunissant nos trois auteurs à travers leurs différences et leurs ressemblances se situent au niveau de la convergence déconstructiviste de la structure diégétique. C'est l'errance en action dans leur production respective qui détermine la connivence et le renouveau scripturaires. Ils se retrouvent aussi dans le partage d'une solidarité uniforme qui les attache au contexte de la zone de

leur provenance individuelle. Il y a donc un tout transgressif chez nos auteurs qui laisserait orpheline toute contemplation des règles traditionnelles.

Premièrement, nous constatons l'irréférentiabilité de l'errance parce que le roman devient non seulement le lieu de la dénonciation subtile des faits sociaux, mais toute une remise en cause des schèmes séculaires, voire millénaires de pensées références d'un système traditionnel dictateur. L'errance est plus que ce référent intransitif parce qu'elle se permet d'introduire des éléments de moindre importance dans les interstices du discours textuel.

Deuxièmement, ce motif renfermerait ainsi en lui-même les germes de la contradiction à travers ce voyage déconstruit, tissé d'éléments disparates, il est tout simplement "un nihilisme structural". Par ailleurs, l'errance est toujours et déjà dans une fuite en avant, du moins elle est toujours en quête de sensations ceci après avoir investi et travesti le cœur même de la diégèse textuelle.

Troisièmement, la singularité que nous apporte la thématique de l'errance dans sa signification du sens, se justifie de manière triptyque :

Dans un premier temps l'errance exfiltre la configuration traditionnelle du roman en la pervertissant par des éléments disparates et contradictoires qui fécondent le sens. Ensuite, elle recherche avec un élan révolutionnaire, à créer une relation iconoclaste et hybride dans le simple but de générer une poétique agissante. En dernier, elle réorganise le discours textuel pour en faire, une écriture désinvolte, insaisissable et opaque de la linéarité

narrative, ce qui déjoue la compréhension la plus légitime. Par conséquent, la sémantique déjà fuyante, nous laisse un « sens insensé », autrement dit le sens se donne sous forme de mosaïque dans un espace diégétique accablé de dialogisme. De plus, nous dirons que l'errance de la lettre est ce statut que désormais la littérature en général s'assigne en tant que vérité première de son déploiement.

L'errance ne serait-il pas finalement comme le dit Stefan Zweig :

*« Peut-être notre véritable destin qui est d'être éternellement en chemin, sans cesse regrettant et désirant avec nostalgie, toujours errants.*

*N'est sacrée en effet que la route dont on ne connaît pas le but et qu'on s'obstine néanmoins à suivre, telle notre marche en ce moment à travers l'obscurité et les dangers sans ce qui nous attend.<sup>429</sup> »*

Pour ainsi dire, l'« Esthétique et la théorie de l'errance » se soustrait de toute finitude pour s'arc-bouter sur une « pensée dérobée<sup>430</sup> »

---

<sup>429</sup> Zweig (S), *Le chandelier enterré*, Paris, Grasset, « Cahiers rouges », 1937.

<sup>430</sup> Nancy (J.L), *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001.

## **BIOBIBLIOGRAPHIES**

Poète, philosophe et dramaturge martiniquais, Edouard Glissant est né au Lamentin en Martinique le 21 septembre 1928. A Paris, il fait ses débuts dans la revue Les Lettres Nouvelles dirigé par Maurice NADEAU et il obtient le prix Renaudot, en 1958, avec le roman La Lézarde où il met en scène le réveil de la jeunesse martiniquaise, le roman Le Quatrième Siècle lui vaut le prix Charles VEILLON en 1964.

Son activité de militant en faveur de la cause antillo-guyanaise lui coûte dans les années 60 quelques déboires. Il est alors assigné à résidence en France métropolitaine. En 1965, il retourne en Martinique. Directeur du Courrier de l'Unesco (1985-1988), il se trouve à un poste d'observateur idéal pour développer sa réflexion autour des thèmes de Relation et métissage culturel. A l'Universalité, il oppose la Diversalité. Inspiré par d'illustres philosophes tels que Deleuze Gilles et Guattari Félix, il établit une distinction entre l'identité à la racine unique qui prend tout et tue tout autour d'elle à l'identité rhizome qui s'étend dans son rapport, dans sa Relation à l'autre.

Edouard Glissant est le père spirituel des écrivains du mouvement de la Créolité, il est le premier à avoir théorisé le concept de créolisation perçue comme un processus imprévisible et comme « un métissage conscient de lui-même ». De Mahagony en passant par Le Quatrième Siècle, La Case du commandeur et Le Tout-monde, il met en avant l'image du nègre marron et marronnage.

L'auteur est actuellement Distinguished Professor au Graduate Center de CUNY (City University of New York) et l'un des vice-présidents du Parlement international des écrivains. Edouard Glissant est docteur ès lettres de l'Université Sorbonne Paris. Il a reçu le Doctorat Honoris Causa de l'Université de York, Toronto (1989) et le Doctorat Honoris Causa de

l'Université des West Indies, Trinidad (1993). Il est membre de l'ordre des Francophones d'Amérique (Gouvernement du Québec, 1986). Aussi, a-t-il reçu pour l'ensemble de son œuvre le Puterbaugh Foundation Biennial Prize (1989) et le Grand prix Roger CAILLOIS de la ville de Reims (1991). De nombreux colloques internationaux lui sont consacrés, notamment un colloque à l'Université de Porto (Portugal) qui a réuni 42 chercheurs venus de 12 pays différents, et à Louvain (Belgique), à Norman (Oklahoma), en Guadeloupe, en Martinique et à Parme (Italie).

Coetzee naît le 9 février 1940 au Cap en Afrique du sud dans une famille boer (colons afrikaners). Initialement, il ne poursuit aucun cursus universitaire dans les lettres et étudie les mathématiques à l'Université du Cap. En 1960, il part pour l'Angleterre et poursuit à Londres des études de linguistique et d'information.

Après avoir travaillé comme programmeur à IBM et International Computers, Coetzee nourrit des ambitions littéraires. Toutefois, il est tiraillé entre ses besoins financiers et sa passion pour les lettres et l'écriture. L'attribution d'une bourse d'étude lui permet de reprendre des études d'anglais à l'Université du Texas à Austin, où il soutient sa thèse de doctorat en 1965 sur les romans de Samuel Beckett. Il se voit ensuite proposer un poste à l'Université de Buffalo (New York) où il enseigne jusqu'en 1971. L'année suivante, il obtient une chaire de professeur en littérature au département d'anglais de l'Université du Cap. Son premier roman, *Terres de crépuscule* (*Dusklands*), y est publié en 1974.

Coetzee s'installe en Australie en 2002 pour enseigner à l'Université d'Adélaïde. Il est maintenant professeur émérite à l'Université de Chicago (Illinois) aux États-Unis. L'auteur a reçu de nombreux prix littéraires de première importance : il est le premier écrivain, et à ce jour encore le seul, avec l'australien Peter Carey et le britannique Hilary Mantel à obtenir

deux fois le prestigieux prix Booker, en 1983 pour *Michael K, sa vie, son temps* (Life and time of Michael K) et en 1999 pour *Disgrâce* (Disgrace). La plus prestigieuse récompense internationale, le prix Nobel de littérature, vient couronner en 2003 une œuvre « qui dans de multiples travestissements, expose la complicité déconcertante de l'aliénation ». Il compte à son actif d'autres prix tels que : CNA Literary Award pour *Au cœur de ce pays* en 1977 ; CNA Literary Award et James Tait Black Memorial Prize pour *En attendant les barbares* en 1980 ; CNA Literary Award pour *Michael K* en 1983 ; Prix Femina étranger pour *Michael K, sa vie, son temps* en 1985 ; Jerusalem Prize en 1987 ; Premio Mondello en 1994 ; Irish Times International Fiction Prize ; Commonwealth Literary Award en 2000.

En 6 mars 2006 J.M. Coetzee obtient la nationalité australienne.

En 2008, il rejoint plusieurs auteurs de renommée mondiale dont Philip Roth, Salman Rushdie et Carlos Fuentes et trois autres lauréats du prix Nobel (Gabriel Garcia Marquez, Nadine Gordimer et Orhan Pamuk) afin de soutenir l'écrivain franco-tchèque Milan Kundera, soupçonné d'avoir jadis dénoncé à la police secrète tchécoslovaque l'un de ses concitoyens, condamné à 22 ans de prison

En 2013, il fait partis des signataires, en compagnie de nombreux écrivains dont quatre autres pris Nobel (Günter Grass, Elfried Jelinek, Orhan Pamuk et Tomas Tranströmer), d'un manifeste contre la société de surveillance et l'espionnage des citoyens orchestré par les Etats.

Murakami est un écrivain japonais né le 12 janvier 1949 à Kyōto. Après des études d'arts théâtraux à l'université de Waseda (Tōkyō), il devient responsable d'un bar à jazz à Tōkyō, le Peter Cat pendant huit ans. Haruki Murakami est un passionné de jazz, et de chats. Le jazz et les chats sont très présents dans son œuvre.

En 1979 il publie son premier roman *Écoute le chant du vent* pour lequel il reçoit le prix Gunzō (l'un des plus importants magazines littéraires du Japon). Après la publication de plusieurs romans à succès, il part vivre à l'étranger : en Italie, en Grèce, puis aux États-Unis où il enseigne la littérature japonaise à l'université de Princeton. En 1995 il revient vivre au Japon, marqué par le tremblement de terre de Kōbe et l'attentat au gaz sarin commis par la secte Aum dans le métro de Tōkyō ; ces deux tragédies lui inspirent les nouvelles publiées dans le recueil *Après le tremblement de terre*. Haruki Murakami est aussi le traducteur en japonais de plusieurs écrivains américains : Scott Fitzgerald, John Irving et Raymond Carver notamment.

L'univers de Haruki Murakami s'ancre dans une banalité quotidienne. Ses personnages sont souvent des solitaires menant une existence ordinaire. Mais selon la tradition bouddhiste ou shintoïste où les lieux, les êtres et les événements sont liés par d'innombrables fils ténus, un fait minuscule fait dériver les êtres et les choses vers une autre dimension, d'autres niveaux de conscience, sans quitter tout à fait la réalité matérielle.

Son dernier opus, *1Q84* (Belfond 2011 en 3 volumes) est emblématique de cette œuvre que l'on ne peut qualifier tout à fait de fantastique. Point de fées, de magiciens, d'extra-terrestres en ces pages ; quelques êtres étranges cependant. Mais on se trouve toujours à la marge, sur l'arête du mur entre deux univers, deux réalités dont l'une échappe quelque peu à la rationalité. Cet énorme roman en trois volumes rencontre actuellement un succès planétaire.

Plusieurs fois favori pour le prix Nobel de littérature, Haruki Murakami a reçu le prestigieux Yomiuri Literary Prize, le prix Gunzo en 1979, le prix Noma en 1982, le prix Tanizaki en 1985, le prix Yomiuri 1995, le prix World Fantasy en 2006, le prix Kafka 2006, le prix Jérusalem de la Liberté de l'individu dans la société en 2009. Il est docteur honoris causa des universités de Liège (2007) et de Princeton (2008).

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **I-CORPUS DE BASE :**

- Coetzee (J.M.), *En attendant les barbares*, Paris, Editions Seuil, mai 1987 pour la version française, 249p.
- Disgrâce*, Paris, Editions du Seuil, septembre 2001 pour la version française, 273p.
- Glissant (E), *Sartorius*, Paris, Gallimard, 1999, 352p.
- Murakami (H), *La fin des temps*, Paris, Editions du Seuil, septembre 1992 pour la version française, 626p.

### **II- CORPUS GENERAL DE GLISSANT :**

#### **Romans :**

- La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958, 254p.
- Le Quatrième Siècle*, Paris, Seuil, 1964, 293p.
- Malemort*, Paris, Seuil, 1975, 239p.
- La Case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981, 255p.
- Mahagony*, Paris, Seuil, 1987, 256p.
- Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1992, 610p.
- Sartorius*, Paris, Gallimard, 1999, 352p.
- Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003, 362p.

#### **Poème:**

- Un champ d'îles*, Paris, Editions du Dragon, 1953, 51p.
- La Terre inquiète*, Paris, Editions du Dragon, 1955, 67p.
- Les Indes : poème de l'une et l'autre terre*, Editions Falaize, 1956, 73p.
- Le Sel noir*, Paris, Seuil, 1960, 110p.
- Le Sang rivé*, Paris, Présence africaine, 1961, 69p.

- Poèmes : *Un champ d'îles ; La Terre inquiète ; Les Indes*, Paris, Seuil, 1965, 175p.
- Boises : histoire naturelle d'une aridité*, Fort-de-France, Acoma, 1979, 82p.
- Le Sel noir ; Le Sang rivé ; Boises*, Paris, Gallimard, 1983, 191p.
- Pays rêvé, pays réel*, Paris, Seuil, 1985.
- Fastes*, Toronto, Editions du Gref, 1991, 54p.
- poèmes complets : *Le Sang rivé ; Un champ d'îles ; La Terre inquiète ; Les Indes ; Sel noir ; Boises ; Pays rêvé, pays réel ; Fastes ; Les grands Chaos*, Paris, Gallimard, 1994, 480p.

### **Théâtre :**

- Monsieur Toussaint*, Paris, Seuil, 1961, 239p.

### **Essais :**

- Soleil de la conscience*, Paris, Editions Falaize, 1956, 75p.
- L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, 255p. Nouvelle édition : poétique II, *L'Intention poétique*, Gallimard, 1997, 240p.
- Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, 513p.
- Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, 245p.
- Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, 357p.
- Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, 153p.
- Traité du Tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, 261p.
- La Cohée du Lamentin, Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005, 264p.

### **III- CORPUS GENERAL DE COETZEE :**

- 1974 : *Terres de crépuscule* (Dusklands)
- 1976: *Au cœur de ce pays* (In the heart of Country)
- 1980: *En attendant les barbares* (Waiting for barbarians)
- 1983: *Michael K, sa vie, son temps* (Life and Times of Michael K)
- 1986 : *Foe*

- 1990: *L'Age de fer* (Age of Iron)
- 1994: *Le Maître de Petersburg* (The Master of St Petersburg)
- 1997: *Scènes de la vie d'un jeune garçon* (Boyhood Scenes from Provincial life)
- 1999 : *Disgrâce* (Disgrace)
- 2002 : *Vers l'âge d'homme* (Youth)
- 2004 : *Elizabeth Costello*
- 2006 : *L'homme ralenti* ( Show man)
- 2007: *Journal d'une année noire* (Diary of a bad year)
- 2008: *Paysage Sud-africain*
- 2010: *L'été de la vie* (Summertime)
- 2011 : *Votre paix sera la mort de ma nation*
- 2012 : *De lecture à l'écriture*
- 2013 : *Une enfance de Jésus* ( The childhood of Jesus)

#### **IV- CORPUS GENERAL DE MURAKAMI :**

##### **Romans**

- Écoute la voix du vent* (1979 - inédit en français)
- Le flipper de 1973* (1980 - inédit en français)
- La course au mouton sauvage* (1982 - Seuil, 1990)
- La fin des temps* (1985 – Seuil 1992)
- La ballade de l'impossible* (1987 – Seuil 2001)
- Les amants du Spoutnik* (1999 – Belfond 2003)
- Kafka sur le rivage* (2002 – Belfond 2006)
- Le passage de la nuit* (2004 – Belfond 2007)*IQ84* (2009 – Belfond 2011 trois volumes)
- Chroniques de l'oiseau à ressort* ( ? - Belfond 2012)1980-1991 :
- L'éléphant s'évapore* (Seuil 1998).

##### **Recueils de nouvelles traduites en français**

- 1980-1996 : *Saules aveugles, femme endormie* (Belfond 2008)
- 1999-2000 : *Après le tremblement de terre* (10/18 2002)

## Récit autobiographique

*Autoportrait de l'auteur en coureur de fond* (2007 Belfond 2009)

### V- OUVRAGES DE FICTIONS SUR LA QUESTION :

- Césaire (A), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1939 et 1983.
- Corneille (P), *L'illusion comique*, 1660.
- Franketienne, *Fleurs d'insomnie*, Port-Prince, Ed. Henri Deschamps, 1986.
- Maunick (E.J.), *Anthologie personnelle*, Paris, Arles, Actes sud, 1989.
- Ngal (G), *L'errance*, Paris, Présence africaine, Ed. de 1999.
- Picon (G), *Histoires des littératures*, Paris, Gallimard, 1969.
- Rousset (J), *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et Paon*, Paris, José Corti, 1953.
- Zweig(S), *Le Chandelier enterré*, Grasset, « Cahiers rouges », 1937.

### IV- OUVRAGES THEORIQUES, CRITIQUES ET METHODOLOGIQUES :

- Aristote, *La poétique*, Paris, Ed. J. Delain, 1874.
- Arnaud (J.), *La littérature maghrébine de langue française Tome I : Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986.
- Bachelard (G.), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948.
- Bardolph (J.), *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Ed. Champion, 2002.
- Barthes (R.), *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- *Au Séminaire*, Paris, Seuil, 1974.
- *Roland Barthes par lui-même*, Paris, Seuil, 1975.

- *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- Baudelaire (C.), *Critique d'art suivi de critique musicale*, Paris, Gallimard, 1976.
- Bayart (J.F.), *Etudes postcoloniales : Un carnaval académique*, Paris, Kartala, 2010.
- Berque (A.), *Etres humains sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996.
- Berthet (D.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Bessière (J.), *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1990.
- Etudes romanesques 2 modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettre Moderne, 1994.
- Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010.
- BIYOGO (G.), *Adieu à Jacques Derrida, enjeux et perspectives de la déconstruction*, Paris, L'Harmattan Coll. "Recherche et pédagogie, 2005.
- *Traité de méthodologie et d'épistémologie de la recherche*, Paris L'Harmattan, 2005.
- Blanchot (M.), *Le livre à Venir*, Paris, Folio, 1986.
- *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bonn (Ch.), Garnier (X.), *Littérature francophone I. Le roman*, Paris, Hatier, 1997.
- Boreil (J.), *La raison nomade*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 1993.
- Brunel (P.), *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- Glissement du roman français au XX è siècle*, Paris, Klincksieck, 2001.
- Casanova (P.), *La République mondiale des lettres*, Paris, Ed. Seuil, 2008.
- Chamoiseau (P), Confiant(R), Bernabé (J), *Eloge à la créolité*, Paris, Gallimard, 1992.
- Carrigue (P.), *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, Coll. « Esthétiques », 1995.
- Chancé (D.), *Histoires des littératures antillaises*, Paris, Ed. Ellipses « Littérature des cinq continents », 2005.
- Chatwin( ), *L'anatomie de l'errance*, Paris, Ed. Grasset, 1996.
- Chauveau (J.P.), *Lire le Baroque*, Paris, Dunod, 1997.
- Chevrier (J.), *Littérature d'Afrique Noire de langue française*, Paris, Nathan, 1987.
- Compagnon (A.), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

- Dejeux (J.), *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, Office des publications Universitaires, 1982.
- Deleuze (G.), Guattari (F.), *Mille plateaux*, Paris, Seuil, 1980.
- Deleuze (G.), *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. Minuit « col. Critique », 1988.
- Derrida (J.), « *Fidélité à plus d'un* », un idiome, nationalité, déconstruction, Casablanca/Paris, Ed. Toubka/ Ed. de L'aube, 1998.
- Descartes (R.), *Le Discours de la méthode*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- Durand (G.), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Eliade (M.), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1958.
- Genette (G.), *Figure I*, Paris, Points Seuil, 1966.
- Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982.
- Fiction et diction*, Paris, Points Seuil, 1991.
- Genot (G.), « *L'écriture libératrice* », Paris, Communications 11, 1968.
- Gracq (J.), *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980.
- Gauvin (L.), *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil/ Inédits, 2004.
- Greimas (A.J.), *Sémantique structurale*, Paris, Seuil, 19
- Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Jauss (H.R.), *Pour une esthétique de la réception, trad. Fr*, Paris, Gallimard, 1978.
- Jolles (A.), *Formes Simples*, traduction française, Paris, Seuil, 1972.
- Hallyn (F.), *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Paris, Droz, 1975.
- Hamon (P.), *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieure, 1993.
- Homi K. Bhabba,
- Kant (E.), *La Critique de la raison pure*, Paris ? GF Flammarion, 2001.
- Kazi-Tani (A.), *Pour une lecture critique de l'Errance de Georges Ngala*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Kristeva (J.), *Semeiotikè : Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Lacoue Labarthes (P.), Nancy (J.L.), *Absolu littéraire*,
- Levinas (E.), *Altérité et transcendance*, Paris, FATA MORGANA, 1995.
- Ludwig (R.), *Ecrire la « parole de nuit » la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.
- Maffesoli (M.), *Du Nomadisme*, Paris, Librairie générale française, 1997.
- Maingueneau (D.), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001.
- Merleau-Ponty (M.), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1964.
- Meyer (M.), *La problématique*, Paris, PUF, 2010.
- Montalbetti (C.), *Le personnage*, Paris, Ed. Flammarion, 2003.
- Mbem (A.J.), *Mythes et réalités de l'identité culturelle africaine*, Paris L'Harmattan, 2005.
- Moura (J.M.), *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.
- Nancy (J.L.), *Une pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001.
- Ngal (G.), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Ngandu Nkashama (P.), *Rupture et écritures de violence. Etude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Ortoli Sven, Jean Pierre Pharabod, *Le cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?*, Paris, Ed. La Découverte/Poche, 1998.
- Pageaux (D.H.), *La littérature générale et Comparée*, Paris, A. Collin, 1994.
- Pichois (C.), Rousseau (A.M.), *La littérature Comparée*, Paris, A. Collin, 1967.
- Reuter (Y.), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed. Nathan, 2000.
- Ricardou (J.), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973 et 1990.
- Ridon (X.), *Le voyage en son miroir*, Paris, Ed. Kimé, 2002.
- Robbe-Grillet (A.), *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. Minuit, 1963.
- Sarraute (N.), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- Searle (J.R.), *Déconstruction : le langage dans tous ces états*, Edition de l'éclat, 1992.
- Semujanga (J.), *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Schaeffer (J.M.), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

- Steiner (G), *Langue et Silence*, Paris, Seuil, 1969.
- Souiller (D.), sous la direction de Wladimir Troubetzkoy, *Littérature Comparée*, Paris, PUF, Coll. « Premier cycle », 1997.
- Todorov (T), *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987.
- Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique 2*, Paris, Seuil, 1968.
- Les catégories du récit littéraire*, in communications 8, 1966.
- Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Young (R.), *Postcolonialism an historical introduction*, Londres, Blackwell, 2001.
- Zima (P.V.), *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

#### **V- REVUES ET MAGAZINES :**

- Africultures N°62 Janvier-mars 2005, « Mélanges, pidgins, créoles. L'Afrique forte de sa créativité linguistique »
- Culture Sud N°165 avril- juin 2007.
- Etudes françaises N°33, 1 Montréal, 1997, « Ecrire en français, penser dans sa langue maternelle ».
- Notre Librairie N°127 juillet- septembre 1996, « Edouard Glissant et le langage » Du langage du cri à la raison du langage.
- Notre Librairie N°143 janvier- mars
- Notre Librairie N°144 avril- juin 2001, « Présence du mythe dans la littérature africaine ».
- Notre Librairie N°155-156 juillet- déc. 2004, « Ecrivains issus de l'immigration maghrébine » ou « écrivains beurs » ?
- Notre Librairie N°159 juillet- septembre 2005, « Langues, langages, inventions ».

#### **VI- COURS MAGISTRAUX ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES :**

- BESSIERE (Jean), Séminaire sur Le roman contemporain I, II, Sorbonne Nouvelle Paris 3, Master II, 2008-2009.

- Séminaire sur la Littérature comparée et littératures contemporaines, Paris 3, Doctorat, 2009-2012.
- BIYOGO (Grégoire), Méthodologie de la recherche, U.O.B., L.M., Licence, 2006-2007.
- Séminaire de Poétique, U.O.B., Maîtrise, L.M., 2007-2008.
- DAROS (Philippe), Séminaire sur l'Anthropologie du roman contemporain et Anthropologie du roman italien contemporain, Paris 3, Master II, 2008-2009.
- Séminaire sur la littérature comparée et discours anthropologique, Paris 3, Doctorat, 2009-2012.
- MASSON-PERRIN (Valérie), « Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant », Thèse de Doctorat soutenue le 16 novembre 2006 à l'Université de Cergy-Pontoise.
- MBA ZUE (Nicolas), Sémiotique, U.O.B., L.M., Licence, 2006-2007.
- Narratologie, U.O.B., L.M., Maîtrise, 2007-2008.
- MICHAUD (Stéphane), Séminaires sur Littérature et mémoire I : la poésie contemporaine dans l'Europe et le monde (Bonnefoy, Deguy, Celan, Kirsten). Et voies de la critique comparatiste. Le passage entre les langues ; du regard, du souvenir à l'écriture, Paris 3, Master II, 2008-2009.
- NGOU (Honorine), Cours de littérature française du XIX è siècle, U.O.B., L.M., DEUG II, 2005-2006.
- OBIANG ESSONO (Fortunat), Herméneutique, U.O.B., L.M., Licence, 2006-2007.
- RENOMBO OGULA (STEEVE Robert), Lire les Critiques par les textes, U.O.B., L.M., Licence, 2006-2007.
- INENGUE (Vuadens), « Hybridité : la poétique de l'errance dans Tout-monde d'Edouard Glissant », U.O.B., L.M., Session de septembre 2006.
- MAPANGO (Dacharly), « La lettre et L'utopie : Essai sur la poétique du mythe dans Le Cavalier et son ombre de BOUBACAR Boris DIOP », U.O.B., L.M., Session de septembre 2005.
- Bonnet (V), De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones, Paris, Université Paris Nord, 1997.

## **VII-DICTIONNAIRES, ENCYCLOPEDIES ET ANTHOLOGIES :**

- Anthologie : Littérature francophone, Paris Nathan, 1992.

- Arnaud (J), La littérature maghrébine de langue française Tome I : origines et perspectives, Paris, Publisud, 1986.
- Aron (P), Denis Saint-Jacques, Viala (A), Dictionnaire Littéraire, Paris P.U.F., 2002.
- Dictionnaire le petit Larousse 2010.
- Dictionnaire le petit Robert 1, Paris PARMETIER, 1985.
- Dictionnaire Universel, Paris Hachette, 1995.
- Greimas et Courtès, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979.
- Jacob (A), Encyclopédie philosophique universelle, Paris, PUF, 1989.
- Laffont(R), Dictionnaire de psychopédagogie, Paris, P.U.F, 1980.
- Lagarde (A) et Michard (L), XX è siècle, Paris, Bordas, 1988.
- Le français en première et en terminale, Paris, Edicef, 2000.

#### **VIII- DOCUMENTS ELECTRONIQUES OU WEBOGRAPHIE :**

- Frédéric Martin-Achard, « Le nez collé à la page » : Roland Barthes et le roman du présent », TRANS- [en ligne], 3, 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 13 octobre 2013.  
URL : <http://trans.revues.org/135>.
- Jean Sévry, « Head, Dominic. -- J. M. Coetzee. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 192 p. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 157 | 2000, mis en ligne le 24 avril 2003, consulté le 24 avril 2012. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/22>.
- [http:// www.lettres-et-arts.net/arts/78-le](http://www.lettres-et-arts.net/arts/78-le) manierisme, Google, 17h22 le 27/02/12.
- [http:// ethiopiennes.refer.Sn/Spip.php ? article 1541](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1541)
- [http:// www.flsh.Unilim.fr/ditl/Faher/ESPACESpace n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/faher/espacespace_n.html) 10/09/2013 à 20h37.
- <http://lettres.collegemv.qc.ca/haruki-murakami/lexique-de-loeuvre-de-murakami>
- [http://fr.Wikipedia.org/Wiki/Disgr%C3%A2ce \(roman\)](http://fr.Wikipedia.org/Wiki/Disgr%C3%A2ce_(roman))
- <http://mœurs.noir-over-blog.Com/article-murakami-haruki-a-l-œuvre-1-62332403.html>.
- <http://www.crimic.paris-Sorbonne.fr/IMG/pdf/hybrideWEB.pdf>.

-<http://orees.concordia-ca/rao.html>.

- Catherine Coquery-Vidrovitch, « Mbembe, Achille. – *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans L'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000, 293 p., index (« Les Afriques »). », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 167 | 2002, mis en ligne le 22 juin 2005. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/1504>

- Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants », *Amerika* [En ligne], 5 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, consulté le 17 août 2013. URL : <http://amerika.revues.org/2511> ; DOI : 10.4000/amerika.2511

-<http://blogveritokratcom.blogvie.com/2010/06/07/les-caracteristiques-de-l%E2%80%99ecriture-postcoloniale-dans-en-attendant-le-vote-des-betes-sauvages/>, consulté le 03/10/2013 à 00h25.

## **TABLE DES MATIERES:**

<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>I</b>
<b>DEDICACE.....</b>	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>III</b>
<b>EXERGUES.....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE.....</b>	<b>7</b>
<b><u>Première Partie</u> : Processus de stratification et de formation de l'erratique scripturale ou Rappel historiographique.....</b>	<b>25</b>
<b><u>Chapitre I</u> : Prémisses d'une écriture aux élans de l'errance : Le Baroque.....</b>	<b>27</b>
<b>I.1)- Le maniérisme, le baroque ou l'errance baroquisé : expression génétique d'un langage textuel.....</b>	<b>28</b>
<b>I.2)- Les indices de l'errance dans la littérature occidentale du XIXe siècle et du XXe siècle.....</b>	<b>40</b>
<b>I.3)- La manifestation esthétique de l'errance en littérature afro-caribéenne.....</b>	<b>53</b>
<b>I.3.1)- L'errance dans un cadre littéraire Maghrébin.....</b>	<b>54</b>
<b>I.3.2)- La sémantique de l'errance en littérature de l'Afrique subsaharienne.....</b>	<b>60</b>
<b>*Une confusion organisée.....</b>	<b>61</b>
<b>*Des récits polyphoniques.....</b>	<b>64</b>
<b>I.3.3)- L'errance archipélique dans la littérature des caraïbes.....</b>	<b>67</b>

**Chapitre II : La pensée postcoloniale entre principe, esthétique scripturale et engagement stylistique.....74**

**II.1)-** L'errance : enracinement dans les fondements théoriques et idéologiques de la pensée postcoloniale.....79

**II.2)-** Chromatique de l'errance dans les caractéristiques de la littérature postcoloniale.....87

**II.3)-** Du paradigmatique, à l'écriture postcoloniale vitriole de l'errance.....93

**Chapitre III : Impacts Sociopolitiques et psychologiques sur nos auteurs Glissant, Coetzee et Murakami dans la construction d'une singularité énonciative, narrative et discursive au sujet de l'errance.....102**

**III.1)-** Edouard Glissant.....103

\*Déracinement préliminaire.....104

\*L'opacité comme richesse du langage.....108

\*Le lieu du Tout-Monde.....113

**III.2)-** John Maxwell Coetzee.....116

**III.3)-** Haruki Murakami : l'écriture postmoderne et hybridation du personnage.....120

**Deuxième Partie : Esthétique et théorie de l'errance : lecture narrative et discursive de Sartorius (E. Glissant) ; Disgrâce et En attendant les barbares (J.M Coetzee) ; et La fin des temps (H. Murakami).....127**

**Chapitre IV : Hybridité Genrologique.....129**

**IV.1)-** Le roman, nouvel ordre narratif et discursif : la négation de la règle (l'écrivain ou marqueur de paroles).....132

IV.2)- Nouveau roman ou Roman protéiforme.....	154
IV.3)- Roman ouvert.....	163
<b><u>Chapitre V : Hybridité Idiomatique.....</u></b>	<b>174</b>
V.1)- Dicter et édicter : effet pervers de la langue ou double face, hétérophonie ou diversité des voix.....	175
V.2)- Hétéroglossie et association idiomatique.....	179
V.2.1)- Le mélange des langues et la « bi-langue ».....	181
V.3)- Universalité de la langue, « un parler » du tout monde et /ou pour tout le monde (hétérologie ou variété des registres).....	188
<b><u>Chapitre VI : Recyclage de la structuration du personnage, de l'espace et du temps...193</u></b>	
VI.1)- Anthropologie de l'individu fictionnel : personnage typifié.....	195
VI.2)- La rhizomaticité de l'espace.....	210
VI.3)- Temps, pluri- temporel ou associations temporelles.....	227
<b><u>Troisième Partie : Motif erratique immanent et quête de vérité de la littérature : productivité des savoirs.....</u></b>	<b>241</b>
<b><u>Chapitre VII : Coexistence : errance et poétique de la relation ou errance poétique...243</u></b>	
VII.1)- Lieu clos, parole ouverte.....	244
*Le texte clos.....	245
*L'intertextualité ou parole ouverte.....	247
VII.2)- Le rhizome.....	254

VII.3)- Le nomadisme.....	260
<b><u>Chapitre VIII : Clauses herméneutiques entre errance et invisible.....</u></b>	<b>267</b>
VIII.1)- L'univers du non lieu.....	268
*L'art surréel.....	272
VIII.2)- Le mythe et la réalité.....	275
VIII.3)- Altérité ; Cosmopolitisme ; Contemporanéité.....	285
<b><u>Chapitre IX : L'écriture erratique.....</u></b>	<b>297</b>
IX.1)- Le Romanesque.....	298
IX.2)- La Déconstruction.....	304
IX.3)- « Le livre à venir » et/ou le devenir du livre.....	309
<b>Conclusion Générale.....</b>	<b>313</b>
<b>Biobibliographies.....</b>	<b>318</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>322</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>333</b>
<b>Index des auteurs et des notions.....</b>	<b>337</b>
<b>Glossaire.....</b>	<b>341</b>

# INDEX DES AUTEURS ET DES NOTIONS

## A

actant, 197  
altérité, 107, 109, 111, 178, 256  
ambiguïté, 133  
analepse, 227  
Aristote, 17, 325  
Arnaud, 58, 325, 331  
art, 47, 49, 51, 165, 190, 198, 219, 247, 262, 326  
**auteur**, 318

## B

Bachelard, 215, 325  
Balzac, 121, 137, 138, 139, 216, 226  
Bardolph, 81, 83, 325  
baroque, 188, 229, 325, 327  
Barthes, 55, 165, 269, 277, 298, 299, 300, 301, 303, 310, 325, 331  
Baudelaire, 46, 47, 262, 313, 326  
Bernabé, 19, 68, 326, 341  
Berque, 212, 326  
Berthet, 21, 326  
Bhabba, 77, 84, 89, 327  
Biyogo, 304, 305, 306, 307  
BIYOGO, 326, 330  
Blanchot, 274, 309, 311, 312, 326  
Boreil, 326  
bruissement, 189  
Brunel, 52, 276, 277, 326

## C

Camus, 58, 216, 252, 253  
Carrigue, 326  
Casanova, 25, 326  
Césaire, 68, 81, 103, 256, 325, 341  
Chamoiseau, 19, 68, 104, 326, 341  
Chancé, 71, 326  
Chatwin, 21, 260, 326  
Chauveau, 35, 326  
Chevrier, 62, 64, 279, 326  
classique, 46  
Coetzee, 1, 7, 8, 10, 11, 14, 19, 21, 23, 26, 47, 79, 86, 116, 117, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 174, 179, 185, 186, 201, 203, 205, 215, 220, 221, 222, 223, 234,

235, 236, 237, 241, 250, 251, 254, 261, 265, 277, 294, 298, 311, 313, 314, 315, 319, 320, 322, 331, 334  
Compagnon, 250, 326  
Confiant, 19, 68, 104, 326, 341  
conjonction, 110, 260, 266  
Coquery-Vidrovitch, 196, 332  
corpus, 158, 168, 170, 177, 181, 184, 210, 217, 219, 228, 230, 248  
créolisation, 318  
créolité, 326  
critique, 45, 47, 110, 183, 250, 326, 327  
culture, 105, 110, 183, 189

## D

déconstruction, 48, 326, 327  
Dejeux, 100, 327  
Delas, 102  
Deleuze, 83, 84, 100, 107, 110, 111, 180, 254, 255, 257, 258, 312, 318, 327  
**déracinement**, 104, 105, 106, 112  
Derrida, 57, 58, 81, 83, 84, 95, 96, 304, 306, 307, 326, 327  
Descartes, 327  
dicter, 175, 176, 177  
diction, 175, 176  
discours, 47, 105, 110, 111, 165, 180, 189, 200, 227, 231, 245, 246, 247, 249  
discursive, 244  
Divers, 323  
Diversalité, 178, 318  
diversité, 46, 48, 113, 183, 190, 231, 254  
Durand, 276, 327

## E

Eco, 32, 163, 329  
écriture, 46, 48, 133, 165, 167, 168, 170, 175, 183, 184, 188, 197, 199, 229, 231, 246, 248, 250, 261, 262, 266, 330  
écrivain, 48, 110, 114, 181, 182, 183, 188, 197, 199  
édicter, 175, 176, 177  
édiction, 175, 177  
énonciation, 182, 188, 197, 200  
errance, 46, 50, 52, 104, 107, 108, 109, 111, 113, 158, 167, 169, 200, 230, 231, 254, 260, 261, 262, 266, 325, 330

errantisme, 48, 51, 158, 197  
espace, 50, 105, 112, 115, 167, 168, 180, 191, 210, 213,  
217, 219, 220, 228, 230, 231, 244, 247, 254, 255, 256,  
326  
Essai, 330  
esthétique, 46, 48, 170, 229, 247, 329  
exotisme, 109, 112

## F

*fragment*, 165, 170, 200, 326  
fragmentaire, 188  
Franketienne, 325  
Fridrun, 58

## G

Gauvin, 181, 327  
générique, 249  
Genette, 38, 91, 130, 132, 133, 210, 227, 230, 246, 249,  
250, 327  
*genre*, 44, 52, 165, 168, 169, 228, 261, 328  
Glissant, 1, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 26,  
29, 30, 33, 47, 68, 79, 81, 85, 103, 104, 105, 108, 109,  
111, 112, 113, 114, 115, 123, 124, 126, 127, 134, 135,  
136, 138, 139, 146, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158,  
168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,  
181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 197, 199, 200, 201,  
213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 228, 229, 230, 231,  
232, 234, 241, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 254, 255,  
256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 271, 273,  
277, 278, 280, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 292,  
297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 311, 312, 313,  
314, 315, 318, 322, 329, 330, 334, 341  
glissement, 52  
Gracq, 135, 156, 327  
Greimas, 197, 201, 213, 246, 247, 327, 331  
Guattari, 107, 110, 111, 180, 254, 255, 257, 258, 312,  
318, 327

## H

Hallyn, 35, 327  
Hamon, 138, 327  
Heidegger, 292, 307  
hétérogénéité, 179  
Hétéroglossie, 179  
Hugo, 40, 167  
hybridation, 158, 167, 168, 218, 230  
Hybridité, 330

## I

identitaire, 108, 112, 177, 257

identité, 104, 106, 112, 113, 168, 177, 178, 183, 199,  
228, 254, 255, 256, 318, 328  
idéologique, 180  
idiome, 170, 178, 190, 327  
imitation, 49  
instabilité, 158, 230  
interprétation, 112  
intertextualité, 133, 247, 248, 249  
invisible, 190, 197, 200, 230, 231, 266

## J

Jauss, 140, 244, 327  
Jolles, 276, 277, 327  
Joubert, 54, 55, 228

## K

Kalidou Bâ, 62  
Kant, 327  
Kazi-Tani, 327  
Khadda, 56  
Kourouma, 61, 90, 181, 182, 183  
Kristeva, 47, 91, 246, 248, 249, 327

## L

l'errance, 330  
Labarthes, 44, 328  
Laffont, 331  
Lagarde et Michard, 50, 51  
langage, 47, 104, 105, 108, 109, 170, 175, 179, 184, 185,  
213, 246, 248, 261, 328  
*Langue*, 329  
lecteur, 52, 133, 167, 189, 198, 218, 220, 227, 230  
lettre, 48, 51, 109, 113, 181, 330  
Levinas, 81, 107, 287, 292, 296, 313, 328  
linguistique, 105, 176, 180, 182  
littéraire, 46, 47, 48, 52, 169, 170, 175, 176, 182, 183,  
185, 188, 189, 198, 201, 218, 220, 229, 231, 246, 247,  
326, 328, 329  
*littéarité*, 158, 175, 220  
littérature, 47, 50, 51, 168, 180, 182, 184, 197, 248, 261,  
325, 328, 329, 330, 331  
Ludwig, 69, 110, 111, 218, 328  
Lyotard, 75, 87

## M

Maffesoli, 261, 328  
Maingueneau, 188, 189, 328  
Mallarmé, 309  
Marx, 18, 122  
Masson-Perrin, 138, 139, 157, 232

Maunick, 180, 325  
 Mbem, 328  
 Merleau-Ponty, 81, 269, 270, 328  
 méthode, 248, 327  
 métissage, 169, 188, 318  
 Meyer, 293, 328  
 Modernité, 47  
*monde*, 48, 105, 109, 113, 115, 169, 180, 182, 183, 188,  
 190, 198, 200, 218, 220, 229, 230, 263, 265, 318, 322,  
 323, 330  
 Montalbetti, 195, 196, 203, 328  
 motif, 50, 158  
 Moura, 73, 81, 328  
 Moutsinga, 66  
 Mudimbé, 260  
 Murakami, 1, 7, 8, 12, 14, 20, 21, 23, 26, 47, 120, 121,  
 122, 123, 124, 126, 127, 146, 147, 148, 149, 150, 154,  
 155, 156, 161, 174, 179, 205, 206, 208, 215, 223, 225,  
 226, 237, 238, 239, 241, 251, 252, 253, 254, 261, 265,  
 277, 295, 298, 311, 313, 314, 315, 320, 321, 322, 334  
 mythe, 218, 257, 330

## N

Nancy, 44, 317, 328  
 narrative, 169, 244  
 Ngal, 15, 16, 21, 61, 66, 182, 183, 325, 327, 328  
 Ngandu, 219, 328  
 Ngandu Nkashama, 219, 328  
 Nietzsche, 32  
 nomadisme, 108, 168, 260, 261, 262, 265

## O

œuvre, 35, 48, 51, 106, 158, 164, 167, 170, 178, 179,  
 182, 185, 189, 190, 197, 198, 200, 218, 219, 228, 230,  
 231, 244, 246, 247, 248, 262, 263, 264, 319  
 opacité, 108, 109

## P

Pageaux, 8, 38, 328  
 Pélégrin, 212  
 personnage, 46, 158, 191, 196, 197, 198, 200, 218, 231,  
 250  
 Pichois, 7, 328  
 Picon, 273, 274, 325  
 poésie, 46, 51, 165, 168, 264, 327  
 poétique, 47, 108, 109, 112, 113, 114, 168, 169, 170,  
 175, 179, 188, 210, 213, 245, 246, 247, 248, 254, 256,  
 260, 323, 325, 328, 330  
 problématique, 179, 182  
 proleptique, 230  
 protéiforme, 162

protéiformité, 158  
 Proust, 214, 215, 226

## R

réalité, 104, 107, 114, 182, 183, 201, 228, 230, 255, 256  
*récit*, 52, 164, 165, 169, 181, 197, 199, 201, 210, 220,  
 227, 228, 230, 247, 249, 329  
 réel, 323  
 Relation., 108  
 Reuter, 228, 328  
 révolution, 46, 47, 199, 328  
 rhizome, 318  
 Rhizome, 105  
 Ricardou, 48, 50, 52, 154, 328  
 Ridon, 108, 109, 111, 112, 113, 328  
 Riffaterre, 281  
 Rinner, 58  
 Robbe-Grillet, 52, 154, 198, 328  
 roman, 46, 48, 51, 52, 162, 165, 168, 170, 198, 219, 220,  
 228, 244, 248, 250, 318, 326, 328  
 romanesque, 170, 198, 249  
 Rousseau, 7, 328  
 Rousset, 36, 325

## S

Sarraute, 328  
 Sartre, 78, 81, 83  
 Schaeffer, 131, 328  
 Schelling, 43  
 Searle, 304, 328  
 sédentarité, 105, 108, 261, 262, 263, 266  
 Semujanga, 170, 328  
 sens, 35, 48, 49, 106, 108, 109, 111, 114, 133, 170, 175,  
 188, 190, 201, 218, 229, 231, 246, 255, 256  
 Steiner, 268, 271, 329  
 Stendhal, 41  
*sujet*, 44, 107, 165, 190, 198, 199, 248  
*symbole*, 245

## T

Tchokongbo, 64, 65  
 temps, 46, 48, 51, 105, 109, 112, 113, 170, 176, 184, 190,  
 191, 197, 210, 217, 218, 227, 228, 229, 230, 231, 257,  
 264  
 texte, 50, 133, 165, 170, 175, 182, 183, 185, 213, 219,  
 220, 228, 231, 245, 246, 247, 248, 249, 250  
 théorie, 111, 213, 218  
 Todorov, 17, 131, 133, 134, 247, 329  
 totalité, 107, 114, 170, 200  
 tradition, 49, 107  
 travail, 213, 229, 250

**U**

universalité, 190  
Urfé, 35  
utopie, 330

**V**

vérité, 199, 218  
Vitet, 40

voyage, 104, 106, 108, 167, 229, 254, 256, 263, 264, 328

**Z**

Zima, 329  
Zweig, 317, 325

## **GLOSSAIRE :**

**Créolisation** : c'est le métissage sans c'est-à-dire un métissage qui met en contact une multitude d'éléments divers. La créolisation participe d'un espace d' « imprévisibilité » où il est impossible de savoir qu'elle en sera la résultante.

**Créolité** : pour les théoriciens de la Créolité (Chamoiseau, Confiant et Bernabé), ce concept désigne l'agrégat interactionnel des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'Histoire a réuni sur le même sol. La Créolité entend dire la spécificité de l'identité créole.

**Chaos-monde** : vocable utilisé par Glissant pour désigner le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine.

**Dialogisme** : concept évoqué par Coetzee pour souligner le gage de sérieux chez un écrivain. C'est en quelque sorte pour lui, les contre-voix qu'un écrivain invoque ou évoque en lui-même.

**Diversalité** : vocable utilisé par Glissant pour prendre une position différente de celle d'Aimé Césaire sur la notion d' « Universalité ». La Diversalité est donc une notion qui va au-delà de la notion d'Universalité et, désigne ainsi l'implication en un seul lieu des éléments qui ont une nature différente au départ, mais qui évoluent désormais en osmose.

**Intertextualité** : Coetzee met un point d'honneur sur cette notion qu'il utilise systématiquement. A travers elle, il se permet de construire une énonciation romanesque foncièrement plurielle. L'intertexte devient à la fois étranger et familier.

**Miroitement** : éclat d'une surface qui miroite, en ce sens que le reflet renvoie aux effets changeant dans la structure textuelle de l'œuvre littéraire.

**Opacité** : représente la marge d'altérité qui est irréductible à tous les outils que l'on pourrait utiliser pour la représenter (on est ici dans la dimension de l'Autre).

**Relation** : ce concept désigne le dynamisme rendant possible des contacts particuliers, la mise en rapport des éléments dont la créolisation serait le meilleur exemple.

**Rhizome** : c'est un bulbe ou tubercule, une racine ramifiée. Métaphoriquement, elle désigne un espace ouvert qui définit à partir de sa capacité ou non à mettre les éléments divers en relation. Aussi, se donne-t-il à lire à travers les contacts qu'il réalise. (La dette deleuzienne)

**Tout-monde** : « j'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps la vision que nous en avons ». Le Tout-monde désigne donc les multiples manifestations de la réalité et la façon dont celles-ci interagissent entre elles, ainsi que la façon dont les individus les perçoivent.

**Alexis BEYEME NZE**

**Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et perspective de lecture sur les œuvres romanesques d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de Haruki Murakami.**

L'errance cet être phénomène qui s'émeut et parcourt la diégèse d'une production littéraire transgressive. Cette révolution du langage textuel dont le but premier est de mettre à mort la tradition de la littérature. Ici encore le genre représentatif des lettres, le roman, est bousculé jusqu'à son dernier retranchement, tant la transformation est évidente et perceptible dans la pensée moderne, postmoderne et postcoloniale. L'hybridation se convoque si bien que, le lecteur est une fois de plus aliéné, médusé d'un maillage scriptural qui le pousse à la transcendance de l'analyse basique. L'auteur s'érige ainsi en tant que héraut qui tue l'ancien et subvertit le caché avec une totale liberté. Alors, genres littéraires, personnages, temporalité et espace se reconfigurent inlassablement par le motif de l'errance à l'intérieur du texte. Par conséquent, l'errance devient un actant singulier et central qui anime l'actualité de manière générale du monde de l'art et en particulier de la littérature. Cette thèse unie les voix de trois écrivains : Glissant, Coetzee et Murakami, ces derniers respectivement mettent en relief une identité recherchée, une anomie qui affecte le logos, le pathos et l'éthos et un personnage tant singulier qu'hybride.

**Mots-clés :** Errance ; diégèse ; transgressive ; révolution ; genre ; roman ; moderne ; postmoderne ; postcoloniale ; hybridation ; identité ; anomie ; logos ; pathos ; ethos ; personnage.

\* \* \* \* \*

**Esthetics and theory of the wandering: literary look and prospect of reading on the romantic works of Eduard Glissant, John Maxwell Coetzee and Haruki Murakami.**

The wandering this being phenomenon which is moved and travel (browse) the diégèse of a transgressive literary production. This revolution of the textual language, the first purpose of which is to put to death the tradition of literature. Here still the representative kind (genre) of letters, novel, is pushed aside (knocked down) up to its last cutting off, so much the transformation (processing) is obvious and perceptible in the modern, postmodern thought and postcolonial. The hybridization summons (convenes) so that, the reader is alienated, dumbfounded one more time by a scriptural meshing which pushes him (it) to the transcendence of the basic (basal) analysis. The author so sets up himself as herald who kills the former (old) and subverts the mask with a total freedom. Then, literary genres, characters, temporality and space re-configure indefatigably by the motive for the wandering becomes a singular and central agent which livens up (leads) the current events in a general way of the world of the art and in particular the literature. This united thesis the voice of three writers: Glissant, Coetzee and Murakami, the later respectively accentuate a sought identity, an anomie which affects (allocates) logos, the pathos and ethos and character so singular as hybrid.

**Keywords :** Wandering; diégèse; transgressive; revolution; kind (genre); roman; modern; postmodern; postcolonial; hybridization; identity; anomie, logos; pathos; ethos; character.

**Ecole doctorale 120 – Littérature française et comparée**

**Université Sorbonne Nouvelle – Paris III**

