



HAL
open science

Les représentations de la guerre dans l'espace littéraire francophone : le cas de la Corne de l'Afrique

. Isman Oumar Houssein

► To cite this version:

. Isman Oumar Houssein. Les représentations de la guerre dans l'espace littéraire francophone : le cas de la Corne de l'Afrique. Linguistique. Université Bourgogne Franche-Comté, 2017. Français. NNT : 2017UBFCH001 . tel-01587748

HAL Id: tel-01587748

<https://theses.hal.science/tel-01587748>

Submitted on 14 Sep 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.

Université Bourgogne Franche-Comté

Isman Oumar Houssein

**Les représentations de la guerre dans
l'espace littéraire francophone. Le cas de
la Corne de l'Afrique**

**Thèse de littérature française
Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures
Ecole Doctorale LECLA**

Sous la direction de Joël LOEHR

Thèse soutenue publiquement le 5 janvier 2017

Membres du jury :

Xavier Garnier, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Catherine Coquio, Professeur, Université Denis-Diderot, Paris 7

Jacques Poirier, Professeur, Université Bourgogne Franche-Comté

Joël Loehr, Maître de Conférences, Université Bourgogne Franche-Comté

**Les représentations de la guerre
dans l'espace littéraire francophone.
Le cas de la Corne de l'Afrique**

Remerciements

Mes remerciements vont à M. Joël LOEHR, mon directeur de recherches, sans le concours duquel ce travail n'aurait pu être réalisé.

A mon ami Mohamed Youssouf Goumaneh en qui j'ai pu trouver le grand frère que je n'ai pas eu. En moi, Mohamed a beaucoup investi... Qu'il en soit remercié ici.

Sommaire

Remerciements.....	p. 3
Dédicace.....	p. 4
Sommaire.....	p. 5
Avertissement	p. 6
INTRODUCTION GENERALE	p. 7
PREMIERE PARTIE La guerre des mots	
CHAPITRE 1 : Guerre et fictions littéraires.....	p. 45
CHAPITRE 2 : Le discours des écrivains dans la guerre.....	p. 95
DEUXIEME PARTIE Des maux en échanges des mots	
CHAPITRE 1 : La guerre dans les écritures contemporaines	p. 166
CHAPITRE 2 : Guerre, texte et intertexte.....	p. 257
CHAPITRE 3 : L'expression du refus de la guerre dans l'espace littéraire.....	p. 298
CONCLUSION GENERALE.....	p. 381
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 393
INDEX DES AUTEURS.....	p. 412
TABLE DES MATIERES.....	p. 420

Avertissement

La transcription des termes en somali que nous utilisons dans ce travail est celle adoptée en 1972 par la Somalie.

Cette transcription qui emploie les lettres latines se caractérise par le redoublement des voyelles longues et par l'utilisation des signes suivants :

Caractéristiques phonologiques	Transcription
- Pharyngale sonore	c (cadar)
- Pharyngale sourde	x (xoolo)
- Rétroflexe	dh (dhabar)
- Occlusive flottante	« ' » (da'dka)

Cependant, pour certains noms propres concernant des lieux, des personnes ou des peuples bien connus, nous avons volontairement conservé l'ancienne transcription afin de ne pas dérouter le lecteur non-somali habitué à lire sous cette forme. C'est le cas par exemple des termes comme Issa (Ciisa), Djibouti (Jibuuti), Zeila (Seyla) et de la reprise des mots arabes transcrits selon la méthode courante.

Introduction générale

Au seuil de l'indicible...

Peut-on écrire la guerre ? Le simple fait de poser la question conduit à penser que la mise en écriture du désastre est une mission délicate, complexe, voire impossible. Comment, en effet, raconter l'irracontable ? Quels moyens utiliser pour transposer une expérience qui se refuse à l'élaboration ? Mobiliser les ressources du langage peut-il suffire pour faire entendre l'indicible ? L'étude du discours littéraire de la guerre, on le voit, ouvre des questionnements sur la capacité réelle de l'écriture à atteindre le chaos, à cerner un objet qui défie l'intelligence et échappe à la raison. S'il est vrai que « la guerre porte cette tension extrême pour l'écrivain : la nécessité d'écrire tandis qu'on ne peut plus parler¹ », il n'en demeure pas moins que la retranscription des faits de violence dans le champ textuel révèle certaines déficiences d'ordre esthétique et langagier qui montrent l'impuissance des mots à exprimer l'innommable. De même, les auteurs, en multipliant les détours dans les récits de guerre, en s'efforçant d'approcher la folie meurtrière au travers de l'élaboration de procédures narratives fondées sur la distanciation et incluant la sublimation et la spectacularisation du phénomène guerrier, creusent l'écart avec l'univers réel. Ce qui confère un caractère artificiel à leurs œuvres qui ne pourraient être envisagées ainsi comme une

¹ YANA (Pierre), «Ecrivains dans la guerre», *Revue des Sciences Humaines*, n°204, *Penser la violence*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 4.

reproduction fidèle des événements qu'elles proposent de faire connaître. A ce sujet, l'écrivain Javier Cercas confie :

Comment représenter la guerre ? Je l'ignore. Je n'ai pas vécu de guerre ; je ne suis même pas sûr que certains de mes livres, qui semblent parler de la guerre, en parlent réellement, même si, à leur façon, ils essaient d'appartenir au genre épique, vieilli et dévalorisé de nos jours, le genre de la guerre par excellence².

Parce que la guerre constitue « une expérience dont la commotion touche à l'inénarrable³ », le discours des écrivains confrontés à la barbarie se heurte à l'impossibilité de dire le Mal, de trouver les formulations appropriées pour décrire la cruauté. Les textes sur lesquels nous avons choisi de travailler dans le cadre de cette thèse témoignent de la difficulté de transformer la violence extrême en une expérience esthétique. Il en va ainsi de *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda* d'Abdourahman A. Waberi dans lequel l'auteur revient sur le génocide rwandais. Par-delà la mise en mots d'une imagerie terrifiante, cette œuvre, de par sa structure désarticulée et le mélange des genres qui s'y opère et dans lequel la discontinuité du discours trouve une explication, rend compte du caractère aléatoire de l'écriture du désastre. Il importe de préciser que ces dérèglements formels, qui sont de nature à indisposer les lecteurs, tiennent à l'objet même de la représentation. En préambule de son livre, Abdourahman A. Waberi souligne de manière explicite la dimension symbolique de l'art de la représentation du chaos en écrivant ces mots qui sonnent comme un aveu :

Cet ouvrage s'excuse presque d'exister. Sa rédaction a été ardue, sa mise en chantier différée pendant des semaines et des mois. N'était le devoir moral contracté auprès de divers amis

² CERCAS (Javier), « L'Art de représenter la guerre », *Le Monde* du 24/05/2012, in « *Le Monde des Livres* », p. 5.

³ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », *Interférences littéraires*, n°3, novembre 2009, p. 15.

rwandais et africains, il ne serait pas invité à remonter à la surface aussi promptement après deux séjours au pays des mille collines⁴.

Si l'indicible constitue un défi lancé à la narration, il ne peut l'empêcher cependant d'exister. Pour Luc Rassin, « la littérature est sans doute l'instrument le plus apte à transformer la guerre en une expérience esthétique⁵. » Bien que certains analystes comme Denis Ferraris réfutent ce point de vue en affirmant que « la guerre en tant qu'objet de représentation véridique ne supporte que le constat photographique dont on sait par ailleurs la part d'engagement subjectif qu'il comporte⁶ », force est de constater que la fiction s'avère un moyen efficace pour contourner l'impossibilité d'écrire la violence extrême. Faute de pouvoir cerner un réel devenu insaisissable, l'imaginaire littéraire s'efforce de le transfigurer en recourant à la fiction dans laquelle il trouve un lieu propice à la déconstruction/reconstruction du monde. En clair, il s'agit de bâtir sur les ruines de l'Histoire, de superposer au réel un univers nouveau qui, s'il entretient un rapport étroit avec la réalité référentielle, n'est pas moins distinct, voire autonome. Il s'agit aussi de rendre moins insupportable le tragique, d'en atténuer la dimension pathétique en utilisant les virtualités du langage.

Dans ces conditions, la fiction peut être envisagée comme un formidable moteur de la création littéraire qui, par ce biais, arrive à donner forme à l'informe, à puiser du sens dans le non-sens et à narrer l'inénarrable. A observer la masse des écritures du chaos, on se rend vite compte que la fiction littéraire s'emploie à se réapproprier le réel sans pour autant le reproduire. Elle n'imité pas, elle simule. Cette remarque corrobore les propos de Michel de Certeau selon

⁴ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, p. 13.

⁵ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 13.

⁶ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, *Penser la violence*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 21.

lequel, « le propre de la fiction [est] de faire entendre ce qu'elle ne dit pas⁷. »

A en croire le romancier sénégalais Boubacar Boris Diop, l'utilisation de la fiction confère le pouvoir de contrer l'anéantissement programmé par la mise en scène de la souffrance et de l'ébranlement de la conscience, contribuant ainsi à la perpétuation de la mémoire. Par la distance qu'elle permet d'instaurer par rapport au tragique, elle contribue à la libération de la pensée critique. Pour le sujet écrivain, le champ fictionnel constitue un espace où il peut donner libre cours à l'imagination afin d'élaborer une récréation esthétique du monde. Autant la confrontation avec la catastrophe lui impose l'obligation de « savoir créer de la vie à partir de la mort⁸ », autant la fiction lui offre la possibilité de transposer son expérience de guerre en lui donnant, grâce à l'imagination, une forme littéraire à même de lui permettre d'articuler une dimension de connaissance et une visée subjective, de juxtaposer des points de vue différents ou de parler au nom des disparus. Il arrive à combler le vide en inventant des tensions et des situations dont la conception même appelle à transcender le réel dont elles se nourrissent pourtant. C'est ce travail de création qui, en fin de compte, distingue l'œuvre littéraire du document brut qui, lui, se borne au factuel. S'exprimant sur sa mission d'écrivain invité à retranscrire les atrocités du génocide au Rwanda, Boubacar Boris Diop confie :

Je comptais m'abriter derrière le journalisme et esquiver la nécessité d'une fiction et d'un engagement profond.[...] Et j'arrive sur place : au bout d'une semaine, je me rends compte que l'on m'a caché un million de cadavres [...], que le monde entier s'en foutait mais que l'endroit du monde où l'on s'en foutait le plus, c'était l'Afrique, que moi, journaliste, écrivain, philosophe, intellectuel en quelque sorte, je n'avais rien compris. [...] J'ai eu soudain cette rage, ce sentiment de colère et je me suis dit que franchement c'était vraiment le moment d'écrire, de comprendre

⁷ CERTEAU (Michel de), *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.392.

⁸ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 20.

pourquoi nous sommes tombés si bas. [...] Le besoin d'exprimer cette colère, je crois que la fiction y arrive mieux que les textes écrits par les historiens ou les autres spécialistes des sciences sociales⁹. »

Parce qu'il lui est impossible d'exprimer l'innommable, l'écrivain dans la guerre se fait diseur de silence. Pour Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickerin, toute tentative de transposer la folie meurtrière dans l'espace littéraire procède non seulement de la volonté de « donner une image de la guerre¹⁰ », mais de celle de rendre compte de « son écho dans une conscience¹¹ ». Aussi, la structure polyphonique des textes de notre corpus participe de l'élaboration de ce que Patricia Célérier appelle « une esthétique du cri¹² ». Face à la dévastation, écrire revient à faire ressurgir une absence. La narration de l'irracontable inaugure donc une sortie du silence. C'est ce qui a fait dire à Maria-Angela Germanotta :

L'œuvre littéraire a la faculté de marquer la sortie du mutisme, de restituer un visage à une souffrance rendue anonyme par le cri de masse¹³.

Si « le cri, ce dire du trop plein de violence, reste un élément moteur de la fiction¹⁴ », il ne traduit pas moins une mise à l'épreuve de la parole qui, face à la destruction, se dérobe, incapable d'exprimer les maux. Le cri, en tant que parole désarticulée et inintelligible, témoigne de l'impuissance du langage qui peine à trouver une démarche cohérente pour dire l'indicible. « Quand j'écris, je crie¹⁵ », confie le nouvelliste et poète Idris Youssouf Elmi, suggérant

⁹ Cité par COQUIO (Catherine), *Rwanda. Le Réel et les Récits*, Paris, Belin, 2004, p. 139.

¹⁰ MILKOVITCH-RIOUX (Catherine) & PICKERIN (Robert), *Ecrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 158.

¹¹ *Idem*.

¹² CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », *Notre librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 60.

¹³ GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », *Interfrancophonies-Mélanges*, 2010, p. 3.

¹⁴ CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », art.cit., p. 62.

¹⁵ Cité par Ali Moussa Iyé, « Des mots en échange des maux », *La Nation*, édition du jeudi 2 juillet 1998, p. 5.

au passage l'idée d'un vacarme déchirant qui habite à la fois l'instant fatidique où il cisèle ses vers et son labeur de poète synonyme de cris de douleurs, de hurlements de souffrances.

Compte tenu de sa récurrence dans les récits de guerre, le cri forme aussi un aspect majeur des fictions contemporaines qui convient à une écriture fragmentaire, trouée, haletante, qui s'enraye dans la suspension et l'incohérence; une écriture dans laquelle la déflagration des normes langagières se signale notamment par une syntaxe malmenée, hachée. C'est ce qu'illustre ce passage emprunté à *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, œuvre du poète djiboutien Abdi Mohamed Farah :

Quoi écrire... Sinon les cris indistincts et à peine perceptibles de tous ceux qui ont expiré. Et que décrire... A part les peines et la patience éprouvée mais stoïque d'une région qui s'est déniée le droit d'être. Qui s'est dénigrée en dissolvant dans le sang et la salive et les desseins du Grand Songe de ses géniteurs¹⁶.

Dans les textes du nouvelliste et dramaturge Abdi Ismaël Abdi, l'utilisation du cri semble thématiser la révolte de l'auteur face aux atrocités de la guerre et surtout le silence qu'elle engendre chez les victimes. C'est aussi un moyen de conjurer le sort, d'exprimer son dégoût de la guerre, de rejeter « la réalité qui [l'] entoure [dès lors qu'elle] est si affligeante¹⁷ ». D'où la forte dimension satirique de l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi qui, en portant un regard désabusé sur la société, stigmatise la bêtise humaine et met en évidence des vices. A défaut de pouvoir les corriger, l'écrivain cherche à s'en démarquer en poussant « des cris » au fil des pages de son recueil de nouvelles dont le titre – *Cris de traverses* – illustre à lui seul non seulement la volonté de l'auteur de simuler la brisure de la parole devant un objet terrifiant, mais aussi le désir de faire du discours de la guerre le lieu d'expérimentation de modalités énonciatives et discursives à même

¹⁶ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, Paris, L'Harmattan/Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, 1998, p. 31.

¹⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 179/180.

d'échapper aux catégorisations. De même que les répétitions (le mot « cris » revient constamment dans le texte) et les redites (les termes « tu te rends compte », « à ce moment-là », « réalité » et « sort¹⁸ » apparaissent chacun deux fois dans une même phrase), l'utilisation dans l'extrait ci-après des néologismes comme « mabouliquement¹⁹ » ne peut être perçue comme un défaut de conception. Elle participe en effet de l'élaboration d'une écriture qui s'efforce d'atteindre la catastrophe au travers de la transgression des techniques narratives traditionnelles et du recours à des déformations langagières.

La portée subversive de l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi repose aussi sur la réappropriation du parler populaire dont la convocation dans l'espace textuel n'est pas sans conséquence sur l'écriture elle-même. C'est sans doute pourquoi Jacques Chevrier parle d'« une désacralisation de l'écriture²⁰ », soulignant au passage l'impératif de rechercher la subversion au niveau de la langue en priorité. Cette constatation vaut pour le travail de l'auteur de *Cris de traverses* où le refus de se conformer aux codes convenus se signale par l'usage d'un niveau de langue familier. En fait foi la présence dans le passage suivant de certaines expressions comme « bouffe²¹ » dont l'emploi témoigne clairement de la volonté de l'écrivain de soustraire sa production aux conventions préétablies, d'instrumentaliser la langue dans la perspective de cerner la réalité insaisissable de la guerre au travers d'une écriture de la transgression :

[...] lorsqu'un jour tu te rends compte, fatalement, que la réalité qui t'entoure est si affligeante, car trop obscure et trop incompréhensible, car trop mabouliquement détraquée, alors à ce moment-là, et uniquement à ce moment-là, tu te rends compte, également par la force des choses, que tu n'as pas d'autre issue que de pousser de toutes tes forces des cris, des cris de traverses

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 180.

²⁰ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 68.

²¹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 179.

pour conjurer un tant soit peu le sort ultime, le sort effrayant que cette réalité te réserve en définitive.

Oui, on pousse des cris de traverses dans un moment de refus catégorique d'une situation socio-économique où, tel un art de vivre, la médiocrité est communément sublimée par la majorité qui semble aveugle, sourde et muette.

On pousse des cris de traverses dans un moment désespéré où la folie furieuse vous guette de toute part. Alors, on se les lance comme des ultimes bouées de sauvetage pour survivre dans une mer agitée par l'hypocrisie, les mensonges des uns et les trahisons des autres.

On pousse des cris de traverses pour rêver d'un espace de liberté sur lequel les mains ensanglantées des marchands de sommeil et de mort à petite dose n'auront pas d'emprise.

On pousse enfin des cris de traverses pour briser ce silence cancérigène qui nous bouffe tous de l'intérieur²².

Le fait que la guerre est susceptible d'entraîner une annihilation de la parole ne peut occulter cependant le rapport plus ou moins étroit qu'elle entretient avec cette dernière. Dans un article consacré au discours de la guerre, François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert révèlent, dès les premières pages, l'existence de ce rapport tout en soulignant la difficulté de le cerner tant il se distingue par sa complexité. « Particulier », « intime », « ambigu », « tendu²³ » : les qualificatifs abondent, rendant caduque, de par leur prolifération et les significations différentes qu'ils impliquent, toute tentative de décrire une relation fort singulière au point qu'elle échappe aux définitions. L'impossibilité d'en rendre compte de façon précise tient au fait que la guerre, dans l'espace littéraire, ne peut être réduite à un simple objet du discours. Il est tout à fait aisé de constater en effet qu'elle influe sur son élaboration dès lors que l'on considère les moments de silence et les cris de souffrance ou d'indignation que fait alterner la narration de l'inimaginable. Cette remarque est d'ailleurs

²² *Idem.*

²³ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 10.

corroborée par François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert qui, dans leur étude sur le discours de la guerre, observent :

La guerre entretient avec la parole un rapport particulier, intime et ambigu, tendu entre la sécheresse des mots d'ordre, l'emphase des harangues, les cris de douleur ou de victoire, l'abondance des récits de souvenirs patiemment tissés et l'aporie des silences qui les grèvent ou les bloquent.

La guerre appelle la parole, utilise la parole, passe par la parole. Elle n'est pas qu'objet du discours, elle tend aussi à le configurer²⁴.

La déconstruction des normes langagières dans le récit de guerre conduit à penser que l'impossibilité d'exprimer l'innommable, loin de réduire la voix littéraire au silence, ne rend que plus active l'exigence d'écrire. Pour Marie-Chantal Killeen, l'existence même des écritures de la violence extrême porte à croire que les « écrivains se nourrissent de l'impossibilité de dire plutôt que de se résigner au silence²⁵ ». En s'efforçant de mettre en récit l'horreur, ils ne peuvent toutefois éviter de reproduire, dans la structure même de la langue et du texte, la violence des événements qu'ils relatent dans leurs écrits. C'est donc à travers la langue qu'ils vont tenter d'approcher le chaos en espérant pouvoir donner ainsi un sens à leur quête de sens dans le non-sens. Il va sans dire qu'une telle stratégie requiert la mobilisation de toutes les virtualités du langage comme si, finalement, l'indicible n'était qu'une affaire de forme, un exercice de style plutôt qu'une mise à l'épreuve de la parole. Pour l'écrivain dans la guerre, l'activité esthétisante est l'occasion d'entamer un travail de déconstruction d'une réalité jugée insoutenable grâce aux possibilités d'élaboration du jeu stylistique. A ce sujet, Denis Ferraris fait remarquer :

²⁴ *Idem.*

²⁵ KILLEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible - Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2004, p. 12.

C'est à partir de ce magma insaisissable que l'écrivain qui habite l'individu en désarroi construira sur la page docile une architecture de signes heureusement proportionnés et savamment distribués. La guerre est réduite ou, si l'on préfère, magnifiée à la dimension d'un genre pictural²⁶.

Et d'ajouter :

L'écriture débrouille l'infâme écheveau, clarifie les ténèbres, donne des couleurs et du relief à l'immonde grisaille²⁷.

Si pour Henry de Monfreid la sublimation de l'horreur est un moyen d'atteindre la catastrophe –« la guerre, c'est encore la plus belle aventure²⁸ », écrivait-il–, l'écriture d'Abdourahman A. Waberi embrasse les formes, mélange les genres et brouille le sens. L'écrivain djiboutien propose ainsi dans les pages de *Balbala*²⁹, son premier roman, dans lequel sont relatés séparément les parcours des quatre protagonistes mis en scène, un « récit poétique³⁰ » débarrassé des supports traditionnels de l'histoire pour tenter de rendre compte de la réalité indescriptible de la guerre. La narration donne l'impression de se construire autour de silences, de variations, d'ellipses temporelles. C'est le genre même qui, dans ces conditions, se trouve véritablement redéfini. L'élaboration du texte d'Abdourahman A. Waberi, qui se développe dans le mélange des tonalités entre comique et tragique, obéit à une stratégie poétique fondée sur les répétitions, les allitérations, le jaillissement verbal. L'accumulation de ces éléments situe l'œuvre de Waberi du côté de la poésie. Non content de cela, l'auteur de *Balbala* « pousse plus loin encore cette stratégie d'écriture, subordonnant le récit à la poésie, la représentation à l'énonciation, la narration au dire. Ainsi, la critique sociale qui est au

²⁶ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 9.

²⁷ *Idem*.

²⁸ MONFREID (Henry de), *Aventures de mer*, Paris, Grasset, 1932, p. 8.

²⁹ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997.

³⁰ CHITOUR (Marie-Françoise), *Balbala. Etude critique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes/Littératures Sud », p. 42.

cœur de ce livre passe essentiellement à travers la parole. Une parole dont s'emparent les narrateurs-personnages à tour de rôle, faisant émerger au ras des mots leurs rêves et leurs angoisses³¹. »

De là nous rejoignons l'aspect polyphonique du roman d'Abdourahman A. Waberi dans lequel le récit est conduit à travers une voix narrative démultipliée qui témoigne des faits de violence dans lesquels sont impliqués malgré eux les quatre protagonistes, mais qui demeure comme perdue dans des logiques qui lui échappent. La narration de Waberi est apocalyptique aussi, car les scènes qu'elle propose révèlent une vie gorgée de mort. Il y a dans ce roman une fatalité du mal tout à fait déprimante. Très rude, la vie y apparaît comme une sorte de piège, une trappe où les personnages semblent être condamnés à la violence et à la mort. Pour eux, sortir de cet univers infernal s'avère impossible, ou presque. Le langage résolument effronté que développe le récit, de même que la dérision qu'il cultive et les divers procédés rhétoriques qu'il implique, procèdent de la volonté de l'auteur d'inciter le lecteur à aller au-delà du convenu. L'écrivain est obsédé par des images qu'il veut transposer. Le processus de la mémoire agit comme le détonateur d'une explosion d'émotions esthétiques. Se met alors en place une dialectique complexe entre histoire et création, entre remémoration et énonciation, entre le présent de l'écriture et les autres temps qu'elle convoque.

Le caractère hybride de l'œuvre romanesque d'Abdourahman A. Waberi dans laquelle apparaissent quatre histoires comme autant de variations sur le désastre et le trouble de conscience que suscite une situation historique précise se signale essentiellement dans le mélange des genres, comme si la transposition du chaos dont il est question ne pouvait se faire qu'à travers des formes narratives brisées. Du point de vue stylistique, l'énumération d'arguments et d'autorités sans lien causal véritable ni raisonnement ordonné

³¹ CHANDA (Tirthankar), « Notes de lecture/ "Balbala" d'Abdourahman A. Waberi », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001, p. 57.

démontre le travail que l'écrivain djiboutien fait subir au matériau langagier dans le souci de donner forme à l'informe :

La Corne : une douleur commune dans un espace déshérité, des traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérences civiles, des réfugiés par millions, l'ivresse tourbillonnante de l'Histoire, l'effroi dans l'échine et la déshérence au quotidien... La Corne : des bases militaires en croissance, des contreforts vides de vivres, des mythes ravageurs comme la Grande Somalie, la Grande Afarie ou la Grande Ethiopie, des lâchetés diplomatiques, la ronde des malheurs, la terre qui se cabre et se convulse, le ciel qui boude et la mer qui pue... [...]

La Corne : des mercenaires en faction, des légionnaires en mouvement, des indigènes en guenilles, des guérilleros en embuscade, des troupes en sursis, la terre en ébullition, la mort à huis clos comme à Baidoa... [...]

La Corne : l'humanité défaite et disloquée, l'humanité dans une fosse commune, la chair béante, des bouches sans dents, des yeux sans nerf, un cimetière anonyme pour mille défunts³²...

Le récit de guerre, en déconstruisant les procédures narratives classiques, inaugure une écriture de la transgression échappant aux codes convenus. Ce qui accrédite l'idée selon laquelle l'art de la représentation de la tourmente se fonde sur l'exigence d'un rapport nouveau à l'écriture. La guerre et son cortège de cruautés « interroge[nt] toute production humaine dans ses formes, ses raisons d'être et son existence même³³ », comme a pu l'écrire Catherine Coquio tout en soulignant le « rôle décisif de la fiction littéraire³⁴ » dans la transmission de l'événement. Pour l'écrivain amené à témoigner, le recours à l'imaginaire ouvre un espace nouveau pour fuir une violence indicible ou tenter tout simplement d'utiliser sa subjectivité pour amortir la lourdeur infaillible du mécanisme tragique en « s'abritant » derrière la langue qu'il pratique et qu'il

³² Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p.45.

³³ COQUIO (Catherine), *Rwanda : Le Réel et les Récits*, *op.cit.*, p. 115.

³⁴ *Ibidem*, p. 103.

instrumentalise en créant des artifices littéraires grâce auxquels il parvient à dédramatiser les situations les plus atroces, à reproduire les scènes les plus insoutenables. Trois fonctions concourent à légitimer son projet d'écriture : arracher le survivant du mutisme auquel l'expérience terrifiante de la guerre l'a réduit, produire le témoignage en tant que tel en recueillant les propos des victimes, redonner une voix aux disparus. Il est aisé de constater que cette dernière fonction ne saurait être accomplie que par le truchement de la fiction qui apparaît dès lors comme un creuset propice à la transmission, un moyen efficace de restituer le vécu et de concrétiser le travail de l'écriture et de la mémoire. A ce sujet, Catherine Coquio observe :

Quant au rôle décisif de la fiction littéraire dans cette transmission, il repose sur des mécanismes propres, de nature à la fois sociologique et esthétique : il a déjà été souvent constaté qu'un événement terrible émeut davantage le téléspectateur ou le lecteur que l'observateur. Il faut une construction dramatique ou tragique, une scénographie de la mort et du mal, pour que ce mal soit perçu. C'est pourquoi la traduction artistique d'un événement *a priori* infigurable peut contribuer de manière essentielle à sa transmission. Il n'est donc pas étonnant que le détour par la littérature et la fiction, c'est-à-dire ici par des tiers, ait été nécessaire pour faire entendre aussi la voix des témoins directs du génocide³⁵.

Abdourahman A. Waberi, dans les textes qu'il a réunis sous le titre de *Moisson de crânes* et dans lesquels il relate le génocide survenu au Rwanda en 1994, semble concéder à la fiction un rôle éminemment important dans la transmission de la tragédie et l'élaboration de ce qu'il appelle « le long récit des infamies³⁶ ». Il considère même la fiction comme un instrument plus apte que « le témoignage journalistique qui, selon lui, n'est pas autrement plus

³⁵ *Idem.*

³⁶ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, *op.cit.*, p. 18.

efficace dans ce monde globalisé, rongé par l'indifférence, certes bien informé et pourtant peu enclin à réagir promptement et efficacement³⁷ ». Pour l'écrivain djiboutien, la « salutaire mise à distance³⁸ » qu'exige l'appréhension de la réalité impensable de la guerre ne pourrait se manifester que dans le recours à l'imaginaire qui apparaît aussi comme un moyen de contourner le discours officiel, son aspect stéréotypé, mécanique, quasi-répétitif souvent et qui rend caduque toute tentative d'aller voir au-delà de l'ordinaire. « Notre humanité, écrit-il, exige de donner, ne serait-ce que pour quelques instants, visage, voix et nom et, partant, mémoire vive aux centaines de milliers de victimes³⁹ ». Et Ambroise Kom d'expliquer :

Les écrivains de l'Afrique contemporaine suggèrent que le salut du continent passe nécessairement par la prise en compte des fruits de l'imaginaire collectif. Dans un environnement délirant et déliquescent, dans un espace où les mots ont perdu leur signification, dans un monde où les actes ne sont que gesticulations stériles, la plupart de nos écrivains persistent à considérer l'écriture comme une redoutable arme de combat. Aussi se donnent-ils pour devoir de conjurer la mort ambiante, d'exorciser l'infortune et de traduire les angoisses essentielles de ce qui apparaît comme leur public cible⁴⁰.

Dans cette perspective, la forte dimension testimoniale des œuvres de fiction qui seront étudiées dans le cadre de cette thèse paraît indissociable de la nécessité de témoigner à laquelle la guerre confronte les écrivains. D'où « ce besoin impérieux de signaler dans le silence ensommeillé les murmures émus de l'inconscient⁴¹ » dont fait part le poète Abdi Mohamed Farah dans son recueil poétique intitulé *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*. Mais il y a aussi des motivations plus personnelles, la quête d'une expérience

³⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

³⁹ *Ibidem*, pp. 17/18.

⁴⁰ KOM (Ambroise), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique/au sud du Sahara (de 1979 à 1989)*, vol. 2, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 14 ; (dir) KOM (Ambroise).

⁴¹ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, *op.cit.*, p. 27.

intérieure, voire d'une confrontation avec soi-même. C'est d'ailleurs ce que révèle la lecture de *Djibouti, clef de la mer Rouge* d'Aden Robleh Awaleh, l'auteur écrivant ces mots en préambule de son ouvrage :

J'aurais pu demeurer silencieux, garder pour moi les souvenirs d'une longue lutte, les espoirs à défaut des certitudes, les peines et les déchirements d'un homme parmi d'autres hommes mûs par les mêmes sentiments.

A la réflexion, il m'est apparu que j'avais aussi un devoir : celui d'apporter mon témoignage, faire acte d'écrivain, décrire les raisons de mon combat, rappeler les circonstances que certains ont déjà oubliées et qui cependant marquent l'évolution de l'Afrique toute entière⁴².

Les textes de notre corpus ont un point commun : leurs auteurs ont été confrontés un moment ou un autre au phénomène de la guerre qui perdure dans la Corne de l'Afrique qu'Olivier Weber décrit comme un « curieux mélange de civilisation et de barbarie⁴³ » et qui, selon lui, « s'est enfoncé dans un tourbillon de l'Histoire, un maelström de violences⁴⁴ ». Portés par la vague sanglante, obligés d'y faire face, différents écrivains, toutes générations confondues, ont construit des œuvres tentant de comprendre la genèse de ce cycle de violence sans fin ou d'exorciser l'horreur de la barbarie triomphante. Il s'agit pour eux d'écrire par devoir de mémoire, d'« apprendre à crier, c'est-à-dire à parler, simplement, [...] des mots "cœur de passe" engageants pour faire fidèlement, tel un griot infatigable des temps modernes, la chronique et la généalogie des minaberies imbéciles et heureuses qui malmènent tant la vie en Afrique, et en particulier ici, en Afrique de l'Est⁴⁵ », pour reprendre une expression chère à l'écrivain et dramaturge Abdi Ismaël Abdi.

⁴² Aden Robleh Awaleh, *Djibouti, clef de la mer Rouge*, Paris, Caractères, 1986, p. 7.

⁴³ WEBER (Olivier), « Entre Abyssinie et Arabie heureuse », *Autrement*, Hors-série, n° 21, *Corne de l'Afrique/Ethiopie, Somalie, Djibouti, Yémen*, janvier 1987, p. 8.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p.6.

En dépit de cette volonté affichée de traduire par les mots la cruauté, les souffrances et la désolation, l'écrivain dans la guerre ne peut éviter de se rendre compte que son entreprise d'écriture porte en elle une tension extrême : elle le confronte à l'esthétisation paradoxale d'un événement dont la transposition dans l'univers littéraire s'accompagne inévitablement de sa déréalisation. Car la guerre modifie radicalement les conceptions de l'écriture quand elle ne transforme pas les auteurs eux-mêmes. D'où les interrogations que soulève Luc Rassin dans ses réflexions sur les narrations de l'innommable dont il souligne par ailleurs la complexité de manière implicite :

Comment représenter la guerre dans l'espace littéraire ?
Comment donner forme à l'informe, faire du plein avec le vide,
comment produire du beau langage avec l'horreur absolue⁴⁶ ?

L'écriture de la guerre, on le voit, s'accompagne de questionnements de nature à mettre en évidence l'impuissance du langage à exprimer une expérience *a priori* ineffable.

Problématique :

Quel rôle joue la fiction littéraire qui intègre des récits testimoniaux ? Le fait qu'elle échappe au code du vraisemblable signifie-t-il pour autant qu'elle est dénuée de vérité ? Doit-on représenter le chaos uniquement par le chaos ? Est-il possible de raconter la guerre autrement, c'est-à-dire sans tomber dans

⁴⁶ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p.14.

l'esthétisation ou le pathos facile, et sans noyer l'essentiel dans une phraséologie culpabilisante et dérangeante ? La violence ne soumet-elle pas le texte à un éventail de transgressions qui se traduisent notamment par des dérèglements formels, la dislocation des normes langagières, un glissement vers le non-sens ? La guerre n'est-elle pas avant tout le mal du langage ? Ne frappe-t-elle pas d'aporie le discours littéraire ? Comment l'écrivain parvient-il à imposer la marque du statut différent des énonciations du témoin et de l'auteur ? La guerre ne l'oblige-t-elle pas à redéfinir la relation qu'il entretient avec la langue qu'il pratique, à repenser le sens de sa morale d'intellectuel, voire la signification de son engagement dans l'écriture ? Substituer les mots aux maux, opposer la force de la prose ou la verve de chants poétiques langoureux aux échos des tambours de guerre a-t-il encore un sens quand « l'humaine condition est au plus mal⁴⁷ », pour citer Abdourahman A. Waberi, le plus illustre de la jeune génération d'écrivains djiboutiens d'expression française ?

Méthodologie

La démarche qui sera adoptée ainsi que les outils méthodologiques qui seront utilisés dans notre recherche demandent à être explicités.

Nous excluons de prime abord, et sciemment d'ailleurs, toute approche comparative compte tenu de la nature de notre projet qui n'a nullement la prétention de passer pour une étude comparée. A

⁴⁷ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2000 [1994], p.153.

cela, nous préférons un inventaire chronologique sur les écrits francophones en Corne d'Afrique, plus précisément ceux axés sur le thème de la guerre et le fardeau qu'elle représente sur la vie des populations de cette partie du continent noir. Ce qui nous permettra de retracer non seulement le cheminement de la guerre et de la littérature, mais d'analyser les techniques d'écriture sollicitées tant par les écrivains voyageurs ayant parcouru la région depuis la fin du XIX^e siècle que par les auteurs djiboutiens qui, pour la plupart, ont fait leur apparition sur la scène littéraire au début des années 90, joignant leurs voix au concert de cris et de clameurs qui s'élèvent de partout pour dénoncer la tragédie humaine ainsi que les souffrances liées à la persistance des conflits armés dans la Corne de l'Afrique.

La littérature à l'assaut de la guerre : technique d'écriture et discours

La guerre, c'est l'horreur à son paroxysme, la mort, le sang, la douleur, la destruction des villes et villages, les populations déplacées, le sauve-qui-peut, les longues colonnes de réfugiés fuyant les zones de combat, la famine, les vols, les viols, « les enfants-soldats qui tuent mentalement, qui tuent en riant⁴⁸ », les frères devenus ennemis qui s'entretuent le désespoir au bout du fusil et la mort dans l'âme, ...etc. Ce sont aussi de longs instants, peu spectaculaires il est vrai, durement marqués par la peur, la tristesse, le besoin d'évasion, le souci lancinant de sauver sa peau, autant de blessures psychologiques.

En pénétrant les limbes de cet univers à nul autre pareil, que retient la littérature ? Disons qu'une technique d'écriture tendant à sublimer le chaos et à subvertir les procédures narratives classiques est à l'œuvre dans les fictions littéraires contemporaines où est omniprésente la thématique de la guerre, phénomène récurrent en

⁴⁸ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, Paris, Le Seuil, 1993, p.41.

Corne de l'Afrique. Par ce biais, les auteurs parviennent à la fois à soustraire leurs créations aux conventions préétablies et à expérimenter de nouvelles pratiques narratives dont la singularité se fonde sur le croisement entre les formes existantes : traditionnelles et modernes. La combinaison de ces éléments laisse penser que l'élaboration de leur écriture –qui échappe aux catégorisations– obéit au modèle de l'hybridation. Ce qui leur permet d'afficher l'horreur du conflit dans un cadre à la composition parfaitement maîtrisée, souvent nourri de références diverses et variées, de citations empruntées à des écrivains antérieurs. Dans le cas de la Corne de l'Afrique, les allusions à l'histoire mouvementée de la région ne manquent guère. Au fil des récits bâtis sur le modèle de l'entrelacement, ponctués d'un lyrisme délirant, sculptés comme dans un tableau en clair-obscur, prédominent les ombres des victimes innocentes, de manière à nous emporter plus facilement, nous autres lecteurs, dans un conflit qui semble lointain et irréel. Aussi, grande est la tentation de mêler au décor, naturellement tragique, un objet dérobé à la vie de tous les jours, une chose dérisoire empruntée au quotidien : un soulier d'enfant, la silhouette pleine de grâce et de charme d'une jeune femme, un bout de terre parsemé de verdure ou synonyme de lieu de villégiature... Bref, une touche ordinaire de nature à humaniser un paysage chaotique en le rendant moins répulsif, moins agressif, moins traumatisant. A preuve, ces mots de Jean-Pierre Campagne parlant de tourterelles là où il n'y a que malheur et misère, désolation exacerbée et champs de ruine à perte de vue, s'employant ainsi à glaner, par la force de l'écriture et au gré de l'un de ces déploiements de nuances dont la nature a le secret, le sublime et le pittoresque dans le tragique :

Lorsqu'on roule dans le bush, dans tous les déserts de la Corne de l'Afrique, des tourterelles surgissent des buissons, sur les bas-côtés de la piste, et, curieusement, volent en parallèle au véhicule pendant plusieurs centaines de mètres.

D'un vol tendu, et ne coupant jamais la route, elles rasant les épineux. Elles rasant les champs de bataille, elles échappent à la mort. Peut-être portent-elles les âmes des innocents, des centaines de milliers d'innocents morts de faim, sur leurs ailes de cendre et de sable.

Leurs vols, comme des accompagnements chaleureux au sein du désastre, tracent des lignes magiques dans l'espace du désert, un tissage enchanteur de grâce et de répit⁴⁹.

Plan

Dans la première partie de notre travail, nous étudierons les représentations de la guerre dans l'espace littéraire. En butte à l'irracontable, les écrivains ne cachent guère en effet leur « désir constant de transfigurer le réel, de le transformer afin d'en faire l'instrument de leurs desseins du moment⁵⁰ ». Aussi, leurs œuvres de fiction proposent une véritable récréation esthétique du monde. Le brouillage des frontières entre le réel et l'irréel leur permet d'approcher la réalité chaotique de la guerre en utilisant des moyens et stratégies détournés comme la simulation, la parodie et la mise en scène.

En recourant à l'imaginaire pour tenter de percer l'opacité du réel, le sujet migre d'une réalité vers une autre. Ce glissement prend forme de façon ostensible et progressive sous les yeux du lecteur à qui les créations littéraires offrent une image déplacée de la guerre qui est indescriptible –du moins dans sa totalité– et ne se prête qu'au constat photographique. Ce qui est proposé dans les écritures du désastre repose donc sur une relecture de l'univers guerrier qui se

⁴⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁰ BADER (Christian), *Les Yibro Mages Somali. Les juifs oubliés de la corne de l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 3.

fonde non pas sur le réel, mais sur l'illusion du réel. Par-delà leur travail de fictionnalisation du tragique, les auteurs livrent néanmoins dans leurs récits une infinité de repères, de personnages plus vrais que nature et d'anecdotes qui semblent être autant de métaphores de cette « Corne [de l'Afrique] tentée par l'aventure et la dérive⁵¹ ». Ils soumettent ainsi leurs créations au code du vraisemblable. Ce qui prouve que les fictions littéraires renvoient à l'univers réel, celui-là même qu'elles cherchent à déconstruire. L'écriture d'Henry de Monfreid illustre cette ambivalence. Les allusions au fait colonial sont récurrentes. Mais l'écrivain adopte une position critique par rapport aux événements qu'il relate et qu'il condamne avec beaucoup de vigueur. La virulence langagière thématise la colère du sujet écrivain contre l'Histoire. Ainsi, Monfreid élabore une fiction totalement immergée dans l'Histoire que la voix littéraire investit par son discours, approfondissant par ce biais ses propres interrogations, comme le montre ce passage :

C'est un exemple frappant de la faute commise en traçant les frontières coloniales d'un coup de crayon sur les vagues cartes de pays dont on ignore tout de la vie économique. Les zones où les tribus évoluent selon des coutumes millénaires, consacrées par des nécessités, ne peuvent être impunément coupées par une frontière, sans entraîner fatalement le risque de difficultés politiques⁵².

Notre tâche, dans un second temps, sera axée sur les démarches énonciatives utilisées dans les récits de guerre. Car elles sous-tendent, de par leur diversité, des formes variées de discours. Plutôt que du discours de la guerre, il serait alors préférable de parler « des discours de la guerre⁵³ » en considérant chaque témoignage comme un mécanisme discursif qui, bien qu'autonome, ne révèle son

⁵¹ Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996, p. 134.

⁵² MONFREID (Henry de), *Le Drame éthiopien*, Paris, Grasset, 1935, p.51

⁵³ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 12.

véritable sens que « dans une perspective dialogique, c'est-à-dire dans ses interactions au sein de la nébuleuse de discours de son temps et des discours qu'il reçoit du passé⁵⁴ ». Dans ces conditions, le discours de la guerre ne peut être perçu comme une unité stable : il s'agit bien plutôt d'un dispositif hybride qui puise sa cohérence dans la multitude de discours qu'il intègre. Il convient d'ajouter à cela le langage impudique, voire ordurier utilisé dans les écritures de l'innommable. Face à la violence extrême, le discours des écrivains se radicalise. Jurons, injures et autres grossièretés prolifèrent dans les œuvres de fiction relatant la guerre et son cortège de souffrances. En investissant l'univers décapant de la cruauté, l'écriture renonce au pacte formel avec la société dont les structures minées par le conflit s'effritent comme autant de « rêveries généalogiques morcelant les hommes en segments, genoux, clans, tribus et ethnies⁵⁵ ». A la violence contre l'être humain correspond une violence perpétrée contre l'intégrité esthétique du texte, voire une désacralisation de l'écriture qui se signale par le manque de retenue dans le discours du sujet qui, révolté par les atrocités auxquelles il se trouve confronté, n'hésite pas à élaborer une production discursive échappant aux règles de bienséance, et donc à même de choquer les lecteurs. C'est ce qui a fait dire à Jacques Chevrier :

Tout se passe en effet désormais comme si, au spectacle d'un monde de plus en plus chaotique, les écrivains africains réagissent par une subversion systématique des codes aussi bien symboliques que langagiers, avec pour conséquence d'installer leurs lecteurs dans un univers où le grotesque et l'obscène le disputent le plus souvent au tragique d'une situation apparemment sans issue⁵⁶.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade, op.cit.*, p. 136.

⁵⁶ CHEVRIER (Jacques), « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p. 34.

Il y a aussi le délire langagier qui constitue un aspect majeur des écritures contemporaines de l'indicible. S'il est vrai que son utilisation tient à l'objet des représentations, il n'en demeure pas moins que le récit de guerre inaugure par ce biais une crise de sens sur laquelle nous allons nous pencher au début de la deuxième partie de notre travail. Celle-ci se signale notamment par l'usage des répétitions qui trouvent leur justification dans l'impossibilité de cerner la réalité insaisissable de la guerre, qui devient dès lors un défi lancé à l'énonciation.

Le conflit, vaste moment de dérèglements, contamine le texte, interdisant tout raisonnement dans son élaboration. Par le délire langagier et le glissement vers le non-sens qu'il induit, par la désarticulation épistémologique de l'énoncé qui tente de mimer les troubles de la pensée ainsi que les déséquilibres psychologiques consécutifs à la guerre, l'écrivain rend encore plus étroit le rapport entre l'œuvre de fiction et la réalité référentielle. Cependant, le goût de la dérision perceptible dans les narrations de l'inimaginable, de même que la théâtralité qu'elles dénotent, tend à compromettre le contrat de fidélité par rapport au réel. Même si le sujet s'intéresse moins à la vraisemblance des faits de violence qu'il propose de faire connaître au travers d'une écriture produite par une imagination en délire, c'est là une stratégie qui permet à la création littéraire à la fois de contourner le désastre pour mieux le cerner et d'impliquer le lecteur. Il s'agit de « transformer la compassion de l'autre, l'objet de toute cette comédie, en affection⁵⁷ », comme l'affirme Ali Moussa Iyé. Il s'agit de libérer « la pensée critique⁵⁸ » par une écriture en contrepoint qui, par la dérision qu'elle intègre, s'efforce de mettre l'accent sur les dérives de la société dont les structures génèrent la guerre.

Dans ces conditions, les événements de l'Histoire restent toujours au second plan, filtrés et masqués par la voix narrative qui,

⁵⁷ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, Djibouti, Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, 1998, p. 31.

⁵⁸ Ali Moussa Iyé, « La Défaillance des intellectuels de la Corne de l'Afrique : quel chemin pour une libération de la pensée critique », *Review of African Political Economy*, n° 97, 2003, p. 363.

tout en creusant l'écart avec le monde, tente d'atteindre la catastrophe par la vision oblique et distanciée qu'elle adopte par rapport à l'objet. Le détachement vis-à-vis du réel délirant semble même lui permettre d'entrevoir un début d'explication à ses interrogations sur le destin chaotique de la Corne de l'Afrique et de ses habitants qu'Ali Moussa Iyé qualifie parfois d' « étranges peuplades⁵⁹ ». C'est ainsi que l'on peut lire sous la plume du romancier et essayiste djiboutien Ali Coubba :

Une nature farouche et ingrate a façonné le caractère de ces peuples. Le courage, la bravoure face au danger et le sacrifice de soi ne font pas peur à ces hommes habitués à coudoyer la mort⁶⁰.

Par-delà le déferlement de l'obscène qui trouve son explication dans la mise en mots d'une imagerie terrifiante, l'élaboration du discours des écrivains dans la guerre trahit un soin maniaque du détail dont la prise en compte permet de mettre en évidence un rapport de fascination à la violence. Ici, « le style est volontairement dépouillé, d'une sobriété au plus près de la réalité pour rendre compte de la vérité des massacres⁶¹. » Joseph Kessel, dans les pages de *Fortune carrée*⁶², rapporte ainsi cette scène pour le moins insoutenable qui se passe de commentaires :

Omar enfonça lentement son couteau entre les côtes du meurtrier, élargit la plaie, Moussa y plongea sa main invincible, déchira les chairs, arriva jusqu'au cœur, le saisit. Les battements se répercutèrent dans tout son bras. Il gémit de plaisir, et, d'un mouvement sauvage, l'arracha⁶³.

⁵⁹ Ali Moussa Iyé, *Le Verdict de l'arbre -Etude d'une démocratie pastorale*, Dubaï, Associated Press, 1990, p.15.

⁶⁰ Ali Coubba, *Le Mal djiboutien - Rivalités Ethniques et Enjeux Politiques*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15.

⁶¹ BREZAULT (Eloïse), « Notes de lecture. Boubacar Boris Diop, "Murambi, le livre des ossements" », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p. 30.

⁶² KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, Paris, Poche, 2001 [1932], p.308.

⁶³ *Ibidem*, p. 313.

Mais cette démarche énonciative et narrative est loin d'être fortuite dans les récits de guerre qui transmettent par ce biais au lecteur des détails susceptibles d'échapper à l'historiographie. A cet égard, la lecture de l'incipit de *Le Cercle et la Spirale*, roman d'Omar Osman Rabeah, permet de comprendre à quel point l'œuvre de fiction se distingue du document brut. Par la force de son écriture, l'auteur nous invite à pénétrer en effet dans des zones restées obscures à l'historiographie en élaborant un récit qui déborde l'événementiel et où se révèlent avant tout des postures et des attitudes. La scène qu'il décrit dans la première page de son livre se passe à Diré-Dawa, petite ville éthiopienne jusque-là paisible avant de basculer dans le chaos et la désolation en devenant la cible de bombardements particulièrement violents. Omar Osman Rabeah nous apprend comment une femme enceinte, « presque à terme⁶⁴ », prise au piège de la violence aveugle, a réagi en essayant de sauver sa vie et, en même temps, de protéger l'enfant qu'elle porte en elle. Même si ses gesticulations semblent dérisoires, cette malheureuse victime inspire l'empathie du lecteur qui ne peut s'empêcher de s'identifier à elle. Ainsi, le romancier explore la réalité inhumaine de la guerre par le truchement de l'émotion :

Lugubre et longue, la sirène retentit. Les vrombissements des bombardiers montèrent comme des vagues du fond de la nuit. Située en Ethiopie, en pays Somali, sur la voie ferrée reliant Djibouti à Addis-Abeba, Diré-Dawa était une ville paisible, prospère et baignée de verdure, où il faisait bon vivre avant que ne soufflât sur elle cette bourrasque meurtrière qui avait éclaté là-bas, en Europe, sans raison apparente...

Les premières bombes tombaient avec un sifflement raide et aigu comme un filet d'argent dans l'espace, d'énormes explosions ébranlaient l'air. Les habitants affolés fuyaient la ville plongée dans les ténèbres et bientôt dévorée par les flammes. Ma mère, presque à terme et lourde pour ainsi dire du poids de ma vie, s'efforçait de courir vers la campagne, et pas seulement pour

⁶⁴ Omar Osman Rabeah, *Le Cercle et la Spirale*, Paris, Les Lettres Libres, 1984, p. 3.

elle : par-dessus le sein maternel protecteur, elle me tenait des deux mains⁶⁵...

Par ce mécanisme, les textes littéraires interrogent également les thèmes de l'héroïsme, de la destruction insensée et de la mort absurde. Ils questionnent devant cette toile de fond l'utilisation du registre épique dans les écritures contemporaines du désastre. Or, celles-ci le convoquent pour le déconstruire, sapant ainsi la grandeur concédée au canon épique. Dans cette perspective, le registre épique produit un effet tout à fait différent : nulle admiration pour un quelconque héroïsme guerrier. La désacralisation de la figure du héros témoigne du rapport complexe que les écrivains contemporains entretiennent avec la forme épique. Naguère adulé, le héros se trouve dépossédé de tout ce qui, dans la tradition antique, faisait de lui un personnage atypique pour laisser apparaître sa véritable nature faite d'imperfections et qui le rapproche du commun des mortels. Pire, il perd sa consistance puisqu'il se fait apparence, image insaisissable étant donné que le lecteur se trouve privé d'informations susceptibles de permettre son identification. D'où « une déqualification de son être et de son faire, de ce qu'il est et de ce qu'il fait⁶⁶ ». Ainsi, dans « *Les brûlés de la vie*⁶⁷ », la seconde des sept nouvelles qu'Abdi Ismaël Abdi a réunies sous le titre de *Cris de traverses*, le héros est affublé d'un surnom qui constitue le seul indice fourni au lecteur afin de l'identifier. Aucun signe extérieur ne le distingue. Condamné à l'exil pour avoir dénoncé ouvertement les exactions du régime en place dans son pays qui n'hésite pas à recourir à la violence pour faire taire les mouvements d'opposition, il passe son temps à écrire, à décrire le monde autour de lui ainsi que ses états d'âme dans ce qu'Abdi Ismaël Abdi appelle « journal-crachoir d'un inconnu brûlé de la vie⁶⁸ » et dont il reproduit de larges extraits qu'il insère dans le corps de son

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ HAMON (Philippe), *Texte et Idéologie*, Paris, Puf, 1984, p. 70.

⁶⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 59.

énoncé. Sorte d'entité impersonnelle, le personnage renforce lui-même l'énigme et le mystère qui l'entourent puisqu'il ne cache pas sa volonté de soustraire à l'ordre chronologique ses écrits qui ne comportent aucune date précise. Autrement dit, ses textes sont toujours précédés de la mention « Septembre 198⁶⁹... » qui, on le voit, est incomplète et, partant, dépourvue de signification. Le sens mouvant et dérangeant de ses mots, le ton polémique et le langage persifleur qu'il adopte régulièrement dans les pages de son journal dans lequel s'élabore une écriture rebelle semblent être cependant sa marque de fabrique. Mais cela reste tout de même un indice fort dérisoire aux yeux du lecteur qui ne peut connaître la véritable identité de cet « inconnu » qui lui fait part constamment de ses angoisses et lui transmet ses souvenirs :

Extrait du journal-crachoir d'un inconnu brûlé de la vie.

Septembre 198...

Toujours pas d'électricité. Surtout ne pas paniquer. Surtout ne pas penser à cette époque démocratique où la police secrète et démocratique des gardes révolutionnaires profitait d'une coupure d'électricité démocratique pour arrêter et emmener démocratiquement dans l'obscurité démocratique les brûlés de la vie. Pour les tuer démocratiquement. Pour les pendre publiquement et démocratiquement⁷⁰.

Le fait que l'auteur se réfère ici aux écrits du personnage nous renvoie à la pratique intertextuelle qui va constituer un volet important de la seconde partie de notre travail. Force est de constater en effet que l'intertextualité est à l'œuvre dans les textes sur lesquels nous travaillons. Car « elle gouverne tout un projet d'écriture reformulé par Waberi dans la préface de *Moisson de crânes* : "La question de Paul Célan, poète roumain de langue allemande, surgie fatalement après la Seconde Guerre mondiale, "*Comment écrire après Auschwitz ?*", était toujours là, nichée dans les tréfonds de mon

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibidem*, p. 70.

inconscient". En écho à cet intertexte de la Shoah, Waberi demande : "*Comment écrire après le génocide rwandais ?*". Le pouvoir des mots est mis en doute, surtout pour son incapacité foncière à transmettre ce qui est vrai ou essentiel. [...] C'est toute une contradiction du langage et des mots qui est mise en jeu⁷¹ », comme le fait remarquer Emmanuel Ahimana. Dans les textes de notre corpus, le recours à l'intertextualité se signale particulièrement par la prolifération des citations qui sont empruntées la plupart du temps à des grandes figures de la littérature francophone. L'élucidation de la pratique intertextuelle va nous conduire dans un premier temps à chercher à définir les notions de texte et d'intertexte, avant d'étudier le rapport que celles-ci entretiennent. En clair, nous essayerons de montrer en quoi l'utilisation de l'intertextualité rend plus sensible la nature palimpsestique des écritures contemporaines de l'indicible qui tentent de libérer la parole en se référant « aux mots des autres⁷² ». C'est cela qui justifie le caractère inévitable de l'intertextualité qui, dans une certaine mesure, va nourrir notre recherche parce qu'elle « donne une idée de la redondance du discours et de la sédimentation de la représentation⁷³ ». De plus,

Il y a au moins deux couches de textes qui se superposent : ceux des Français et ceux des Djiboutiens francophones. Et déjà dans les écrits français il y a beaucoup de redondances, de citations et de références à des textes précédents. [Quant à eux], les textes francophones djiboutiens, surtout chez Waberi, sont explicitement nourris de citations et d'autres références à des auteurs français⁷⁴.

⁷¹ AHIMANA (Emmanuel), « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p.453.

⁷² LAMONTAGNE (André), *Les Mots des autres. La Poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Presses de l'Université Laval, Centre de recherche en littérature québécoise, 1990.

⁷³ Kadar Ali Diraneh, « Regards croisés entre Djiboutiens et Français dans la littérature de 1836 à nos jours », thèse de doctorat de l'Université de Limoges, 2005, p. 21.

⁷⁴ *Idem*.

Dans le chapitre qui va clore ce travail, nous allons tenter d'articuler la question de l'intertextualité –dont l'usage témoigne de la structure complexe du récit de guerre qui intègre une variété d'énoncés écrits par des auteurs divers, appartenant parfois aussi à des époques différentes –à celle de l'expression du refus de l'horreur et de la déchéance humaine dans les créations littéraires francophones qui proposent un regard tout à fait singulier sur les conflits qui perdurent dans la Corne de l'Afrique en s'efforçant de faire entendre les cris de souffrance des « victimes des oppressions et de la misère régionales⁷⁵ ». Il importe de souligner d'ores et déjà qu'il n'est pas aisé de saisir la portée pacifiste des écritures du désastre tant celle-ci semble s'élaborer selon un triple mouvement de dénonciation, de démystification de la figure du guerrier et de déconstruction du réel en vue de la création, sur les ruines de l'Histoire, d'un espace imaginaire de paix à même d'inspirer des rêveries et des méditations. Ce qui implique un va-et-vient entre réalisme et onirisme, entre effondrement et exaltation, entre pénitence et rédemption. La raison en est sans doute que « la littérature et le pacifisme n'ont toujours pas fait bon ménage⁷⁶ », comme le fait constater Luc Rassin.

Par les allers-retours permanents entre réel et fiction qu'elles invitent à effectuer, les œuvres de notre corpus rendent compte de la transmission problématique d'une expérience qui défie l'intelligence et dont l'élaboration échappe à tout raisonnement.

⁷⁵ Ali Moussa Iyé, « La Djiboutienneté en question. Entre le pays que l'on hérite et la patrie que l'on mérite », *Les Nouvelles d'Addis*, n°37, 15 septembre/15 novembre 2003, p. 15.

⁷⁶ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, *op.cit.*, p. 21.

Le corpus

Dans ce corpus, nous avons opté pour un échantillon représentatif des écrivains qui, nullement indifférents au sort peu enviable de la Corne de l'Afrique, ont apporté au fil des années leurs témoignages et proposé leurs réflexions autant dans des œuvres de fiction que dans des récits de voyage. Viennent en premier lieu les auteurs venus de l'Hexagone, ceux-là mêmes qui, depuis l'aube de l'aventure coloniale française sur le minuscule territoire de Djibouti jusqu'à nos jours en passant par l'annexion de l'Éthiopie par l'Italie fasciste en 1936, la chute du dernier empereur éthiopien en 1974, les événements de l'Ogaden en 1977 et l'éclatement de la Somalie en 1991, ont toujours été aux premières loges pour faire la chronique du destin jaloux s'acharnant sans discontinuer sur ces contrées meurtries.

Parmi ces voix nombreuses, éparpillées dans le temps et distinctes, nous accorderons une attention particulière à celles de Monfreid et de Lippmann pour la bonne et simple raison que ces deux hommes ont le mérite d'avoir cherché, au moyen d'une quête d'assimilation plus ou moins aboutie, à susciter un meilleur rapprochement avec les populations de la région, donc à mieux comprendre la réalité locale, voire à étudier de manière plus profonde la place réservée au guerrier dans ces sociétés de nomades régies selon des coutumes ancestrales qui, transmises de père en fils et de génération en génération, ont traversé les siècles. Alphonse Lippmann, auteur d'une œuvre restée incontournable encore aujourd'hui tant pour le chercheur que pour le simple voyageur désireux de mieux connaître ces terres, les hommes et femmes qui y vivent ainsi que leurs traditions, définissait lui-même sa situation en ces termes :

Je ne suis déjà plus un Européen. Mon corps s'est adapté
à tout cet exotisme absorbant dans lequel je baigne. Adieu

casque, adieu short, adieu souliers ! Je suis tête nue avec pagnes et sandales. Mes hommes ne m'en aiment que plus pour cette sorte de fraternité dans l'ordre matériel⁷⁷.

Dans notre corpus, nous allons accorder une place de choix aux textes des écrivains francophones de la Corne de l'Afrique, presque tous des Djiboutiens. Il faut dire que leur nombre et leur contribution se sont accrus de manière significative à partir de la deuxième moitié de la décennie 90 en dépit de plus d'un demi-siècle de littérature nationale francophone dont les précurseurs s'appellent William Syad et Abdillahi Doualeh Waïs. Ces derniers sont connus pour leur talent exceptionnel qui aura permis entre autre chose d'insuffler dès les années 60 « un élan exemplaire et naturellement inattendu dans une activité littéraire naissante⁷⁸ », et ce, « à un moment où abondent les livres, écrits essentiellement par des auteurs français, sur la Corne de l'Afrique en général, et la Côte Française des Somalis – ancienne appellation de Djibouti- en particulier⁷⁹ ».

Néanmoins, la production littéraire nationale, pourtant forte de toutes ces plumes, commence à ralentir à partir des années 70. Défiant l'optimisme des uns, anéantissant l'espoir des autres, elle glisse lentement dans la léthargie ; une léthargie que seul William Syad s'efforcera de percer de temps à autre par ses poèmes langoureux jusqu'à sa mort en 1987. Malgré la richesse exceptionnelle de ses livres, en particulier son roman autobiographique, *Le Cercle et la Spirale*, Omar Osman Rabeah n'y peut malheureusement rien changer. Le paysage littéraire djiboutien reste aride et, par conséquent, improductif. Il faudra attendre longtemps pour voir germer les graines de l'espoir. Le premier fleuron ne poussera que de longues saisons plus tard⁸⁰.

⁷⁷ LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, Paris, Hachette, 1953, p. 53.

⁷⁸ Isman Omar Houssein, « Djibouti, lis tes ratures. Abdi Ismaël Abdi ou la voix des sans-voix », *La Nation*, édition du jeudi 17 mai 2005, p. 5.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

Peut-être n'aurait-on jamais parlé de second souffle dans la littérature djiboutienne d'expression française sans le concours précieux d'un homme qui a aidé à combler le vide en contribuant activement à l'émergence à partir de 1996 de jeunes talents à l'image d'Abdi Ismaël Abdi, Abdi Mohamed Farah et Idris Youssouf Elmi. Il s'agit de Jean-Dominique Pénel. Parce qu'il est « à lire en même temps que les Djiboutiens⁸¹ » aux dires mêmes d'Abdourahman A. Waberi, nous avons été tenté nous aussi de lui trouver une place parmi eux.

Nous tenons à préciser aussi que les noms des auteurs francophones de la Corne de l'Afrique, qui, sont originaires de Djibouti pour leur quasi-totalité, sont cités selon un mode de désignation purement local (nom personnel, nom du père, nom du grand père) qui se distingue du mode de désignation occidental (nom, prénom), l'un et l'autre obéissant à des logiques de dénomination différentes.

Compte tenu de leur statut d'écrivains djiboutiens les plus en vue, et surtout parce qu'ils sont les plus prolifiques sur le thème de la guerre et ses ravages dans « la Corne d'indulgence⁸² », nous réserverons une place privilégiée aux œuvres d'Abdourahman A. Waberi et d'Ali Moussa Iyé.

La diversité des ouvrages (fictions littéraires, récits de voyage, articles, reportages, travaux universitaires, films,... etc.) que nous allons interroger au cours de notre travail s'explique quant à elle par le sujet que nous avons choisi qui implique une période longue et un espace large abritant plusieurs pays et où cohabitent des peuples différents et se côtoient des traditions variées. Nous misons particulièrement sur ces supports variés en espérant y trouver des éléments grâce auxquels nous parviendrons à voyager à travers les siècles, à démêler passé et présent, à faire ressortir la part de la

⁸¹ Abdourahman A. Waberi, « Les Voix poétiques de Djibouti », avril 2007.
http://www.abdourahmanwaberi.com/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Ales-voix-poetiques-de-djibouti&catid=35&Itemid=56&lang=fr Site consulté le 17 avril 2013.

⁸² Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 129.

réalité dans la fiction, à dégager la voie - par le biais de la littérature- à la pensée critique sur l'instabilité qui fait aujourd'hui la réputation de la Corne de l'Afrique.

Il va sans dire que notre sujet se base sur une dualité (guerre/littérature) et, partant, est assez conforme aux présupposés des études postcoloniales. Ce qui suppose d'emblée la confrontation avec plusieurs difficultés, et non des moindres. La première, et de loin la plus évidente, est purement théorique : l'articulation entre guerre (société) et littérature (texte) exige en effet une réflexion critique à propos de la représentation littéraire et, notamment, une perspective en sociocritique et analyse de discours. C'est là une dimension que nous ne devons point négliger en tout cas.

Une autre difficulté qui, elle, se pose sur un plan strictement matériel, est résumée par Marc Fontrier en ces termes qui en disent long sur l'obstacle de taille qu'elle représente dans le cadre de nos recherches :

Les livres en français sur la Corne de l'Afrique sont rares et rarement de qualité. Leur prétexte relève le plus souvent de l'émotion exotique d'un voyageur pressé, de la perception malhabile d'un étudiant en quête de diplôme ou du pamphlet venimeux d'un citoyen écorché⁸³.

Œuvres principales

1- Fictions

Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, Paris, Acoria, 2002.

⁸³ FONTRIER (Marc), « Ali Coubba, Ahmed Dini et la politique à Djibouti », *Journal des Africanistes*, n°1, vol. 70, *L'Ombre portée de l'esclavage. Avatars contemporains de l'oppression sociale*, 2000, p.396.

Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, Paris, L'Harmattan/Centre Culturel Français de Djibouti, 1998.

Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2000 [1994].

Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996.

Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, Paris, 1997.

Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.

Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, Djibouti, Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, 1998.

BLOTTIÈRE (Alain), *Saad*, Paris, Gallimard, 1980.

Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, Paris, L'Harmattan, 1996.

KESSEL (Jospeh), *Fortune carrée*, Paris, Poche, 2001 [1932].

2- Récits de voyages

CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, Paris, Le Seuil, 1993.

LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, Paris, Hachette, 1953.

MONFREID (Henry de), *Aventures de mer*, Paris, Grasset, 1932.

MONFREID (Henry de), *La Croisière du hachich*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1933.

MONFREID (Henry de), *Les Guerriers de l'Ogaden*, Paris, Gallimard, 1936.

Première partie

La guerre des mots

*Une tâche colossale que l'inventaire du réel. Nous amassons des faits, nous les commentons, mais à chaque ligne écrite, à chaque proposition énoncée, nous ressentons une impression d'inachèvement.*⁸⁴

Frantz Fanon

⁸⁴ FANON (Frantz), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 139.

Chapitre 1

Guerre et fictions littéraires

1- La guerre comme objet de représentations

Toute expérience de guerre soulève d'emblée la question de sa représentation dans l'espace littéraire. S'il est vrai qu'écrire la guerre revient à simuler le chaos, il n'en demeure pas moins qu'une telle entreprise s'avère délicate à l'aune de la fiction littéraire. De fait, les écrivains, dans leurs tentatives de raconter l'indicible, en sont réduits à imaginer une réalité fictive, un monde à part entière, tout à fait autonome en ce sens qu'il se détache du réel dont il se veut pourtant la reproduction, ne serait-ce que partiellement. L'impossibilité à laquelle se heurte leur travail de fictionnalisation de la guerre n'est pas sans rappeler la fameuse question d'Hölderlin : « A quoi bon des poètes en temps de détresse⁸⁵ ? », si dérangement soit-elle. Plus grave encore, elle confère une touche artificielle, voire un caractère aléatoire à leurs créations qui, si elles peuvent être envisagées comme une quête de sens dans un monde chaotique, offrent des variations romanesques sur la violence en mettant à contribution une poétique

⁸⁵Cité par BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 329.

du dévoilement. Etant donné qu'elle implique une réappropriation de l'horreur par le truchement de la simulation, la parodie et la mise en scène, la représentation de la guerre dans le fait littéraire s'inscrit dans la symbolique. Elle est utopique aussi. Car ce qui est proposé dans les œuvres de fiction, c'est une relecture de l'univers guerrier qui repose non pas sur le réel, mais sur l'illusion du réel. Est-ce parce que « la vie se joue, plus souvent qu'on ne le croit, sur une illusion⁸⁶ » pour reprendre les mots d'Abdourahman A. Waberi ? Peu importe. On retiendra seulement le fait que cette représentation crée la distance et mène à une certaine forme de dédoublement caractéristique en cela que le narrateur et celui qui est raconté se situent sur deux plans même lorsque la voix narrative s'exprime à la première personne, que le présent est utilisé dans les récits des événements qu'elle entend transmettre. Cela dit, l'écriture du désastre, indissociable du « paradoxe qui consiste à choisir la voie du langage pour parler de ce que le langage a d'emblée forclus⁸⁷ », n'est pas une fin en soi. Elle repose sur une volonté manifeste de rupture avec le réel. Elle procède d'un choix délibéré de restructuration d'un monde à la dérive dans un cadre purement fictionnel :

Cette reconstruction est donc une représentation, mais non point certes en ce qu'elle évoque des personnages ayant existé pour le conteur, mais en cela que ces derniers, dans les rôles qu'il leur assigne, ont un statut et une image qui n'étaient pas forcément les leurs dans la vie antérieure : ils sont reconstruits tout simplement et sont donnés dans le cadre d'une scène⁸⁸.

En présence du chaos, ce travail de reconstruction s'avère d'autant moins aisé qu'il consiste à essayer de donner un sens à l'innommable, de rendre présentable ce qui ne peut l'être. Or, devant l'immensité de la tâche dont il convient de mettre en exergue la

⁸⁶ Abdourahman A. Waberi, *Rifts, Routes, Rails*, Paris, Gallimard, 2001, p.31.

⁸⁷ KILLEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible - Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p. 9.

⁸⁸ KOUAKOU (Jean-Marie), *Les Représentations dans les fictions littéraires*, t.2, Paris, L'Harmattan, 2010, p.14.

dimension singulière, l'écrivain, tiraillé entre « la réalité qui le conjure et la fiction qui le séduit⁸⁹ », semble pris, dès le départ, dans une sorte de contradiction qui ne cessera de s'approfondir au fur et à mesure qu'il s'emploie à répertorier « les pleurs, la douleur et les foudres de la guerre [qui] creusent de grands trous dans les cœurs⁹⁰ » pour nourrir la trame d'un récit de guerre. Comment, en effet, écrire l'horreur quand l'écriture elle-même se révèle inopérante pour exprimer les maux, retracer les pires tragédies dans leur cruauté ? Que faire pour transcender la superficialité assumée de la rhétorique ? Quelles stratégies adopter pour surmonter l'impuissance du langage à traduire le choc du réel, à reproduire « le culte du sang » ? Quels procédés utiliser pour faire entendre ce qui ne se dit pas, si ce n'est donner écho au silence qui l'entoure ? C'est exactement ce que fait Abdi Ismaël Abdi dans le passage suivant extrait de *L'Enfance éclatée*⁹¹, sa toute première publication :

Ras-Beine était peuplée d'ombres silencieuses et endormies. Rien ne bougeait. Pas même le vent. Pas même la mer. Il régnait le même silence que celui qui habite la vie, la vie en mal de gestation. Qui s'écoute, qui s'observe de l'intérieur et qui se tait parce qu'elle est la seule à regarder, ahurie, les cadavres revenir de leur belle mort, juste pour nourrir de leur chair des vautours aux appétits nauséabonds⁹².

L'art de la représentation de la guerre dans l'espace littéraire, on le voit, s'accompagne de questionnements de nature à mettre en évidence ce qui s'apparente à une carence langagière dont les effets se répercutent sur le travail des écrivains confrontés à la barbarie. La production littéraire francophone consacrée aux conflits à répétition dans la Corne de l'Afrique ne déroge pas à la règle : nombre d'auteurs font état de leurs difficultés à trouver les formulations appropriées

⁸⁹ DORGELÈS (Roland), *Sur la route mandarine*, Paris, Albin Michel, 1925, p. 77.

⁹⁰ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 8.

⁹¹ Abdi Ismaël Abdi, *L'Enfance éclatée*, Djibouti, Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, 1996.

⁹² *Ibidem*, p.66.

pour décrire le Mal et la folie humaine. Les mots et les voix se mêlent pour dénoncer ce déficit d'articulation qui imprègne le discours des écrivains en situation de guerre. Citons entre autres Abdourahman A. Waberi qui, soulignant l'impossibilité de rendre compte de la folie meurtrière de la guerre (sans doute à cause de l'ampleur des souffrances dont elle est à l'origine), lâche ces mots qui sonnent comme un aveu :

L'espace d'un cillement, les larmes ruissellent sur mes jours pour inonder mes pieds. Ce que l'œil a vu ici ne peut se raconter, et le soleil lui-même boitille vers son déclin. Conter cela est pure folie, autant aller chercher pitance sur la face cachée de la lune⁹³...

Et d'ajouter sur le même ton, quelques pages plus loin, en allusion à sa condition d'écrivain issu d'une région tourmentée et à sa difficulté à dépeindre le réel en le fixant sur la page blanche :

J'aimerais mieux peindre qu'écrire pour décrire... Les pinceaux me manquent, j'enfourche l'éloquence. Le résultat est-il du pareil au mieux ?, j'en doute. Son ombre s'évanouit au fil des lignes, elle se fait absence, elle se fait histoire. L'approcher en catimini, la saisir à la dérobée pour diagnostiquer son mal immense ? Peine perdue⁹⁴.

La sensation de vide qui apparaît dans le discours de l'écrivain à court de mots pour dire l'indicible, en panne d'imagination pour décrire l'indescriptible, prouve que la littérature, face au chaos absolu, bégaie, indécise, incapable de s'affranchir du poids des événements. Les points de suspension utilisés dans l'une et l'autre de ces deux citations empruntées à Waberi illustrent parfaitement l'impuissance de l'écriture qui, confrontée à l'odieux, peine à trouver

⁹³ Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, op.cit., p. 92.

⁹⁴ *Ibidem*, p.110.

sa voie, qui se cherche en même temps qu'elle cherche à esquisser les maux, à conjurer les souffrances.

Face au déchainement de la violence, le verbe se dérobe, et parfois dérape. Lapsus et néologismes, vestiges de cette cassure langagière, se relaient, se posant en alternative au silence, se substituant au néant. Aussi, les déformations comme « Doux-leurres⁹⁵ » (douleurs), « reste-pond-sables » (responsables), « mini-histrions » (ministres truands), « direct-heurts » (directeurs), « démon-craque-ici » (démocratie), « mon-arche-d'ici » (monarchie), « besstataite » (baisse ta tête), « misersancri » (misère sans cri), « sanservel⁹⁶ » (sans cervelle), abondent dans les œuvres retenues dans notre corpus. Plus que le non-dit, c'est le non-sens qui prospère à ce jeu-là, sans doute parce qu'il traduit à lui-seul la déflagration qui caractérise l'univers de la guerre, la perte de repères née de la proximité avec la mort, le sang et la douleur.

En se donnant pour mission de relater l'inénarrable, de raconter les tourments d'un monde fracassé, le langage prend le risque de se fracasser lui-même. La récurrence des déformations dont nous venons de parler est d'ailleurs très significative dans la mesure où elle laisse supposer une certaine corrélation entre la brisure dans les normes langagières dont celles-ci sont les résultats et les divisions sociales qu'entraîne nécessairement la guerre qui les inspire. Dans ces conditions, il devient aisé de comprendre que la représentation du phénomène de la guerre dans les fictions littéraires :

[...] implique des choix narratifs et rhétoriques. Ce que l'écriture échoue à dire comme tel, on dit qu'elle tentait de l'exprimer autrement, par le travail de l'invention formelle. Et si l'esthétique postmoderne ne vise plus à initier au secret de l'indicible mais au contraire à indiquer le dehors insaisissable du langage, il importe de s'interroger sur les stratégies formelles que déploient ces écrivains pour faire partager à leurs lecteurs cette expérience des limites. Pour chacun de ces écrivains, l'écriture de

⁹⁵ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 186.

⁹⁶ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp.64/72.

la guerre se lie à une interrogation des limites du langage, puisqu'elle fait inmanquablement ressurgir la difficulté, voire l'impossibilité de dire la cruauté de la guerre⁹⁷.

Peut-on représenter le chaos autrement que par le chaos ? Pour l'écrivain espagnol Javier Cercas, il n'y a point d'équivoque : il est tout à fait possible d'écrire la guerre sans être obligé de recourir à la simulation de la cruauté en dépeignant des scènes obscènes au fil des pages. Il pose cependant plusieurs conditions préalables à la réalisation d'un tel projet d'écriture qui a pour objectif de rendre moins présent dans l'œuvre littéraire ce qui, en réalité, n'est qu'absence sous la plume de l'écrivain tout occupé à transposer dans l'espace fictionnel la guerre et son cortège de souffrances. La première de ces conditions impose le recul par rapport au maelström des événements. Elle consiste aussi à rejeter toute forme d'automatisme pour être en mesure de « falsifier la réalité dans sa façon de la raconter en donnant une forme à ce qui n'en a pas, en transformant l'incohérence absolue en objet de cohérence et en rendant compréhensible l'absurdité de la guerre⁹⁸».

C'est là une technique d'écriture dont la dimension symbolique ne passe pas inaperçue, loin s'en faut. Elle arrange cependant les écrivains soucieux de préserver leurs lecteurs contre les abjections, les préjudices moraux ou les atteintes à la pudeur que renvoie partout l'univers de la guerre, même d'un point de vue purement esthétique. En clair, elle leur permet d'éliminer dès le départ le risque de choquer tous ceux qui les lisent en les entraînant dans un monde d'épouvante où tout n'est qu'angoisse, mort et haine. Pour en atténuer les effets calamiteux, ces auteurs utilisent ce que Mouminy Camara appelle des « artifices littéraires⁹⁹ ».

⁹⁷CAMARA (Mouminy), « La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne », thèse de doctorat de l'Université de Lyon 2, 2007, p.328.

⁹⁸ CERCAS (Javier), *L'Art de représenter la guerre*, art.cit., p. 5.

⁹⁹ CAMARA (Mouminy), « La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne », thèse de doctorat de l'Université de Lyon 2, 2007, p.320.

Le ludique en est la forme la plus expressive. La plus surprenante aussi, parce que sa cohabitation avec le tragique induit *a priori* le paradoxe. Elle sème sinon la confusion en laissant plus d'un perplexe. Comment, en effet, peut-on donner la guerre à lire dans le rire ? Ne serait-ce pas se moquer de la souffrance des victimes ? Ignorer leur sort ? Insulter leur mémoire ? Quelles que soient toutes les questions que l'on peut se poser sur les objectifs qui sous-tendent sa présence dans le discours de la guerre, le ludique apparaît comme un moyen de dédramatisation, une stratégie formelle de dire autrement, d'écrire différemment. Chez les écrivains qui le convoquent, il trahit tout de même un certain recul par rapport au désastre qui est ainsi envisagé en simple objet de représentation, et non pas comme une expérience aux frontières de la fiction. Ce qui permet d'entretenir la folie et un climat de dérision permanent dans les écrits sur la guerre considérée comme un moment de délire où le rire se mêle aux cris de souffrance. Cette approche quelque peu distanciée de l'horreur préfigure une esthétique tout à fait singulière grâce à laquelle on renoue avec le fameux « rire de sauvage¹⁰⁰ » de Sony Labou Tansi que reprend Abdi Ismaël Abdi dans les pages de *Cris de Traverses*. « Il s'agit, à défaut de guérir par le cri de douleur, d'exorciser la peur par un éclat de rire¹⁰¹. »

Or, en noyant le tragique dans le rire, en le dissimulant derrière des formules sarcastiques qui confinent le plus souvent au délire, l'écriture de l'indicible, celle-là même que l'on disait vouée à l'échec, parvient à se tirer d'affaire. Parce qu'elle puise sa cohérence dans l'incohérent, elle semble recouvrer une plus grande vitalité, se déployant avec davantage de facilité. A en croire Marie-Chantal Killeen, le secret de ce « sursaut » réside dans le fait langagier lui-même qui, quand bien même sa capacité à reproduire le spectacle du Mal reste discutable, recèle en lui l'étrange aptitude de donner forme à l'informe en l'exprimant de façon autre...

¹⁰⁰ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses, op.cit.*, p.6.

¹⁰¹ NGALASSO (Mwatha Musanji), « Langage et Violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p.79.

Car s'il est vrai que l'écriture bute sur l'innommable, il reste qu'elle seule permettra de le prendre en charge, en disant autrement, par la forme justement, ce qui paraît impossible. Pour être le lieu d'une rupture irrémédiable avec l'indicible, le langage n'en sera pas moins l'unique voie de médiation avec lui¹⁰².

Cela étant, force est de constater que les fictions littéraires africaines mettant en scène la folie meurtrière et la violence sont bâties essentiellement sur un enchevêtrement de ludique et d'obscène. Cette remarque est particulièrement caractéristique de la littérature francophone de la Corne de l'Afrique où le thème de la guerre est omniprésent.

Aussi, l'impératif d'étudier l'utilisation du rire dans la masse des écritures du chaos s'avère incontournable dans le cadre de notre travail. Sa présence ne tranche-t-elle pas avec la désolation et les atrocités que renvoie en permanence le phénomène de la guerre, y compris dans une œuvre de fiction ? N'ouvre-t-elle pas la voie à une rhétorique de la transgression qui serait ainsi appelée à s'installer au cœur du discours des écrivains confrontés à la barbarie ? Quelles en sont les fonctions ?

Pour mieux cerner les enjeux liés au ludique dans l'écriture de l'indicible, il convient de l'interroger dans le cadre d'un vaste ensemble de procédés similaires dont le commun dénominateur est d'accentuer le refus de céder à l'esthétisation, d'accélérer la rupture avec les formes énonciatives et discursives classiques pour explorer les profondeurs d'une parole non aseptisée à même d'aider à relater l'inénarrable. Finies les formulations alambiquées ! Sus aux formules canoniques ! Place à la drôlerie des mots à laquelle vient s'ajouter l'alacrité du style. Car, comme l'écrit Kossi Efoui, « il est question de

¹⁰² KILLEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible - Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p.10.

rendre les mots à leur espace paradoxal de jeu où ils disent et ne disent pas¹⁰³ ».

1-1 Le ludique, forme de subversion dans l'écriture de l'indicible

Dans un univers littéraire où prédominent l'angoisse, la douleur et la mort, la présence du rire, naturellement inattendue, est à même d'engendrer la surprise. Compte tenu de sa juxtaposition avec le tragique, le ludique passe tantôt pour une provocation, tantôt pour un jeu impossible. A en croire Jean-Dominique Pénel, il n'en est rien. En préambule d'un long exposé dans lequel il s'emploie à décortiquer à la fois les œuvres de Houssein Abdi Gouled, Abdilahi Doulaleh Waïs et Dini, qui ne sont autres que les pionniers de la littérature djiboutienne d'expression française, celui-ci prévient en effet :

Le ton dans lequel tous les sujets, même graves, sont abordés, est également typique : l'humour et le comique sont la marque dominante des textes. Le drame, le tragique sont délaissés. Il faut susciter le rire pour faire passer les idées¹⁰⁴ [...].

L'assertion de Pénel est d'autant plus évidente qu'elle s'impose à quiconque s'intéresse généralement à la littérature francophone de la Corne d'Afrique qui, faut-il le rappeler, accorde une place importante au thème de la guerre. Etudier cette production littéraire revient à embarquer pour une aventure aux frontières de la logique

¹⁰³ EFOUI (Kossi), « La Mise à jour », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p.9.

¹⁰⁴ PÉNEL (Jean-Dominique), *Djibouti 70*, Djibouti, Centre culturel français Arthur Rimbaud, 1998, p.23.

en partageant, le temps d'un récit de guerre, « l'irréel des fous¹⁰⁵ ». C'est glisser dans le non-sens en allant à la rencontre d'un monde à la dérive où « l'humaine condition est au plus mal¹⁰⁶ » ; un monde meurtri au point qu' « Ogun, le dieu de la guerre, est contrit et défait¹⁰⁷. »

Dans ces circonstances, le rire apparaît comme une façon singulière de penser la violence, de l'inscrire dans les choses de la vie. Il apparaît aussi comme un moyen d'atténuer le poids du désastre et, partant, peut être assimilé à une tentative de recherche d'équilibre entre le réel tragique et sa représentation dans le fait littéraire. Il s'agirait pour ainsi dire d'une quête de sens dans le non-sens. Force est de constater cependant qu'une telle approche est dissymétrique dans la mesure où elle laisse apparaître un certain décalage entre le discours et le vécu, entre la gravité des événements qui sont évoqués et l'apparente légèreté empreinte de détachement avec laquelle ils sont relatés. D'où une impression de vide qui doit sans doute beaucoup à la discordance entre la violence qui habite les mots et l'absence de charge émotionnelle. Dans *La Lune de nos faces cachées*¹⁰⁸, publication posthume d'Abdi Ismaël Abdi, le personnage de Tica-Tica, qui a vécu dans sa chair les affres d'une guerre tribale sans nom, donne ci-après un aperçu du destin malheureux qui est le sien. Mais toujours est-il que le grotesque se mêle au tragique dans ses propos qui confinent ainsi au délire :

Je suis Tica-Tica. Je suis l'enfant-Diqala de la lune et du soleil. Je suis Tica-Tica, l'enfant mal-aimée du jour et de la nuit ! J'ai vu... Je me suis vue à la télévision... Rire et agoniser... Parler et rester sans voix... Courir et être mutilée par des mines... Etre engrossée et avorter¹⁰⁹...

¹⁰⁵ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p.174.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.153.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.163.

¹⁰⁸ Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, Paris, Acoria, 2002.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.14.

De là parler d'une banalisation de la guerre et de ses terribles conséquences, il n'y qu'un pas. Le risque, si l'on peut appeler cela ainsi, est à ce point important que la narratrice anonyme de *Qamero, l'enfant de la lune éteinte*, autre fiction d'Abdi Ismaël Abdi, juge nécessaire d'apporter des éléments de précision de manière à lever l'hypothèque. Un besoin de clarté qui en dit long sur son souci personnel d'exclure toute forme de banalisation de la violence. Bien qu'elle s'en défende âprement, l'invocation du rire dans son discours ne peut qu'entamer toutefois le sérieux affiché ainsi que le ton solennel adopté dans ce qui ressemble à une drôle de mise au point :

Non, l'idée de l'éventualité d'une nouvelle guerre tribale entre les Salala et les Malala aurait fait rire tout le monde. Même pour moi, elle aurait paru de mauvais goût. Quelle idée incongrue et si mesquine, aurais-je dit en riant comme tous les autres [...] Et j'aurai eu tort. Oui, j'aurai eu tort de rire. Car il y a des sujets avec lesquels il ne faut jamais plaisanter. Mais malheureusement, ce n'est qu'une fois qu'il est trop tard pour agir qu'on apprend cela¹¹⁰.

Pour la narratrice, le rire naît de l'absurdité de la guerre qui défie la raison et échappe à l'intelligence, la sienne en tout cas. Ici, le rire participe d'un choix esthétique qui consiste à mettre l'accent sur le côté dérisoire des affrontements sanglants entre les « Salala » et les « Malala ¹¹¹ » qui n'ont rien à gagner en déterrants la hache de guerre, alors qu'ils ont déjà tout perdu en s'entretenant dans un passé récent.

Tout comme la fiction d'Abdi Ismaël Abdi, l'omniprésence de la guerre dans les pages de *La Galaxie de l'Absurde* d'Idris Youssouf Elmi n'empêche pas l'auteur de convier le lecteur à des situations dans lesquelles le tragique côtoie le grotesque. « L'écrivain, explique Denis Ferraris, peut ne pas être ému devant ce que d'autres considèrent comme une abomination, ou être agréablement flatté dans son imaginaire intime, voire connaître une sorte de transport

¹¹⁰ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses, op.cit.*, pp.117/118.

¹¹¹ *Idem.*

qui, lui faisant voir dans le réel qui le touche un univers fantastique, le plonge dans un ravissement qu'il va exprimer avec délectation, toute honte bue¹¹². » Néanmoins, le rire qui envahit la vieille Hawa au milieu des hécatombes conduit à penser que ce n'est pas le réel que dépeint Idris Youssouf Elmi dans son recueil de nouvelles. C'est plutôt l'hallucination que la réalité atroce de la guerre provoque. La violence extrême, en tant qu'objet à la fois terrifiant et fascinant, soumet l'individu à une forme d'adoubement sacré, faisant de lui « un grand contemplatif frappé par les stigmates¹¹³ ». Ce qui suscite chez lui en retour une sorte d'extase, « de jubilation orgastique qui fait pleurer d'aise¹¹⁴ » pour employer les mots de Denis Ferraris. Ainsi, la guerre dans l'espace littéraire s'apparente à un grand moment de comédie, un spectacle grandiose qui émeut et émerveille en même temps.

A en croire Michel Leiris, si le sujet écrivain peut se targuer d'avoir la capacité de tourner tout en dérision, il lui est toutefois impossible de se saisir du désastre uniquement au travers de ce qu'il voit, entend ou ressent. Car la guerre est non seulement indescriptible dans sa totalité, mais « la douleur intime du poète ne pèse rien devant les horreurs de la guerre et fait figure de rage des dents sur laquelle il devient déplacé de gémir¹¹⁵ ». Dans ces conditions, on pourrait imaginer que la narration de l'inénarrable doit son goût de l'extravagance à l'impuissance des écrivains de trouver les formulations appropriées pour exprimer l'indicible et donner un sens au non-sens. D'où la portée pathétique du discours de la guerre qui a tendance à substituer à une situation de malheur véritable une expérience artificielle, transformant ainsi une souffrance réelle en une émotion sublime. « Le pathétique transige avec le tragique et ne conçoit que des beautés factices parce que sublimées¹¹⁶ », confie Jean

¹¹² FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 15.

¹¹³ *Ibidem*, p. 18

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ LEIRIS (Michel), *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 11.

¹¹⁶ ATTALI (Jean), « La Guerre, l'Image, la Comédie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 38.

Attali. C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender la scène quelque peu troublante que décrit Idris Youssouf Elmi dans l'extrait qui suit :

Maintenant, c'est fini. Hawa a sous les yeux les séquelles [..]. Elle n'a qu'une solution : oublier la désolation. Elle se met alors à sourire. Elle éclate même de rire et retourne le sol en recherchant l'espoir. Là, sur la terre écarlate de jus humain, deux enfants qui ont perçu le message de la femme et des prêcheurs abscons la rejoignent et font la même action. [..]

Là-bas, au loin, à l'ombre d'un arbre, les hommes restent inertes. Seules leurs mâchoires sont en mouvement¹¹⁷.

La juxtaposition du tragique et du grotesque se retrouve également dans l'écriture du journaliste et écrivain Olivier Weber qui, dans ses carnets de voyage consacrés à la Corne de l'Afrique et publiés dans la revue *Autrement*, consigne des faits bruts. Ce qu'il découvre sur les champs de bataille d'Erythrée dépasse en démesure tout ce que l'on peut imaginer. Aussi, son témoignage semble trahir la volonté d'atténuer la violence de l'expérience qu'il transpose en recourant au ludisme langagier. Dans sa tentative de retranscrire le désastre, Weber a tendance en effet à préférer au commun de la guerre le jet d'images ou d'anecdotes extraordinaires à même de frapper les esprits, d'émerveiller le lecteur. C'est cela qui fait la singularité de son texte qui rassemble l'atroce et le grotesque, le rire et l'émotion, le drame et la légèreté. Se manifeste donc ainsi toute l'ambivalence d'un discours dans lequel « le goût et le besoin de la belle phrase sont [d'autant plus] ressentis¹¹⁸ » que son référent est en soi terrifiant et hideux. Et Denis Ferraris de faire remarquer :

On retrouve alors ce goût du paradoxe que la guerre, support remarquable, semble fortement favoriser. Sans cesse violenté par une extériorité mauvaise qui lui prédit sa fin dans des

¹¹⁷ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., pp. 51/52.

¹¹⁸ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 11.

douleurs atroces, l'écrivain devant la guerre (il faudrait pouvoir dire sans risquer un malentendu : l'écrivain en guerre), est plus que jamais porté à voir dans son office une mission dont la fin suprême est d'abolir la discontinuité dont cette entreprise de mort menace toutes les formes vitales. Son travail et son art consistent à savoir créer de la vie à partir de la mort¹¹⁹.

On comprend dès lors la tonalité ludique de l'écriture d'Olivier Weber qui, par la distanciation et grâce aux possibilités d'élaboration du jeu stylistique, confère une touche romanesque à son récit de guerre. Il est vrai que le journaliste et écrivain n'a pu composer son texte qu'*a posteriori*, c'est-à-dire à partir de notes prises sur le vif. D'où le détachement apparent dont il fait preuve en retranscrivant une expérience qui semble pourtant l'avoir fortement marqué.

En butte à l'innommable, les auteurs « ont souvent donné à leurs souvenirs la forme d'une fiction. Cela permet de dire des choses qu'on n'ose pas dire dans un témoignage, par pudeur ou par respect des autres. Mais cela altère aussi peu ou prou le caractère documentaire de ce qu'on écrit¹²⁰ », comme l'affirme Patrick Buisson dans un entretien accordé à Jacques de Saint Victor du quotidien français *Le Figaro*. C'est cela qui explique certainement la position distanciée qu'adopte Weber dans son témoignage dans lequel l'humour se mêle au tragique :

L'instinct de mort n'a pas altéré les sourires des jeunes combattants dont la candeur pourrait faire oublier, lors des accalmies, l'omniprésence de la guerre. Mélange de foi et d'insouciance¹²¹.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁰ BUISSON (Patrick), « Pendant la Grande Guerre, les écrivains étaient en première ligne », propos recueillis par (SAINT VICTOR (Jacques de), *Le Figaro*, édition du 22 octobre 2008. <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/10/23/03005-20081023ARTFIG00450-patrick-buisson-pendant-la-grande-guerre-les-ecrivains-etaient-en-premiere-ligne-.php> Site consulté le 15 septembre 2013.

¹²¹ WEBER (Olivier), « Les Guérilleros de la Mer rouge », *Autrement*, Hors-série, n° 21, *Corne de l'Afrique/Ethiopie, Somalie, Djibouti, Yémen*, janvier 1987, p. 103.

D'autre part, la présence du rire dans les écritures de la tourmente permet d'en atténuer la dimension pathétique. Pour le sujet écrivain, il s'agit de rendre moins insupportable la réalité odieuse de la guerre en recourant au ludisme langagier et en créant des situations rocambolesques dans lesquelles « le tragique et l'humour se côtoient¹²² ». Les œuvres du corpus souscrivent pleinement à cette stratégie de dédramatisation fondée sur la déformation du réel et la transgression des techniques de représentation classiques. Autrement, comment expliquer que « la description authentique de la guerre y voisine avec la farce de ses représentations convenues¹²³ ? » Tout en confrontant le lecteur à la violence extrême, le discours littéraire se révèle un espace de divertissement où les récits les plus tragiques appellent le rire et où le grotesque imprègne les événements les plus terrifiants. C'est sur cette ambivalence que repose l'originalité de l'écriture de Jean-Pierre Campagne où l'opposition qui se joue entre le comique et le tragique, entre la distraction et la douleur entraîne une lutte entre les principaux éléments du texte. C'est finalement cette lutte qui est à la source du dynamisme de l'œuvre qui se soustrait à toute esthétique réaliste en mélangeant les langages, « fussent-ils réputés incompatibles »¹²⁴, et en défiant l'ordre rationnel de notre perception du monde. « L'écrivain [...] transforme la guerre en une nouvelle utopie, négative, seul devenir de l'humanité. La destruction est le moment d'une jouissance esthétique¹²⁵ », observe Pierre Yana. C'est sans doute pourquoi la narration de l'inénarrable apparaît comme un grand moment de comédie dans la création de Campagne. Le passage suivant en est la preuve :

Soudain, le chef lance un ordre. Tous les combattants sautent du véhicule, et au moment où l'un d'eux atterrit au

¹²² LANGLOIS (Denis), *L'Aboyeuse de Djibouti*, Paris, Acoria, 2001, 4^{ème} de couverture.

¹²³ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 1998, p. 240.

¹²⁴ BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 9.

¹²⁵ YANA (Pierre), « Le Traître. L'esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 53.

milieu des enfants, fusil d'assaut en main, son doigt presse la détente et une balle engagée dans le canon percute le sol entre les pieds des enfants. Enfants, femmes s'agitent une minute, crient, puis tout le monde se détend, sourit comme s'il était agi d'une bonne blague. Le temps dans Mogadiscio bascule ainsi, vite, de l'extrême frayeur à la satisfaction de vivre encore¹²⁶.

Le détachement apparent avec lequel la voix narrative relate la folie meurtrière ne signifie pas incapacité de se saisir de la gravité de la situation, mais volonté d'atteindre l'irraisonné au moyen de ce qui pourrait apparaître comme une forme de théâtralisation de la violence. L'étude des fictions littéraires abordant la thématique de la guerre laisse penser que, face à l'impossibilité d'écrire le désastre, les auteurs se voient dans l'obligation d'inventer de nouvelles techniques d'écriture qui ne se contentent pas de retranscrire le plus fidèlement possible les combats. La composition quelque peu singulière des œuvres de notre corpus démontre clairement que les écrivains, en butte à l'indicible, misent davantage sur l'improvisation, la déformation et la dérision. Leur utilisation conjuguée convie ainsi à une théâtralisation de l'horreur à peine voilée.

¹²⁶ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie, op.cit.*, p.38.

1-1-1 La théâtralisation de la violence

La masse des écritures de l'horreur, en s'efforçant de donner une forme à l'informe, multiplie les méthodes transgressives afin de relever le défi que la mise en mots de l'indicible constitue en soi. La théâtralisation de la violence dans les ouvrages étudiés participe de cet art de la subversion grâce auquel la création littéraire, par la spectacularisation de la folie de la guerre et le dérèglement textuel, parvient à approcher la réalité insaisissable du conflit, les écrivains acquérant ainsi la capacité de tourner tout en dérision, y compris la souffrance humaine qui, en principe, ne doit pas l'être.

C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender la dimension comique d'une écriture comme celle d'Abdi Ismaël Abdi qui a ceci de particulier qu'il théâtralise la plupart du temps sa dénonciation de la guerre, conviant en permanence ses lecteurs à une parodie de la violence. Une telle démarche, si elle peut conduire à creuser l'écart avec l'objet et en même temps avec le monde, n'est pas dépourvue de portée « morale¹²⁷ » selon Robert Llambias. Car, explique-t-il, « il s'agit de se protéger de l'explosion du monde, de son effondrement. Pour ne pas périr, la seule conduite efficace est de dresser entre soi et la guerre un rideau, qu'il soit de folie ou de scène, afin que la vie ne soit plus cette perpétuelle menace qui ne laisse à l'homme comme choix de rôles que celui du clown ou celui du lapin¹²⁸ ». Cela dit, l'analyse des écrits d'Abdi Ismaël Abdi révèle que les noms des personnages dénotent une quête de théâtralité qui se justifie par ailleurs par la juxtaposition des situations les plus inattendues. D'ailleurs, il ne s'agit même pas de noms, mais de sobriquets. Il en va ainsi des personnages comme *Le Pirate*, *Le Bossu*, ou encore de *Ryo-Adoune*¹²⁹ que l'on rencontre dans les pages de *La lune de nos faces cachées*. La réduction de ces derniers à des sobriquets vise à créer des êtres sinon

¹²⁷ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 91.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ Expression empruntée à la langue somalie. Littéralement traduit, « rêves d'ici-bas ».

dénués de singularité, à dimension psychologique réduite du moins. Elle en atténue l'individualité. De même, Abdi Ismaël Abdi s'emploie à exploiter les potentialités expressives des relations entre les protagonistes et l'univers dans lequel ils évoluent et qui, durement marqué par la guerre, les contraint à côtoyer la mort et la cruauté sans pour autant les empêcher de s'amuser de temps à autre, d'évacuer leur angoisse par des éclats de rire, allant jusqu'à utiliser leur propre handicap physique pour créer la distraction. C'est le cas du Bossu qui n'hésite pas à exhiber son infirmité pour susciter le divertissement, jouant sur l'empathie du lecteur /spectateur qui a tendance à s'identifier à lui :

Oui, oui, les mouches, les guerres tribales... Tu as parfaitement raison... Je te le jure sur ma bosse que tu as raison ! Alors arrête ton cinéma ! Puisque je te dis que je te crois... Ah ! Ces mouches sanguinaires et tribalistes par-dessus le marché... Bien sûr qu'elles ont rendu maboules tous les habitants de la Corne d'Afrique¹³⁰...

Selon Philippe Braud, « le spectacle de la guerre est le meilleur antidote au goût de la guerre [car] le regard qui s'attarde sur les désolations causées disqualifie la violence¹³¹ ». Cela étant, la théâtralisation de la violence dans l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi tient à l'extrême détachement dont les personnages, qui ont tous souffert dans leur chair, font preuve en parlant des blessures héritées de la guerre, provoquant un choc en retour des exactions vécues et des humiliations subies. Ils semblent prendre un malin plaisir à montrer à tour de rôle et publiquement les traces de violence physiques. Pour ce faire, ils ne rechignent pas à offrir en spectacle leur corps mutilé. C'est à cet exercice pour le moins délicat que se livre ici *Le Pirate* en tenant les propos que voici :

¹³⁰ Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, op.cit., p.15.

¹³¹ BRAUD (Philippe), *Le Jardin des délices démocratiques*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, p.152.

Qu'elle soit tribale, civile ou incivile, la guerre est la guerre : c'est une boucherie mouchetée de celle dont parle tout le temps Tica-Tica. Tu sais Ryo-Adoune : je porte sur moi les stigmates que m'a laissés le même type de guerre atroce que tu viens d'évoquer. Vois-tu, je ne suis pas venu au monde avec un œil crevé et une jambe plus courte que l'autre, c'est une guerre tribale qui m'a rendu borgne et boiteux jusqu'à la fin de ma vie. Jusqu'à la fin de mon unique vie que j'espère vivre auprès de toi¹³²...

A cela, il convient d'ajouter le fait que l'on est renvoyé sans cesse à l'intériorité des personnages. Cette remarque doit beaucoup au discours des personnages qui sont amenés à parler d'eux-mêmes et trouve sa justification dans la profusion des marques de subjectivité dans le texte d'Abdi Ismaël Abdi : « Etonné de l'entendre changer de voix, il reste sans rien dire pendant un très court instant », « Il a peur », « Quelque peu revenu de sa peur et quelque peu crâneur aussi », « Tica-Tica semble l'écouter », « Elle s'énerve », « Il rêve¹³³. »

Outre les faits et gestes des personnages, l'instrumentalisation de leur tenue vestimentaire ainsi que les objets qu'ils tiennent dans leurs mains est évidente et procède d'une théâtralisation de la guerre et de ses méfaits par le truchement de la mise en scène d'une humanité difforme, en proie à la folie et qui porte en germes les marques physiques de sa déchéance. Combinés avec la laideur apparente des protagonistes, ces objets usés, déformés tant par l'usure du temps par que l'injustice des hommes qui ne soucient guère d'en faire le meilleur usage, contribuent à meubler un espace aussi lugubre qu'étrange : un vieux cimetière de Ras-beine (ville imaginaire). Celui-se veut « le reflet d'un monde crépusculaire¹³⁴ », pour reprendre les mots de l'auteur. A dire vrai, cet endroit a pour première caractéristique d'être clos et offre, de par ses perspectives symboliques, un thème riche en implications. Il s'y dégage en effet

¹³² Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, op.cit., p.29.

¹³³ *Ibidem*, pp. 15/34.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 10.

une impression d'enfermement de nature à souligner l'état psychologique fragile des personnages qui, pataugeant dans le désespoir et la peur, vivent en marge de la société. Certes, le vétuste cimetière dans lequel ils trouvent refuge répond mieux que n'importe quel autre coin de la terre au désir – le seul qu'ils ont en partage – de s'écarter du monde. Mais leur isolement, synonyme de vaste moment d'évasion ou de sortie de l'univers tel que nous le connaissons, fait de ce lieu un non-lieu. De ce point de vue, le cimetière de Ras-Beine constitue la représentation indirecte et imagée d'un monde peu accueillant, replié sur lui-même. Aussi, les objets hétéroclites que les personnages font débarquer en cet endroit qui leur sert de dortoir rajoutent à un décor particulièrement terne, angoissant, voire hostile. Ces objets ont une triple fonction :

- Une fonction informative (dans la mesure où ils renseignent sur l'origine sociale de ceux qui les portent) ;
- Une fonction spatiale (puisqu'ils occupent l'espace, le structure en créant une impression de désordre et de confusion) ;
- Une fonction symbolique (car ils sont les métonymies d'un monde chaotique).

Le fait que l'auteur cherche à attirer davantage l'attention sur les choses que sur les êtres tient sans doute à la démarche distanciée qu'il adopte par rapport aux événements tragiques dont il parvient ainsi à atténuer la dimension pathétique :

Cette vieille femme, c'est Tica-Tica. Ses cheveux, de couleur poivre et sel, sont en bataille. Elle porte des habits aussi fatigués que son visage argileux. Elle tient dans sa main droite un bâton assez court et surmonté d'un crâne humain. Dans la main gauche, elle a un chapelet. Elle radote par moment. Mais au début, on n'entend rien de ce qu'elle dit. Puis, on voit arriver, à la queue leu-leu et dans cet ordre, un trio de sans racines fixes : Le Bossu, Le Pirate et Ryo-Adoune. Le premier est habillé d'un boubou couleur de terre. Il porte des lunettes de soleil sans verres. Il transporte avec difficulté un fagot de bois mort. Le second est habillé comme le premier.

Il est borgne et il a la barbe roussie par le henné. Il s'aide d'une béquille rudimentaire pour marcher. Il a une jambe plus courte que l'autre. Il porte un sac en jute rempli de bric-à-brac. Enfin, Ryo-Adoune tient une hache dans une main et dans l'autre une bouteille en plastique remplie de thé noir. Elle a des pansements sales aux pieds¹³⁵.

Toujours dans l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi, la théâtralisation du désastre tient aussi au rapport étroit que celle-ci institue entre le réel et la fiction, entre les personnages et le lecteur/spectateur. Certes, l'auteur convie à une guerre parodique, tout à fait symbolique, plaçant l'action des protagonistes à mi-chemin entre le théâtral et le mimétique. Cependant, l'histoire que raconte son ouvrage offre une multitude d'indices qui montrent que c'est de l'Histoire qu'il s'agit en même temps. En témoignent les noms des lieux (« Corne de l'Afrique », « Afrique de l'Est », « terre corne-africaine¹³⁶ », etc.) qui renvoient à une toponymie existante. De plus, la thématique de la guerre, omniprésente au fil des pages, n'est pas sans rappeler les conflits armés dont la Corne de l'Afrique n'a cessé d'être le théâtre. A cela il faut ajouter la prolifération des termes empruntés au Somali (« *Ryo-Adoune* », « *Hanjo*¹³⁷ ») ou à la langue amharique (« *Diqala*¹³⁸ ») qui induit la proximité avec le public.

Ainsi, on peut dire que le travail d'Abdi Ismaël Abdi met en scène des réalités proches du monde du public. Celui-ci s'y reconnaît à travers des personnages qui ne sont rien d'autre que « des paysans, des devins, des rois, tous issus de la même communauté que certains lecteurs-spectateurs. La norme du vraisemblable constitue un dogme cardinal. Elle est fondamentale dans la création du tragique¹³⁹ », écrit Edwige Gbouablé.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 11.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 47. Il s'agit d'un mot somali signifiant « chewing-gum ».

¹³⁸ *Idem*. L'équivalent en français de « *Diqala* » est « bâtard ».

¹³⁹ GBOUABLE (Edwige), « Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire (1930-2005) », thèse de doctorat de l'Université Rennes 2, 2007, p. 54.

Or, bousculant les règles de bienséance par leur langage délibérément impudique et ordurier, Ryo-Adoune et ses amis d'infortune se veulent les rescapés d'une guerre imaginaire qui ne laisse pas indifférent le public étant donné qu'elle fait appel à la mémoire collective. Force est de constater toutefois que ses effets sont particulièrement dévastateurs puisqu'elle agit sur un complexe affectivo-cognitif, créant en retour des chocs psychologiques, des états d'âme, des émotions. *La lune de nos faces cachées* d'Abdi Ismaël Abdi crée ainsi un espace fictionnel d'interaction. Elle révèle des pulsions tout autant qu'elle réveille des fantasmes, des stéréotypes, voire des mythes. L'auteur, comme s'il entendait mettre en évidence notre fascination pour le tragique, fait écho à la folie meurtrière de la guerre en utilisant un humour noir et très subversif. Dans ce sens, le goût de la dérision et du morbide, d'ailleurs perceptible dans le discours des personnages, trahit sa dénonciation de l'horreur et, surtout, de la banalisation de la mort et de la souffrance humaine. C'est sans pourquoi, dans l'extrait qui suit, les mots de Tica-Tica dérangent alors même qu'ils peuvent paraître vides de sens et renvoient au délire :

Je suis une odeur... Une mauvaise odeur... Une odeur de selles multicolores et putrides, celle qu'on laisse derrière soi en gaspillant la sève... La sève de la vie marchandise qu'on déracine... Qu'on exile... Qu'on tue partout sur ce bout cornu et tordu de l'Afrique de l'Est¹⁴⁰...

L'action dramatique et sa mise en scène « actualisent et amplifient la catastrophe. Alors intervient la parole libérée [...]. Comme par défi au silence séculaire, comme par revanche, le verbe se fait violent, avec des envolées triviales au cœur de la tension dramatique sans se départir de cet humour et ces jeux de mots qui

¹⁴⁰ Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, op.cit., p.36.

rappellent le théâtre de Soyinka ou de Sony Labou Tansi¹⁴¹... » Ces mots de Jean-Jacques S. Dabla pourraient convenir à l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi dans laquelle il est difficile d'échapper au jeu des tonalités entre comique et tragédie qui s'opère au fil des pages. De même, *La lune de nos faces cachées*, de par sa conception quasi déroutante, laisse apparaître un mélange des genres. Ainsi, le personnage de Tica-Tica, ayant fui la guerre dans son pays, retrace la vie qu'elle menait dans son paisible village natal « avant que ne soufflât sur [lui] cette bourrasque meurtrière qui avait éclaté sans raison apparente¹⁴² », pour paraphraser Omar Osman Rabeh. Pour ce faire, la vieille femme n'hésite pas à ponctuer son récit des formules qui rappellent le conte traditionnel africain. Cette technique d'écriture pour le moins complexe trahit une quête de formulation et, par conséquent, peut paraître comme un puissant moyen d'atteindre le désastre, comme si celui-ci ne pouvait être exprimé qu'à travers des formes narratives heurtées, disloquées, imbriquées les unes aux autres. Même si une telle démarche, compte tenu des dérèglements qu'elle implique sur le plan formel, est de nature à entraîner la déroute du lecteur/spectateur, on est forcé de relever néanmoins le caractère innovant d'une écriture personnelle qui doit son originalité à l'utilisation d'une syntaxe intégrant les ressources de l'oralité et d'un lexique provocateur étant donné qu'il fait la part belle au registre familier.

Ah les mouches ! Vous êtes collantes ! Pire que du *hanjo* ! Déclencher une guerre tribale ou ne pas la déclencher ? Je vois de plus en plus clair dans votre jeu obscur et sanguinaire... Les mouches... Attention ! Tica-Tica va se fâcher... Diqala baisse le son lorsque tu regardes la télévision... Tu ne vois pas que je travaille ou quoi¹⁴³ ?

¹⁴¹ DABLA (Jean-Jacques S.), « Kangni Alem, la parole libérée », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001, p. 19.

¹⁴² Omar Osman Rabeh, *Le Cercle et la Spirale*, *op.cit.*, p. 3.

¹⁴³ Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, *op.cit.*, p. 47.

En définitive, cette théâtralisation de la guerre se fonde sur une représentation distanciée et oblique de la violence. Compte tenu des formes d'écriture variées qu'elle interroge et des virtualités de la langue qu'elle mobilise, elle confère à l'écrivain la capacité de rompre avec un réel devenu chaotique. Elle libère la parole qui, en butte à l'innommable, parvient à se dégager en alternant l'humour et le sérieux, le grotesque et le tragique, le divertissement et l'émotion, voire l'indignation, la colère. « Enfin, les mots purent franchir le seuil du silence¹⁴⁴ », écrit à juste titre Omar Osman Rabeh. S'il est vrai que la théâtralisation de la violence se traduit dans l'espace textuel par un étrange mélange de fascination et d'abjection, il n'en reste pas moins que la création littéraire se sert du fait langagier pour retravailler le matériau de la vie et contourner l'impossibilité de dire l'indicible. Marie-Chantal Killeen ne dit pas autre chose quand elle affirme :

Voilà que ces écrivains se nourrissent de l'impossibilité de dire plutôt que de se résigner au silence : silence auquel ils se heurteront, en définitive, mais qu'ils tenteront aussi de rejoindre cette fois à travers la langue qu'ils rêvent¹⁴⁵...

¹⁴⁴ Omar Osman Rabeh, *Le Cercle et la Spirale*, op.cit., p. 5.

¹⁴⁵ KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible - Jabès, Blanchot, Duras*, op.cit., p. 12

1-1-2 La figure de l'enfant, source de créativité dans la narrativisation de la guerre

Il est un autre témoignage de guerre qui, synonyme de moment de dérèglement, inclue la prise de distance avec la raison et la rupture avec le monde tel que nous le connaissons. Là aussi, sourire et bonne humeur, aussi étrange que cela puisse paraître, sont au rendez-vous au cœur d'un univers ravagé par la guerre. Ce qui accrédite l'idée selon laquelle les écrivains, confrontés à l'impensable, parviennent, par le biais du recours au ludisme langagier, à humaniser un paysage déliquescents où se distingue entre autres la figure de l'enfant frappé de plein fouet dans son innocence, « arraché tragiquement à son espace naturel fait de *farxad, ciyaar iyo reynreeyn* (littéralement traduit, « jeux, joie et jovialité¹⁴⁶ »). Soulignons au passage que l'enfant, de par son statut, est à même d'aider à relativiser la violence dans l'œuvre de fiction au même titre que le rire. Si sa présence dans un monde hostile est à même d'atténuer les atrocités, son insouciance tranche en revanche avec la gravité des événements auxquels il se trouve mêlé malgré lui.

Cette dimension apparaît clairement dans les écrits de Jean-Pierre Campagne qui, en couvrant la guerre en Somalie en tant que journaliste au début des années 90, affirme avoir croisé des enfants-soldats dans les rues de Mogadiscio. Toujours est-il que la contradiction entre certains constituants de son discours dans lequel le rire se mêle à l'angoisse laisse apparaître un goût pour l'extravagance. Entre les faits d'extrême violence dont il est question dans le passage suivant et le ludisme langagier qui caractérise l'écriture de Campagne, entre la réalité abominable de la guerre et sa mise en récit, se creuse un fossé que l'imaginaire littéraire s'efforce de combler en explorant des modalités énonciatives et discursives innovantes. Aussi, la dérision, dans l'œuvre de Jean-Pierre

¹⁴⁶ Abdi Mohamed Farah, « Le Foot, le Hand et les Autres Membres atrophiés », *La Nation*, édition du jeudi 26 juin 1997, p. 6.

Campagne, thématise pour ainsi dire la révolte de l'écrivain face à l'inadmissible. Autrement dit, l'indignation de l'auteur est d'autant plus perceptible qu'elle peut trouver ici une explication dans la démultiplication des vocables dépréciatifs comme « balles perdues », « gamins », « tirent », « tuent » et « braque¹⁴⁷ » qui, s'ils dessinent l'isotopie de la guerre, n'évoquent pas moins la violence aveugle et la mort. Autant dire que dans la juxtaposition du tragique et du grotesque se manifeste dans la satire d'une guerre qui sous-tend elle-même l'indignation de l'écrivain :

Balles perdues et balles imaginaires qui déchirent aussi l'espace de la ville. Ce sont les petits, les gamins qui les tirent. Ils mettent en joue aux barrages, le canon de leur fusil grossi par le pare-brise de la voiture. Ils tuent mentalement, ils tuent en riant. L'un d'eux, dix, onze ans, braque son fusil sur moi. Je lui souris, il sourit à son tour et baisse son arme. La camionnette repart, je suis debout à l'arrière, à découvert, et je sais qu'il me met encore en joue, et sa balle imaginaire percute mon dos, avec toute la violence que le jeune garçon emmagasine pendant ces mois de guerre, dans cette ville devenue son grand terrain de jeux¹⁴⁸.

La mobilisation de l'enfant dans les fictions littéraires traitant la thématique de la guerre en Corne de l'Afrique relève du prétexte de dédramatisation dans la narrativisation de l'horreur. En dehors de toutes les conventions sociales, insoumis à l'ordre établi, l'enfant présente en outre l'avantage d'avoir une liberté de ton que lui confère son âge et à laquelle aucun tabou ne résiste. Par son franc-parler, son insouciance et sa frivolité, il bouscule tout, y compris les règles morales, les mœurs, les valeurs traditionnelles ou encore les obligations religieuses. Sa naïveté, tout comme son incompréhension des problèmes du monde et des difficultés de la vie, est source de liberté. Par conséquent « tout lui paraît possible. C'est pourquoi il

¹⁴⁷ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., pp.41/42.

¹⁴⁸ *Idem*.

peut raconter avec un détachement extrême les scènes les plus crues et narrer les simples faits avec un grossissement surprenant¹⁴⁹ ».

Les écrivains, en butte à l'innommable, trouvent en lui un instrument efficace à même de les aider à relever le défi d'inventer un langage nouveau pour dire l'indicible. « La vérité sort, dit-on, de la bouche des enfants¹⁵⁰ », peut-on lire sous la plume d'Henry de Monfreid. C'est cela qui explique sans doute la présence de l'enfant, le plus souvent orphelin et intervenant en tant que narrateur convoqué pour témoigner sur les atrocités et la bêtise des adultes, dans la plupart des œuvres de notre corpus.

De plus, le personnage de l'enfant, confronté à la violence extrême synonyme de moment de rupture avec la raison, est appelé à se métamorphoser sous le poids des événements. Il n'est plus le même sans pour autant devenir un autre. Son innocence, semble-t-il, est sacrifiée à l'autel de la cruauté et du désespoir. Voici ce qu'en dit Alain Blottière qui a séjourné dans les années 80 sur les terres meurtries de la Corne de l'Afrique :

Même les enfants ne sont qu'un simulacre des enfants
des hommes, d'affreux fantômes aux grands yeux vides¹⁵¹.

Blottière écrit aussi ces mots dans les pages de son roman intitulé *Saad* :

J'apprenais enfin quel être de chair vivait aussi chez
l'enfant, féroce comme les guerriers danakils, aux côtés de sa
grâce. La révélation était brutale, mais j'étais déjà prêt à lui
pardonner¹⁵².

La guerre et son cortège de malheurs échappent complètement
à l'enfant qui n'y voit parfois qu'un jeu. Un jeu invraisemblable et très

¹⁴⁹ COULOUBALY (Adama), « Le Récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », *Ethiopiennes*, n°71, 2^{ème} semestre 2003. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article67> Site consulté le 27 avril 2013.

¹⁵⁰ MONFREID (Henry de), *Les Guerriers de l'Ogaden*, Paris, Gallimard, 1936, p. 48.

¹⁵¹ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad*, Paris, Gallimard, 1980, p. 100.

¹⁵² *Ibidem*, p. 170.

dangereux, mais tout de même un jeu. Incapable de se saisir de la gravité de la situation ou de la portée exacte de ses dires qui pourraient être considérées ainsi comme autant de moments de délire, il n'hésite pas à raconter la tragédie avec une aisance particulière, voire sidérante. L'absence de démarche dialectique dans son discours recoupe le climat de dérision résultant de la guerre. Le regard tout à fait singulier qu'il porte sur la guerre ne l'empêche pas cependant d'inscrire son récit dans la symbolique. C'est ce que démontre le passage suivant extrait du premier roman de Houssein Barkhat Toukaleh :

Je prenais quelques fois une kalachnikov et je montais dans une voiture de rebelles. Tout le monde se voyait satisfait dans ce domaine. Les garçons n'avaient rien à faire, tous voulaient tenter l'aventure. Pourquoi ? Simplement, on n'allait ni à l'école et on n'avait pas des endroits ou des places pour jouer ou s'amuser. On voulait échapper à l'oisiveté. Partout, il y avait cette balle perdue, personne ne se consternait¹⁵³.

Par ailleurs, l'insouciance de l'enfant n'est pas sans conséquence sur sa façon de parler. Ses interventions s'apparentent dès lors à un vaste moment de violence où prédominent le chaos et la démesure. La guerre y est décrite naturellement dans toute son horreur. Rien n'est épargné, pas même les détails les plus extravagants qui sont dépeints avec un réalisme percutant, parfois empreint de cynisme. Le choix d'un langage abrupt, sans nuance et sans détour n'est pas étranger à cela. Les mots utilisés sont particulièrement dérangeants tout comme le ton adopté. A se demander si les écrivains ne se servent pas de la figure de l'enfant et de sa naïveté pour contourner l'obstacle lié aux difficultés langagières inhérentes à la représentation de la guerre dans l'espace littéraire. Dans tous les cas, le peu de réserve observé dans le discours de l'enfant en butte à la guerre constitue à lui seul une forme de

¹⁵³ Houssein Barkhat Toukaleh, *L'Enfant de corne*, Paris, Edilivre, 2008, p. 9.

subversion dans l'écriture de l'indicible. L'extrait suivant tiré du recueil de nouvelles d'Ali Moussa Iyé en est la parfaite illustration :

Je porte en bandoulière les rêves concassés d'une génération immolée. Celle élevée aux vitamines nauséabondes des utopies trahies. Je suis le bébé monstrueux d'un inceste politique à jamais refoulé. [...]

J'étais prince au royaume de l'innocence d'un désert de basalte. Un enfant au milieu de la gravité minérale. Deux grands yeux pour engloutir le monde et un gros ventre pour conserver le souvenir des repas trop espacés. [...]

Un matin, sans le moindre protocole, la foudre tomba sur nos têtes, éblouissant le dernier quartier de lune qui voulait narguer le soleil. Elle dessina un trou grand comme la bouche de notre puits tribal. Et tout autour de la blessure ardente, la mort s'activa. Elle disposa les corps des hommes et des animaux, surpris dans leur rêve, comme les pierres tombales d'un cimetière de brousse. C'était la guerre, et dans ma frayeur d'enfant je n'en mesurerai la gravité que longtemps après¹⁵⁴ [...].

Une analyse un peu plus approfondie des textes du corpus permet de constater que le caractère insouciant du personnage de l'enfant est exploité au maximum par les auteurs qui trouvent en lui un espace de liberté. Tous les sujets, même les plus graves, sont ainsi abordés. Aucune question n'est éludée. Même celle de la sexualité, qui relève du tabou dans les sociétés africaines en général, est sollicitée à travers l'évocation du phénomène du viol dont la recrudescence en temps de guerre est avérée. Il convient de souligner toutefois que la sexualité, en dépit de l'explosion des cas de viol en période de guerre, est une thématique relativement présente dans les écritures du désastre. Elle y est évoquée de manière implicite, le plus souvent au détour d'une phrase. En témoigne ce passage emprunté à *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé :

¹⁵⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., pp.10-11.

De nouveau les enclos pour réfugiés plus sales que ceux de nos troupeaux, les mouches dans les yeux et la bouche des cadavres écartelés dans les talus, la honte des honneurs monnayés, la honte des femmes détournées de leur dignité, des femmes livrées à la misère des hommes sans femmes¹⁵⁵.

1-1-3 Le personnage du fou ou l'art de la rupture avec la folie ambiante

Il y a aussi le fou, autre personnage dont les aspects iconoclastes sont récupérés par les écrivains dans leurs tentatives de représenter le chaos dans le fait littéraire. Son exclusion des normes sociales est mise à profit pour former autour de lui un espace de liberté où s'expriment les idées les plus subversives. De fait, le personnage du fou a ceci de particulier qu'il est malléable et qu'on peut donc lui prêter tout, y compris les discours les plus virulents, les critiques les plus acerbes. Son langage débridé devient dès lors source de créativité. Aussi, on s'emploie à le faire intervenir dans toutes les situations. Dans les textes de notre corpus, on le voit endosser tantôt la panoplie de « diseur de quelques vérités¹⁵⁶ », tantôt celle de « diseur disgracié¹⁵⁷ », tantôt celle de « brûlé de la vie¹⁵⁸ », tantôt celle d'« envoyé du Diable¹⁵⁹ ».

Dans une région longtemps en proie à la folie meurtrière de la guerre, les fous sont assimilés très souvent à l'hystérie généralisée sous l'emprise de laquelle les hommes sont amenés à s'entretuer, à « faire des lacs de sang, des plaines de chair pilée mêlée à la terre

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.12.

¹⁵⁶ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p.26.

¹⁵⁷ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, *op.cit.*, p.13.

¹⁵⁸ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p.61.

¹⁵⁹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p.83.

boueuse et rougie, des monceaux de cadavres¹⁶⁰ », pour citer Maupassant. Force est de constater qu'écrivains et autres poètes de la Corne de l'Afrique se servent de la situation de ces êtres vivant en marge de la société comme d'une source d'inspiration, leur accordant une place prépondérante dans leurs œuvres respectives. Il en est ainsi d'Abdourahman A. Waberi dans *La galerie des fous*¹⁶¹, d'Abdi Ismaël Abdi dans *La vieille Tassilla*¹⁶², d'Ali Moussa Iyé dans *Foultitude : le fou et la rumeur*¹⁶³, d'Idris Youssouf Elmi dans *Les prêcheurs abscons et les sourds*¹⁶⁴, pour ne citer que ceux-là. C'est dans ce sens que, sous la plume de Waberi, le fou est dépeint sous les traits d'un être secret, forcément incompris ; un être dont il égrène les mystères dans ce paragraphe tiré de son premier recueil de nouvelles :

Chaque quartier possède sa horde de fous. Chaque fou souffre de sa "folie" spéciale qui le caractérise, cultive son art particulier, gère sa propre démente comme il l'entend. Chaque fou est une "folie" à part entière. Et d'aucuns se distinguent par leur charme inné et leur attrait bien à eux¹⁶⁵.

Si le personnage du fou peut faire l'objet d'un tel degré de fascination, c'est avant tout grâce à son aspect de pourfendeur des normes sociales, celles-là même dont il est exclu. Aux yeux de Waberi, les fous semblent former une société à part, autrement dit une société dans la société. Ou plus exactement une contre-société. Or, les écrivains s'évertuent à exploiter ce rapport d'opposition pour exprimer leur réprobation devant l'escalade de la violence et dénoncer la folie de la guerre « en réécrivant le cheminement de la pulsion de mort, grâce à des histoires imaginaires (lesquelles sont parfois en-

¹⁶⁰ MAUPASSANT (Guy de), « La Guerre », *Gil Blas*, 11 décembre 1883, in « *Chroniques* », UGE, 1993, t.2, pp. 292/299.

¹⁶¹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p.13.

¹⁶² Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p.83.

¹⁶³ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.73.

¹⁶⁴ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., p.53.

¹⁶⁵ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p.21.

deçà de celles en forme de suaire livide et du réel écarlate¹⁶⁶...). Dans la masse des écritures de la violence, le fou est souvent dépositaire d'une forme de raison qui, si elle ne peut être à la portée de tous, n'en constitue pas moins un puissant rempart contre la dégénérescence collective qui conduit à la barbarie et aux déchirements fratricides. Griot à sa manière, messenger de la paix atypique, il promène partout son bâton de pèlerin. Le caractère invraisemblable de la mission de prédicateur dont il se voit investi lui assure une posture de fou raisonneur capable de puiser sa force et sa raison dans la déchéance humaine. Ce qui, chez les écrivains, traduit une quête de sens et de logique dans le chaos absolu. Le fou, tel qu'il est représenté dans leur imaginaire, apparaît donc comme l'incarnation de la folie et son antidote. Son discours, qui trahit par ailleurs une lucidité impitoyable, fait écho aux soubresauts d'une mémoire collective devenue amnésique, déformée sous les effets conjugués de la guerre et de la misère. Écoutons-le :

...Entendez-vous, braves gens, siffler l'appel dans la nuit ?

Voyez-vous le ciel qui s'embrase, le magma qui s'impatiente ?

Écoutez les tambours qui roulent, pour marquer ainsi son pas !

Courez, criez et priez en vain, car il est trop tard pour ici-bas !

Car j'ai vu ce matin les vautours se réjouir en tournoyant,

J'ai vu hirondelles et colombes plier leurs nids en jurant

Moi le Fou exilé dans vos territoires interdits

Moi dont les délires faisaient nourrir vos moqueries,

J'ai le plaisir de vous annoncer ce soir le début de la Fin

Oyez, braves gens ! Entendez-vous ces pleurs dans le vent ?...

...Souffrance pour ceux qui avaient semé la misère et la peine

Ceux qui croyaient échapper aux menaces des géhennes ardentes

¹⁶⁶ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p.31.

Ceux-là mêmes qui crachaient sur l'orphelin, humiliaient les estropiés

Délivrance pour les naufragés de la vie, ceux laissés sur le bord des talus¹⁶⁷.

Le personnage de Subhan, dans *La Galaxie de l'Absurde* d'Idris Youssouf Elmi, est lui-aussi caractéristique de cette situation où le fou, doté de sagesse, s'inscrit en faux contre les « mesquineries assassines de ceux et celles qui¹⁶⁸ » répandent le sang aux motifs les plus triviaux, « en se fendant parfois la gueule à coups de kalachnikov et de bazooka¹⁶⁹ ». Le fou se désolidarise non seulement de la « folie » ambiante et de son lot de cruauté, mais dit ouvertement sa révolte. Se jouant de la dislocation des règles sociales et des valeurs traditionnelles en berne, Subhan part chercher refuge, en pleine guerre, dans un vieux cercueil. En agissant de la sorte, il installe la vie dans un espace dévolu normalement à la mort. Subhan installe en même temps le comique au cœur du tragique :

A l'époque où la guerre entre l'Éthiopie et la Somalie se déroulait, où les avions bombardaient villes et villages, avant que l'URSS ne montrât ses dents à la contrée au drapeau bleu ciel et à l'étoile blanche, Subhan ne pouvait s'empêcher de se réfugier dans un cercueil placé devant la grande mosquée du village.

- Pourquoi restes-tu allongé dans ce cercueil dès qu'une *Casha Waal*¹⁷⁰ traverse nos cieux ? demanda un habitué du discours du fou. Le diseur sourit avec un air de certitude et dit :

- Je comprends que cela t'étonne. Supposons qu'à la suite d'un bombardement, il y ait eu une dizaine de morts ; et parmi ces morts, Subhan. Personne ne penserait au corps du fou qui, la nuit, ne servirait que de nourriture aux bêtes sauvages. Par contre si mon corps est déjà dans le cercueil du village, les vivants

¹⁶⁷ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.74.

¹⁶⁸ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p.209.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.209.

¹⁷⁰ Terme péjoratif utilisé par les Somaliens pour désigner les bombardiers éthiopiens lors de la guerre de l'Ogaden en 1977.

seraient obligés de m'enterrer avant les autres, juste parce qu'il leur faudrait ce sarcophage¹⁷¹.

« La guerre qui tue, note Robert LLambias, est aussi celle dont on se sépare par la folie volontaire. Cette séparation d'avec le monde représente métaphoriquement la mise à l'écart du monde¹⁷²... » La plupart des textes de notre corps convoquent la figure du fou dont le discours quelque peu délirant ne signifie pas pour autant élimination de tout raisonnement. A travers cet être marginal, les écrivains manifestent leur désir de rompre avec une « réalité qui [leur] est devenue irrémédiablement insupportable¹⁷³ ». Le fou en tant que sujet parlant prend à sa charge l'énonciation et, en même temps, le goût d'un langage hyperbolique des auteurs soucieux de démontrer par le truchement de la mise en scène et de la parodie l'ébranlement de la conscience face à l'épreuve de la guerre. Ses divagations ainsi que ses diatribes violentes contre un monde qui, à ses yeux, n'est plus qu'un vaste repaire de fous sont synonymes de recherches irraisonnées de sens. De par ses prêches délirants, le fou intrigue, opère une inversion de rôles. Désormais, le fou, ce n'est plus lui. Ce sont les autres. Tous les autres. Sans exception aucune :

Ils m'appellent Bza-Le-Fou. Et moi, Bza-LeFou ou pas, je sais que je ne suis pas fou. Les fous, ce sont eux¹⁷⁴.

Le fou, de par son statut de marginal et son discours intransigeant et sans ambages, sème le désordre, y compris dans le champ fictionnel. Ses prises de parole occasionnent la plupart du temps une désarticulation de la structure narrative. Sa folie se répercute sur l'espace textuel qui, dès lors, devient le lieu d'un épanchement de l'intérieur. L'effet de contagion sur l'organisation du

¹⁷¹ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., pp. 16/17.

¹⁷² LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 91.

¹⁷³ Daher Ahmed Farah, *Splendeur éphémère*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 207.

¹⁷⁴ Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 42.

récit est en tout cas quasi inévitable et se traduit notamment par une mise en abyme de l'instance narrative :

Au niveau des procédés narratifs, la parole débordante du fou contamine le roman jusque dans sa structure en désarticulant et en multipliant la voix quand elle n'est pas prise en charge par le fou même. [...] Le narrateur omniscient, qui caractérisait les romans « classiques » calqués sur le modèle français à la Balzac du XIXe siècle, a bel et bien disparu en faveur d'une voix indistincte et polyphonique, mais aussi de la rumeur publique – voix officieuse par définition- qui remplace la voix « officielle » du « meneur de jeu » qu'est le narrateur¹⁷⁵.

La convocation dans les écritures de la catastrophe de la figure du fou, tout comme celle de l'enfant, participe d'une stratégie énonciative et discursive qui tend à sublimer la réalité indescriptible de la guerre en sollicitant des moyens détournés comme la mise en scène, le délire langagier, la déformation du réel, etc. L'imaginaire littéraire tente d'approcher par ce biais l'objet de représentations qui est en soi hideux et repoussant, d'inaugurer « une embellie¹⁷⁶ » en misant sur les ressources de la langue pour multiplier les effets sur le destinataire. Cette démarche quelque peu distanciée n'incite-t-elle pas les écrivains à éviter d'intégrer l'événement dans un contexte signifiant de manière « à lui conférer l'authenticité et, en même temps, confronter la fiction à la réalité¹⁷⁷ ? » Ne peut-on pas dire, dans ces conditions, que le récit de guerre est porteur d'une vision oblique du monde ? La sublimation du phénomène guerrier, si elle

¹⁷⁵ TARQUINI (Valentina), « Les Fous en marche. La Figure du fou dans le roman d'Afrique noire d'après les Indépendances », *Ricerche Dottorali in Francesistica*, n°19, 2013.
http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?publiforum=ac4e1b493f02c53f31bdf9a578c8592b&art_id=274 Site consulté le 30 avril 2013.

¹⁷⁶ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 13.

¹⁷⁷ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », *Etudes littéraires*, vol. 35, n°1, 2003, p. 113.

permet d'en atténuer la dimension pathétique, ne révèle-t-elle pas en même temps une certaine contradiction propre aux écritures de la violence extrême : tenir à distance la réalité référentielle tout en cherchant à la cerner ?

1-1-4 La sublimation de l'horreur

Pour raconter la guerre en évitant en même temps que l'écriture de l'indicible ne soit finalement réduite à l'esthétisation, les écrivains utilisent toute une panoplie de transgressions. La sublimation de l'horreur en est une. Il s'agit d'une technique d'écriture singulière qui implique avant tout une déformation de l'espace de la violence, rendant ainsi possible une autre lecture du spectacle du Mal. Sans prendre le risque « d'une glorification de la guerre et de ses bienfaits »¹⁷⁸, l'imaginaire littéraire s'attache en effet à rendre acceptable l'inacceptable par le biais de ce mécanisme de transfiguration. De métastase en métastase, la violence est ainsi débarrassée de ses aspects les plus cruels. Les écrivains parviennent à en atténuer l'impact en recourant aux figures de rhétorique, relativisant ainsi sa portée tragique dans le champ fictionnel. De toutes ses atrocités, il n'en subsiste rien, si ce n'est des relents de passion ou de pulsion somme toute imputables à la nature humaine. Aussi, il ne serait peut-être pas injuste d'affirmer que cette stratégie littéraire qui consiste à sublimer la guerre renvoie à cette « étrange oxymore qui fait d'un criminel un homme et qui présente le meurtre comme étant le sommet auquel doit tendre l'existence humaine¹⁷⁹ » dont parle Ludovic Emane Obiang dans un article consacré à la

¹⁷⁸ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1991, p.30.

¹⁷⁹ EMANE OBIANG (Ludovic), « Sans père mais non sans espoir : figures de l'orphelin dans les écritures de la guerre », *Notre librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 32.

représentation dans l'espace romanesque africain des conflits sanglants en Afrique.

Du coup, on assiste à la déflagration du mythe de la guerre qui, paradoxalement, se retrouve dépossédé des valeurs d'héroïsme sur lesquelles il se fonde. De ce point de vue, la guerre ne « devient [plus] un apprentissage exaltant [...] de la vie elle-même¹⁸⁰ », contrairement à ce qu'a pu écrire Eliane Tonnet-Lacroix.

Au moyen d'une « métaphore animalière¹⁸¹ », les écritures du désastre ont souvent tendance à inscrire la guerre dans un vaste mouvement de retour en arrière grâce auquel l'homme serait capable de renouer avec l'existence sauvage des premières heures de la création et son instinct primitif. Dès lors, la violence chez l'homme pourrait être envisagée comme un moment de rupture avec les règles sociales les plus fondamentales, la bête humaine reprenant alors ses droits. Tout compte fait, le Mal trouverait sa source dans le destin de l'être humain. « L'histoire de Caïn et d'Abel retracée à la mitrailleuse¹⁸² » à laquelle fait allusion Ali Moussa Iyé dans les pages de *Le Chapelet des destins* est, à ce titre, très significative. Si elle invite à décrypter la réalité de la guerre au travers de la légende, elle n'en laisse pas moins supposer en effet des prédispositions au crime dans la nature humaine. Une telle analyse est par ailleurs corroborée par les propos de Daniel Delas qui explique :

Certains écrivains ont senti qu'il y avait là un puissant moyen d'impressionner l'imaginaire de leur lecteur et de s'appuyer sur des images liées au mythe des monstres qui dorment dans les profondeurs de chaque inconscient¹⁸³.

¹⁸⁰ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, op.cit., p. 20.

¹⁸¹ AHIMANA (Emmanuel), AHIMANA (Emmanuel), « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, p.166.

¹⁸² Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 15.

¹⁸³ DELAS (Daniel), « Entre fiction et témoignage : les chiens du génocide rwandais », *Notre librairie/Revue des littéraires du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 50.

Adama Coulobaly, qui a travaillé sur l'influence des conflits à répétition en Afrique sur la création romanesque, affirme pour sa part y avoir décelé ce qui semble être une démystification de la guerre. Voici ce qu'il déclare en substance :

L'épopée ou la tragédie ne concevaient l'acte de tuer que comme la réalisation d'un destin. La tragédie nouvelle que constituent les guerres se déploie sans fondement majeur ; toute théodicée en est exclue. C'est bien pour cela que des notions nouvelles de « folies meurtrières », « crime contre l'humanité », « génocides », « génocidaires » et d'autres entrent dans la prosodie des conflits¹⁸⁴.

Sur un tout autre registre (un peu plus lyrique celui-là), la voix littéraire s'emploie à relayer un discours imagé tendant vers une spectacularisation du Mal. Considérée comme un lieu propice à la gloire où le désir d'héroïsme étreint les hommes qui aspirent à s'affirmer par leurs exploits, leur bravoure et leur aptitude au combat, « la guerre se trouve [ainsi] parée d'une auréole glorieuse¹⁸⁵. » De fait, le phénomène de la guerre, en dépit de ses atrocités, semble avoir marqué au fil du temps les écrivains et autres poètes, suscitant chez eux tantôt des impressions authentiques, tantôt des sensibilités inédites, des émotions extraordinaires ou des états d'âme. Citons entre autres Guillaume Apollinaire qui, au début du siècle dernier, mettait en exergue le côté envoûtant de la guerre qu'il trouvait d'ailleurs « jolie¹⁸⁶ ». La raison de cette admiration affichée réside peut-être dans le fait que les champs de bataille, en dehors de l'effusion du sang et de la mort qui rôde en permanence, constituent un espace d'apprentissage sans commune mesure ; un espace dédié en quelque sorte à la rencontre avec l'inconnu, le nouveau, l'inouï, le

¹⁸⁴ COULOBALY (Adama), *Le Récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque*, art.cit. http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=62 Site consulté le 27 avril 2013.

¹⁸⁵ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, op.cit. p.17.

¹⁸⁶ APOLLINAIRE (Guillaume), *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1959. (Nous utilisons ici une édition de la collection de la Pléiade).

mystérieux... en un mot l'exceptionnel. Eliane-Tonnet-Lacroix avance une hypothèse qu'elle résume en ces termes :

Malgré ses atrocités, malgré les désillusions qu'elle inflige, et quel que soit le jugement porté sur elle, on reconnaît souvent dans la guerre une expérience exceptionnelle enrichissante. [...] La guerre est le lieu privilégié de multiples découvertes, d'expériences inouïes. Elle satisfait la passion de l'inconnu et du nouveau, ce besoin d'exploration, cette curiosité profonde, qui n'est qu'une forme inférieure de la passion qui nous porte à nous agrandir et à nous renouveler¹⁸⁷.

Les auteurs francophones de la Corne de l'Afrique ne dérogent point à la règle. De fait, cette région déchirée par des troubles sans fin qu'Olivier Weber décrit comme « un curieux mélange de civilisation, de barbarie et de dévastation¹⁸⁸ » n'a cessé d'attirer journalistes et écrivains au fil des années. Parmi eux, de grandes vedettes de la plume à l'instar de Joseph Kessel ou de Romain Gary. « Les écrivains, fait remarquer Abdourahman A. Waberi, venaient y puiser leur stock d'idées reçues et d'images morbides dans ce qui leur semblait être une momie spatiale¹⁸⁹. »

A ce sujet, le sentiment d'excitation profonde qui s'empare d'Alphonse Lippmann, alors âgé d'une vingtaine d'années, à la veille de son premier voyage en Corne de l'Afrique, est riche d'enseignements. Outre une fascination pour l'inconnu, il lève le voile sur un état d'esprit. Celui d'un jeune homme désireux de s'enrichir au contact d'un monde qui n'est pas le sien, au gré d'une aventure sur des terres lointaines, voire hostiles. S'il évoque la mort de son grand-père, tué en Afrique des années auparavant, c'est qu'il n'ignore pas le risque d'y laisser la vie à son tour. Ce qui ne l'empêche pas cependant de mettre à exécution son projet de « voyage

¹⁸⁷ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, op.cit., p.33.

¹⁸⁸ WEBER (Olivier), « Entre Abyssinie et Arabie heureuse », art.cit., p. 8.

¹⁸⁹ Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, op.cit., p. 22.

initiatique¹⁹⁰ », loin de là. Il se dit même prêt à aller au bout de sa quête d'absolu. Il en donne le ton dès les premières lignes de son livre intitulé *Guerriers et Sorciers en Somalie*. La verve poétique qui baigne sa prose (un brin lyrique) témoigne de son désir de se lancer sans tarder à la recherche « d'un ailleurs, d'un autre exotisme, de sensations inconnues, de nouveaux mystères¹⁹¹ » :

En 1921, j'ai vingt-deux ans et, déjà, une vocation exotique irrésistible. J'ai l'âme ardente. L'Afrique m'appelle. En moi se fait jour, encore confuse, l'attraction de l'Islam mystérieux, mirage entrevu dans mes rêves d'enfant. Mon grand-père ne fut-il pas l'un des premiers gouverneurs du Gabon, où il tomba sous les coups des Pahouins, au cours d'une tournée de brousse ? Et mon père est gouverneur de Djibouti au moment où je m'y rends, appelé par lui¹⁹².

S'il est vrai que le « séjour dans cette zone inhospitalière¹⁹³ » qu'est la Corne de l'Afrique garantit en permanence la proximité avec « la violence et la loi du plus fort¹⁹⁴ », il n'en reste pas moins vrai que Lippmann et ses semblables se saisissent de ces dernières comme d'un cadre d'apprentissage approprié pour mieux étancher leur soif de connaissances. Est-ce parce que « la guerre est sentie comme une épreuve formatrice, comme une expérience exceptionnelle de la vie¹⁹⁵ ? » Peut-être. Toujours est-il qu'ils explorent ce « domaine » vierge à qui mieux mieux. Ce qui débouche la plupart du temps sur d'étranges découvertes où le pire, plus que toute autre chose, est au rendez-vous. Fixer sur la page blanche cette expérience pour le moins singulière devient alors une tâche délicate. Car les écrivains semblent s'y perdre parfois, ne se référant qu'au côté fascinant de la barbarie dans leur travail de transposition, tendant ainsi vers une

¹⁹⁰ WEBER (Olivier), « Ensorcelés de la Corne », *Autrement*, Hors-série, n° 21, *Corne de l'Afrique/Ethiopie, Somalie, Djibouti, Yémen*, janvier 1987, p. 40.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹² LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, *op.cit.*, p. 19.

¹⁹³ *Ibidem*, p.7.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 39.

¹⁹⁵ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 10.

euphémisation de l'horreur. En découvrant le visage tragique de la mort, le journaliste et écrivain Jean-Pierre Campagne, plutôt excité qu'ému devant le drame, s'empresse de noter dans ses *Dépêches de Somalie* dans lesquelles il consigne essentiellement des faits bruts puisés dans le borbier somalien :

Je l'ai vue, la mort. Dans l'ombre d'un ancien atelier mécanique, à Kismayo. Affalée à droite de l'entrée, tapie dans l'odeur de graisse rancie des machines cassées. Un tissu souple couvrait tout le corps de la vieille femme qu'elle habitait. Deux sombres orbites, un patient silence¹⁹⁶.

La proximité avec la violence est-elle sans incidence sur le regard que l'on porte sur elle ? Si l'on se fie à l'analyse des textes de notre corpus, il semble que non. La guerre y est présentée en effet comme un moment privilégié, une aventure singulière conduisant au-delà des sentiers connus qui confinent à la routine. Elle transforme les hommes, imprègne les choses de la vie en les marquant de son sceau indélébile. Elle se fait mutation dans les cœurs et les esprits, régénère les consciences et les sensibilités. En clair, elle défait les êtres, déconstruit les paysages pour les reconstruire de façon autre, en leur donnant une nouvelle dimension. De ce point de vue, elle ouvre sur des perspectives inédites, voire insolites. C'est cela qui a fait dire à Eliane Tonnet-Lacroix :

En jetant les hommes dans l'exceptionnel, dans le sublime, elle [c'est-à-dire la guerre] les fait sortir d'eux-mêmes, les agrandit en quelque sorte¹⁹⁷.

Jean-Pierre Campagne est le plus prolifique au sujet de cette métamorphose qu'induit la confrontation avec l'insupportable. Or, sa réflexion sur le phénomène s'avère très restreinte dans la mesure où elle ne couvre que deux catégories d'individus. Leur point commun

¹⁹⁶ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, *op.cit.*, p.54.

¹⁹⁷ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 34.

est que leur présence sur le théâtre des conflits meurtriers en Corne de l'Afrique répond à d'autres objectifs qu'à celui de prendre part aux combats sans merci qu'on s'y livre. Au premier rang, on retrouve tous ceux qui, armés de plume et d'encre comme lui, se consacrent à écrire le désastre en suivant de très près les affrontements sanglants. Ce qui n'est pas sans conséquence sur eux-mêmes ou sur leur façon de penser la guerre. Campagne constate :

On se durcit vite à côtoyer l'horreur. Sinon, il faut partir.
On a même des rêves colorés, de rivières fraîches et de noisetiers,
comme si l'inconscient déroulait ses vitres blindés¹⁹⁸.

La seconde catégorie de personnes à laquelle fait allusion l'auteur de *Dépêches de Somalie* concerne les humanitaires. Aventuriers à leur manière, ils s'évertuent à secourir au quotidien la misère humaine. Le spectacle du Mal les occupe. Selon Jean-Pierre Campagne, il les envoûte aussi et les transforme malgré eux :

Une génération auparavant, les humanitaires seraient entrés dans les ordres, l'anarchisme et les communautés, partis sur la routes des Indes. L'absolu est maintenant de venir aider, soulager, en cette fin de siècle.

Souvent, ce sont des solitaires. On ne vient pas aider en Somalie, ou ailleurs, sans quelque chose de désespéré en soi, de non-accompli, d'attente. La Somalie est idéale pour cela. Elle vous balance aussitôt au visage sa tragédie, comme une grande crêpe qui se colle à la peau, aux doigts qui veulent la détacher, et finalement elle pénètre par tous les pores. La Somalie saisit, elle ne lâche pas prise¹⁹⁹.

Cette stratégie littéraire qui consiste à narrer l'inénarrable en insufflant aux mots une « signification autre »²⁰⁰ semble trouver son point d'orgue sous la plume de Kessel. En puisant le sublime dans le

¹⁹⁸ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., p. 68.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 46/47.

²⁰⁰ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », art.cit, p. 68.

tragique, l'auteur de *Fortune carrée* parvient non seulement à abolir la frontière entre les deux, mais à jongler avec ce qu'Eliane Tonnet-Lacroix appelle « la mystique de la guerre²⁰¹ ». Aussi, le portrait du guerrier qu'il brosse dans les pages de son roman mérite qu'on s'y arrête un peu. Par la verve métaphorique de ses mots, Kessel arrive en effet à faire cohabiter dans son texte le beau et l'abject, l'éloge et la caricature, le vice et la vertu. S'il fait une apologie lyrique du guerrier, il n'en esquisse pas moins les aspects cruels qui le rapprochent davantage de l'animal féroce que de l'être humain. Le caractère paradoxal de sa prose confine-t-il pour autant dans l'in vraisemblable le mélange de terreur et de fascination que lui inspire le guerrier ? Rien n'est moins sûr, car tout ce qui est invraisemblable n'est pas forcément irréel. Mais toujours est-il que Kessel se fait ici le « promoteur d'un récit [impossible], désespéré, à la limite du supportable²⁰² », pour reprendre les mots de Ludovic Emane Obiang. La preuve est faite dans le passage suivant :

Sa figure, d'une minceur et d'une acuité singulières, faisait invinciblement songer à un oiseau de guet, de violence et de proie. Ses petits yeux étirés avaient un sombre brillant de métal. Ses paupières sans cils étaient toutes striées de sang. Sa bouche étroite, son nez en bec pointu, son front court et bombé, son incessant rictus montraient un orgueil et une cruauté inexorables. Sur chacune de ses joues, il portait sept raies blanchâtres, visiblement faites au fer rouge. Mais ce ne fut pas à ses cicatrices que Philippe le reconnut. Ce fut à son fusil²⁰³.

Le lexique valorisant et autres concessions rhétoriques faites à la figure du guerrier aussi bien chez Joseph Kessel et Alphonse Lippmann qu'Henry Monfreid et Ali Moussa Iyé, pour ne citer que ceux-là, ont ceci d'intéressant qu'ils soulèvent des interrogations sinon occultées, du moins minimisées dans les études consacrées à

²⁰¹ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, op.cit., p. 31.

²⁰² EMANE OBIANG (Ludovic), « Sans père mais non sans espoir : figures de l'orphelin dans les écritures de la guerre », art. cit., p. 32.

²⁰³ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, op.cit., p. 265.

la représentation de la guerre dans le fait littéraire. En s'efforçant de sublimer l'odieux, ces auteurs ne réduisent-ils pas en effet l'écriture de l'indicible à un exercice de style ? N'ouvrent-ils pas la voie à une forme d'exaltation de l'horreur qui ne dit pas son nom ? Quelles que soient les réponses que l'on pourrait apporter à ces questions, l'on ne peut que constater chez ces auteurs, « tirillés entre distanciation et implication militante²⁰⁴ » dans leurs tentatives de transformer la guerre en une expérience esthétique, une forte tendance à reléguer en second plan la portée tragique des événements relatés.

Au-delà de sa dimension purement symbolique, la technique d'écriture utilisée mérite qu'on s'y intéresse de près. C'est pourquoi nous allons tenter de l'analyser ici en deux temps. Dans cette perspective, un premier axe de réflexion pourrait être envisagé autour du matériau langagier et, surtout, de son instrumentalisation dans les récits de guerre.

« Le langage, écrivait Xavier Garnier, sert à alléger le poids du réel²⁰⁵. » Une telle remarque est particulièrement caractéristique de la rigueur du travail sur la langue réalisé par ces écrivains dans le seul but d'atténuer l'obscénité de l'obscène et de pouvoir ainsi donner forme à l'informe. Pour ce faire, ils alternent les figures de style qui, dans ce cas précis, sont employées comme autant d'artifices littéraires destinés à contrebalancer le poids de l'abominable qui, dès lors, se fait moins sentir. Métaphore, oxymore, métonymie, allégorie et euphémisme sont appelés à la rescousse. Ainsi la langue est mise à contribution dans la sublimation de la cruauté. Autrement, Monfreid n'aurait jamais pu esquisser « la grandeur tragique du drame²⁰⁶ » dont il parle dans ses *Aventures de mer*. Kessel, lui non plus, ne serait jamais parvenu à imprimer une touche subtile à une scène aussi macabre que celle qui est rapportée dans cet extrait :

²⁰⁴ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », art.cit., p. 64.

²⁰⁵ GARNIER (Xavier), « Langues des rues, Langues des livres : les questions en débat », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°159, Juillet-Septembre 2005, p. 70.

²⁰⁶ MONFREID (Henry de), *Aventures de mer*, op.cit., p. 210.

Quand furent achevées la tuerie et les mutilons viriles, la bande des Danakils entourait la caravane. L'excitation du combat brillait dans leurs yeux agiles. Les bras qui s'appuyaient aux lances, trempés de sang, avaient encore des frémissements de meurtre. Et sur tous leurs corps minces, flexibles, des muscles étroits, durs et lisses tressaillaient comme des serpents irrités²⁰⁷.

Le second axe de réflexion implique quant à lui une déconstruction du mythe de la guerre, du moins dans le discours des écrivains. Dans les œuvres de notre corpus, raccourcis et autres formules caricaturales sont déployés pour transfigurer l'image de la guerre, l'enfermant dans des schémas théoriques pour le moins simplistes. « Corriger la légende de la guerre, c'est remettre en question sa valeur morale, sa noblesse intrinsèque²⁰⁸ », déclare Eliane Tonnet-Lacroix. Entre euphémisation des faits de violence et déformation de l'image de la guerre, les auteurs semblent en tout cas trouver leur voie pour canaliser leurs désirs d'évasion, mais aussi pour retravailler le chaos sur un plan purement esthétique. C'est dans cet esprit que Waberi tente d'expliquer les conflits sanglants à répétition dans la Corne de l'Afrique. Il le fait, toutefois, de manière sommaire, voire caricaturale. La guerre et la misère qui perdurent dans cette partie du monde s'explique, selon Abdourahman A. Waberi, par la persistance d'un état d'obscurantisme primaire. Sous sa plume, la guerre est ainsi réduite à sa dimension symbolique. « Je crois davantage dans la fulgurance et dans la concision²⁰⁹ », se confiait-il dans un entretien accordé à Tirthankar Chanda. Partant du principe que cette déclaration pourrait servir d'acte de foi, on constate que celui-ci s'accomplit pleinement dans l'écriture de Waberi où la guerre, décrite de façon à peine esquissée, est dépossédée de ses « auréoles » de mythe et de gloire. C'est ce que révèle la lecture de ce paragraphe tiré du *Pays sans ombre* :

²⁰⁷ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, *op.cit.*, p. 259.

²⁰⁸ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 29.

²⁰⁹ CHANDA (Tirthankar), « Entretien avec Abdourahman A. Waberi », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°135, Septembre-Décembre 1998, p. 64.

Ces Troglodytes ont été dans un passé pas trop loin des pasteurs farouches [...] qui pérégrinaient avec leurs troupeaux pour quêter l'herbe fraîche dans la savane. Redoutés par leurs ennemis –tuer était un sport pour ce peuple belliqueux²¹⁰.

« Il est probable que l'instabilité de la Corne de l'Afrique ait sa source autant dans la survivance de ces sociétés guerrières²¹¹ », « cette tare, la division, nous l'avons colportée²¹²... » : nous pouvons multiplier les citations recoupant celle de Waberi. Leur commun dénominateur, c'est la convocation de l'archaïsme des temps anciens appelé à éclairer le présent marqué par la barbarie. On renoue ainsi avec le primitif, ses instincts de bête sauvage, ses pulsions de mort. La mémoire collective est associée activement à ces tentatives de démystification de la guerre. Dans ce contexte, la bête humaine est stigmatisée partout dans les écritures de l'innommable où abonde désormais une « métaphore animalisante²¹³ ». A ce sujet, l'exemple le plus frappant est fourni par Waberi dans *Moisson de crânes*²¹⁴, un livre consacré au génocide rwandais et écrit dans le cadre du projet « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire²¹⁵ ». L'intitulé de l'un des chapitres que comporte cette œuvre poignante est d'ailleurs significatif : *Et les chiens festoyaient*. On note que cette même horde de chiens prolifère dans les pages de *Les Pays sans ombre*, son premier recueil de nouvelles où, entre autres sujets, il revient sur la

²¹⁰ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., pp. 42/43.

²¹¹ Ali Coubba, *Le Mal djiboutien/Rivalités Ethniques et Enjeux Politiques*, op.cit., p. 15.

²¹² Ismail Ibrahim Houmed, *Indépendance, Démocratisation, Enjeux stratégiques à Djibouti*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 23.

²¹³ CAMARA (Mouminy), « La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne », thèse de doctorat de l'Université de Lyon 2, 2007, p. 297.

²¹⁴ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes/Motif, 2004.

²¹⁵ L'opération « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire » a été lancée à l'initiative de l'écrivain Nocky Djedanoum en 1998, soit quatre ans après la tragédie sans précédent qui a frappé le pays des Mille Collines, c'est-à-dire le génocide. Elle a réuni un groupe d'écrivains africains parmi lesquels le Djiboutien Abdourahman A. Waberi qui ont séjourné à l'été 1998 à Kigali. La perpétuation de la mémoire du génocide par l'écriture, telle était la principale mission assignée à ces auteurs. Ce projet littéraire collectif a été un succès puisqu'il aura débouché sur la naissance d'une dizaine d'œuvres de fiction destinées à lever le voile sur les souffrances des victimes du génocide et à contrecarrer en même temps à l'oubli. *Moisson de crânes* de Waberi fait donc partie de ces livres inspirés par le génocide rwandais ; ces livres conçus dans la douleur lors d'un « voyage sans escale, au plus loin de l'inhumanité », pour citer Thibault Gardereau (cf GARDEREAU (Thibault), « Voyage sans escale, au plus loin de l'inhumanité. "Moisson de crânes" d'Abdourahman A. Waberi », *Interférences littéraires*, Nouvelle série, n°4, *Indicible et littérature*, Mai 2010.

guerre civile qui a sévi dans son pays natal au début des années 90. La figure du chien est donc une thématique récurrente dans l'œuvre de Waberi. Que ce soit au Rwanda ou sous les cieux de Djibouti, « la mention fréquente des chiens dévoreurs de cadavres²¹⁶ » dans les textes de fiction de Waberi renvoie au déclin d'une humanité en perdition et qui a tendance à s'animaliser. Elle fait écho aux souffrances d'« un pays submergé par la sauvagerie animale que symbolisent les chiens²¹⁷ », pour reprendre les termes de Daniel Delas.

Penser les équilibres précaires entre l'humain et l'inhumain, telle est donc la tâche à laquelle s'emploient les écrivains dans leurs tentatives de raconter la guerre. La tâche paraît délicate tant la décharge émotionnelle inhérente à la transcription de la « cruauté animale » est grande. Pour relever ce défi, les auteurs utilisent des trésors d'imagination qui se justifient surtout par le recours à des procédés rhétoriques et stylistiques spécifiques, sachant que « le récit de guerre [...] entend se soustraire à tout modèle, parce que l'expérience extrême qu'il relate lui paraît se refuser à la raison²¹⁸. » En procédant de la sorte, les écrivains ont tendance à privilégier cependant le « jeu » avec les subtilités de la langue au détriment de la narration des faits, introduisant ainsi une cassure entre l'expérience vécue et sa représentation esthétique.

C'est dans ce sens qu'il convient d'interroger la singularité d'une écriture comme celle de Jean-Pierre Campagne. A ce propos, le portrait qu'il consacre au général Mohamed Farah Aidid mérite d'être cité. En rencontrant ce seigneur de guerre tant redouté en Somalie au point que les Américains songèrent à mettre fin à sa terreur en lançant l'opération « Restore Hope²¹⁹ » en 1992, Campagne se dit

²¹⁶ DELAS (Daniel), « Entre fiction et témoignage: les chiens du génocide rwandais », art.cit., p. 44.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, op.cit., p. 221

²¹⁹ L'opération « Restore Hope », déclenchée vers la fin de 1992, était censée lever les obstacles à l'acheminement de l'aide humanitaire destinée aux populations somaliennes qui, sous les effets conjugués de la guerre et d'une vague de sécheresse sans précédent, étaient en proie à une grave famine. Les forces américaines, engagées sous mandat de l'ONU, devaient intervenir pour neutraliser toutes les entraves à l'action humanitaire. Mais dans un pays plongé dans l'anarchie et livré aux appétits d'une multitude de seigneurs de la guerre dont le

fortement embarrassé. Dans ses écrits sur Mogadiscio devenu le théâtre de combats aussi violents qu'ininterrompus entre factions tribales ennemies et, surtout, sur son entrevue avec ce chef de guerre, il alterne les interrogations, les moments d'absence, les doutes. Au milieu de « la tourmente et [de] la pure sauvagerie²²⁰ », il se sent, affirme-t-il, en proie à une extrême confusion, « écartelé » entre l'homme qu'il voit et la bête de guerre assoiffée de sang qui l'habite, entre les souffles de vie qui s'échappent de ses narines et la mort qu'il incarne. « Les hommes de guerre, disait Maupassant, sont les fléaux du monde²²¹. » En butte à l'un de ces « fléaux », Jean-Pierre Campagne peine à en dessiner les contours sans restituer à Aidid et à sa bande de guerriers, ceux-là mêmes qu'il appelle « les plus dangereux des animaux de la Corne²²² », leur dimension humaine. D'où le recours à une métaphore hyperbolique destinée à servir de trait d'union entre l'homme et l'animal, entre le réel et l'abstrait :

Il déroule sa voix, en sinuosité, pour charmer son interlocuteur. Et il arrive bien à le charmer. [...]. Lion et renard à la fois, deux facettes pour un seul chef de guerre qui sait rugir mais qui a su attendre son heure, avec toute la patience des hommes du bush. Général Mohamed Farah Aidid.

Ses combattants le regardent avec respect, certains viennent le saluer, il les embrasse, les serre contre sa poitrine. Les jeunes rugissent de plaisir. [...] L'autorité d'Aidid est directe, charnelle, impulsive. Il est le père de ces jeunes, le chef, la victoire et la mort. [...]

C'est l'heure de gloire d'Aidid. [...] Il propose de m'envoyer sur la ligne de front, avec ses hommes, pour que je puisse constater l'étendue de son empire saccagé. Il n'a pas un

plus célèbre était le général Mohamed Farah Aidid, la situation tourna très vite à l'affrontement. Et les Rangers durent se battre dans les rues de Mogadiscio contre les miliciens d'Aidid. La bataille de Mogadiscio a fait 18 morts et 73 blessés parmi les troupes américaines, avant d'inspirer au réalisateur Ridley Scott son film « Black Hawk Down » (« La chute du faucon noir »).

²²⁰ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., p. 27.

²²¹ MAUPASSANT (Guy de), *La Guerre*, art.cit, p. 294.

²²² CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., p. 58.

mot pour tous les morts, tous les civils qui crèvent dans les bombardements ²²³.

Ecrire la guerre, c'est opter pour la distanciation sans laquelle les écritures de l'innommable seraient certainement vouées à l'échec, d'autant que le langage se montre disqualifié, ramené à ses propres déficiences dès lors qu'il est question de représenter l'irreprésentable. « Prendre du recul dans la vie et poser la problématique régénèrent la réalité, évitent l'inconscience et les mauvaises actions²²⁴ », affirme Idris Youssouf Elmi, à juste titre d'ailleurs.

A cela, il faut ajouter l'éventail « d'artifices littéraires » utilisés pour porter la transgression au cœur du récit de guerre. Il en est ainsi du ludique utilisé par substitution au tragique, du subtil convoqué en remplacement du cru, du sublime appelé pour suppléer à l'odieux, ou encore des éclats de rire qui se font entendre davantage que les cris de douleur. Il va sans dire que de telles techniques d'écriture trahissent une dose de subjectivité plus ou moins importante. Elles sont, en outre, difficiles à cerner dans la mesure où elles concourent à creuser un fossé entre la guerre et l'image qu'elle renvoie dans l'espace littéraire, et donc entre le réel et l'imaginaire. On remarque toutefois que celles-ci sous-tendent une stratégie formelle qui fait de la subversion la condition *sine qua non* pour se réapproprier la folie de la guerre, ne serait-ce que d'un point de vue purement esthétique.

Est-ce ainsi que les écrivains arrivent à donner un sens à leur quête de sens dans le non-sens ? Pour mieux dégager la réponse à cette interrogation, il ne serait peut-être pas inopportun d'ouvrir notre travail à d'autres perspectives en élargissant notre champ

²²³ *Ibidem*, pp. 50/52/53.

²²⁴ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, *op.cit.*, p. 80.

d'étude à la question de la poétique des écritures du désastre. Aussi, nous allons tenter d'analyser les discours des écrivains dans la guerre en mettant l'accent dans un premier temps sur leur caractère fictif, sachant que l'œuvre littéraire est avant tout une création de l'esprit. Ce qui, bien sûr, ne saurait entamer la crédibilité de ces même discours qui se veulent une reproduction plus ou moins fidèle du « réel dont ils retracent les contours subjectifs²²⁵ ». Partant du principe que l'écriture offre à tout auteur un lieu propice à la transposition de son expérience de guerre et à la pensée critique, il est logique de penser que les énoncés ainsi formulés ont valeur de témoignage. Parce que tout simplement « la littérature et les artistes, à tout moment et partout, disent, à la façon des journaux, ce qui se passe dans leur pays²²⁶. » Cela dit, l'on ne peut éviter de considérer chaque témoignage comme un cas particulier dans le sens où il repose sur une expérience personnelle, unique, sans équivalent possible. D'où une variété de discours de la guerre qui se distinguent les uns des autres plus qu'ils ne se recoupent. « Pas de récit de guerre sans guerre des récits²²⁷ », souligne Jean Kaempfer. Et pour cause, d'un écrivain à un autre les modalités discursives et énonciatives ainsi que les points de vue adoptés divergent. C'est d'ailleurs à cela que nous allons nous consacrer dans les pages qui suivent.

²²⁵ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 33.

²²⁶ Cabdi Muxumud Amiin, cité par MORIN (Didier), in « Littérature et Politique en Somalie », *Centre d'étude d'Afrique noire*, n°56, 1997, p. 2.

²²⁷ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, op.cit., p.11.

Chapitre 2

Les discours des écrivains dans la guerre

1- Entre fiction et témoignage

L'écriture, en tant qu'espace de transmission et de perpétuation des mémoires, tisse le lien entre ces deux domaines interdépendants que sont la guerre et la littérature. Si le fait littéraire ne peut se targuer d'influer sur le cours des événements tragiques engendrés par la guerre, il lui est impossible en revanche d'échapper à l'influence de l'horreur. Par-delà les souffrances qu'elle inflige, la guerre, paradoxalement, inspire. Elle devient pour ainsi dire source de créativité et de motivation pour les écrivains qui sont amenés à témoigner sur la noirceur des temps, le déchainement de la violence ou le sort des malheureuses victimes, ne serait-ce que par devoir de mémoire. Or, témoigner c'est partager sa propre lecture du phénomène guerrier et de ses effets désastreux. C'est porter un regard nouveau, singulier et tout à fait original sur le désastre, en insufflant en retour la subjectivité dans le discours de la guerre. Aussi, la confrontation des démarches énonciatives observées dans les récits de guerre révèle des formes variées de discours. Les voix discordantes qui se font entendre ici et là dans les fictions littéraires conçues pour raconter l'irracontable cachent mal la divergence des points de vue adoptés dans la narration du chaos. C'est pourquoi une approche globale permettant d'avoir une vision d'ensemble de ces

écarts sur le plan discursif est préconisée, comme l'expliquent ici François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert :

Plus que du discours de la guerre, il convient alors de parler des discours de la guerre qui s'enchevêtrent, se renforcent, s'infléchissent et entrent eux-mêmes. [...] Ce qui invite à considérer chaque témoignage dans une perspective dialogique, c'est-à-dire dans ses interactions au sein de la nébuleuse de discours de son temps et des discours qu'il reçoit du passé²²⁸.

C'est donc dans ces divergences que l'écriture de la guerre puisse sa sève, d'autant qu'elle met en scène un monde imaginaire qui, s'il est perçu comme le reflet du réel, ne peut en aucun cas se substituer à lui. Dans ces circonstances, on ne saurait s'empêcher de croire que l'art de la représentation de l'innommable, artificiel tant dans sa conception que sa réalisation, vaut plus par son existence que par son essence. Ce qui rend caduque toute tentative d'écrire la guerre, de témoigner de ses horreurs avec de simples mots éparpillés sur une page blanche, car « on se dit que la littérature, cette fabrique d'illusions, avec sa suspension d'incrédulité, reste bien dérisoire²²⁹. »

Et pourtant, la guerre, du fait de ses ravages, confronte les écrivains à l'urgence : celle de faire entendre l'inaudible, de donner écho aux souffrances des êtres humains pris au piège de la violence aveugle en ciblant, si possible, les femmes et les enfants puisqu'ils sont les plus vulnérables. « La guerre, selon Pierre Yana, porte cette tension extrême pour l'écrivain : la nécessité d'écrire tandis qu'on ne peut plus parler²³⁰. »

Dans un monde où le crépitement des armes a fait taire tous les hommes vivants (parce qu'ils ne peuvent plus se faire entendre) ou morts (parce qu'ils ne peuvent plus parler), l'écrivain se doit de relever un défi : contrebalancer la chape de silence posée sur le sort

²²⁸ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 12.

²²⁹ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op.cit., p. 13.

²³⁰ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 4.

des victimes, peu importe qu'elles soient vivantes ou mortes. Il se fait ainsi la voix des sans-voix. Ce qui lui confère en même temps un statut de militant au service d'une cause, celle d'une humanité en train de se déshumaniser par l'autodestruction et la barbarie. Quelle que soit la force de l'engagement, l'acte créateur semble être dicté par une obligation morale qui le détermine et l'imprègne fortement.

Et Pierre Yana d'expliquer :

La guerre oblige certains [écrivains] à définir plus fermement le sens de leur morale d'intellectuels [...], et, partant, la signification de leur engagement dans l'écriture. C'est d'ailleurs très précisément dans la guerre que se renouvelle l'idée d'une « littérature engagée », lorsque l'écrivain se trouve aux prises avec les effets de son texte sur le réel²³¹.

Ecrire la guerre, c'est aussi faire acte de résistance par rapport à l'arbitraire en dénonçant ouvertement ses atrocités. C'est à cela que se consacrent les écritures de l'horreur en relayant souvent des témoignages émouvants. « L'écrivain dans le conflit, selon François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert, est souvent un écrivain en résistance²³². » S'il est pénétré de la sincérité de la cause qu'il défend, il n'ignore pas cependant ses propres limites. Il sait pertinemment qu'il ne peut qu'offrir des mots en échange des maux en s'obstinant « à mêler des fictions aux redoutables réalités²³³ », comme le proclamait, non sans une certaine lucidité, Paul Eluard.

Derrière les faits tragiques rapportés dans le texte de fiction se profilent donc des événements réels. Le contact avec l'imaginaire littéraire s'avère décisif dans le sens où il débouche sur leur transformation en objets de représentations nettement distincts des choses vues ou vécues relevant du réel. Sans cela, le travail de

²³¹ *Ibidem*, p. 3.

²³² LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 13.

²³³ Cité par BRUGIÈRE (Bernard), *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p.142.

l'écrivain ne serait qu'une reproduction partielle et partielle du chaos, ne proposant ainsi que répétition et singerie en réponse aux attentes du lecteur. Dans ces conditions, la fiction devient non seulement le lieu de transmission de l'expérience de guerre, mais aussi un moyen efficace de transcender le réel. Parce qu'il a la mission de raconter l'irracontable, le récit de guerre est donc un dépassement en soi. Son originalité tient au fait qu'il se refuse de concéder quoi que ce soit à tout ce qui pourrait apparaître comme une acceptation résignée de la triste réalité. « Le discours de la guerre est engendré par une fiction fondatrice dont on ne peut plus nier que la fondation soit fictive, voire fictionnelle²³⁴ », martèle Marie-Chantal Killeen. Soit. Choisir la voie de la fiction pour témoigner sur les effets dévastateurs de la guerre revient tout de même à solliciter l'imagination dans le souci d'explorer le non-sens en misant sur le bon sens, de restituer l'absurde en faisant appel à la raison. Ce qui suppose une conception particulière du témoignage de guerre, en tout cas très différente de celle des médias :

L'écrivain n'emploie certainement pas le témoignage dans le même but que le journaliste, l'historien, le juge. Il ne s'agit pas d'une simple collection de comptes rendus dont la fonction serait simplement cognitive. Son travail se produit à partir de l'interaction entre l'espace référentiel et le plan de la représentation. L'intégration du témoignage oral des rescapés dans son univers imaginaire suppose une transfiguration du réel dont il lui faut mesurer, à chaque pas, l'efficacité et la légitimité, parce que le décalage de la représentation implique toujours une interprétation plus ou moins arbitraire. Il faut alors tenir compte de certaines conditions, si l'on refuse de trahir non seulement le récit du témoin, mais aussi le sens et la teneur du discours testimonial dans son ensemble²³⁵.

²³⁴ KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible - Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p. 24.

²³⁵ GERMANOTTA (Maria Angela), « L'écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 9.

Dans la Corne de l'Afrique comme partout ailleurs où elle a sévi, la guerre a souvent été perçue comme un creuset propice à l'émergence d'une littérature de témoignage. Violente par contagion étant donné que « la violence du texte naît de son contact avec le monde²³⁶ », celle-ci se veut espace de transmission de l'expérience traumatisante de la guerre. Par conséquent, on peut comprendre l'intensité de la décharge émotionnelle que suscite son appréhension, le lecteur ne pouvant naturellement éviter d'assister aux scènes de violence extrême qu'elle fait défiler devant ses yeux. Le spectacle du Mal auquel il est convié devient un véritable calvaire pour ce même lecteur qui, interpellé dans sa conscience, est renvoyé en même temps à sa propre impuissance : celle de ne pouvoir réagir. Au travers de la fictionnalisation des faits réels, l'écrivain recouvre une liberté supplémentaire pour faire découvrir le visage tragique de la guerre, la décrire dans ses aspects les plus immondes. Comment, dans ce cas, ne pas croire que le recours à l'imaginaire permet de réduire la distance avec l'objet de représentation dont l'absence se fait moins sentir dans le témoignage ? Ce qui est certain, c'est que l'écrivain, acculé à la situation où la « nécessité d'écrire²³⁷ » forme un enjeu « qui dépasse la littérature comme jeu artistique ou occasion de plaisir²³⁸ », trouve dans la fiction des opportunités diverses et variées :

La fiction offre, en particulier, la possibilité de juxtaposer des points de vue différents, voire antagonistes ; elle a le pouvoir de mettre en scène des personnages qui vont donner un visage aux victimes ou à l'abstraction qu'est l'ennemi et permettre de s'immerger dans son vécu et dans ses perceptions. En outre, elle permet d'imaginer des rencontres et des dialogues qui seraient impossibles dans le réel²³⁹.

²³⁶ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 57.

²³⁷ GERMANOTTA (Maria Angela), « L'écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 29.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 18.

On note par ailleurs que cette littérature de témoignage s'attache à mettre l'action, dans une perspective de dévoilement, sur la fonction référentielle. Par fiction interposée, les victimes parlent elles-mêmes, racontent leurs propres souffrances quand elles ne laissent pas à un tiers, qui s'exprime en leur nom, le soin de les relater. Même les morts sont convoqués dans ce qui s'apparente à « un travail de mémoire²⁴⁰ » où les témoignages se succèdent et ne se ressemblent pas. « S'il est vrai que l'écriture au seuil de l'indicible a valeur d'acte de foi [...], il reste qu'elle se double, au plus intime de la quête, d'un interminable travail de deuil²⁴¹ », observe Marie-Chantal Killeen. Cela est d'autant plus vrai que, dans le témoignage, les langues se délient, impudiques, se hissant au-dessus de toutes les contraintes liées au réel dont elles s'évertuent à redessiner les contours délétères. C'est donc dans la parole libérée que le témoignage prend son sens, que s'absorbe la douleur et que s'accomplit le deuil. A l'évidence, le calvaire des victimes sert de motivation à l'écrivain afin d'explorer autant que possible les profondeurs de l'indicible, de l'expérimenter à l'épreuve de l'écriture :

Tout témoignage passe par la prise de parole, par un acte d'énonciation et que celui-ci se fait dans des situations chaque fois différentes. L'énonciation satisfaisant à l'exigence de vérité que chaque témoin porte en lui est une opération difficile, longue et douloureuse. [...].

L'écrivain témoin pourrait théoriquement exister mais le cas le plus fréquent est celui d'écrivains amenés à témoigner par « devoir de mémoire ». Ils ne sont pas des rescapés eux-mêmes et doivent donc imaginer des situations fictives où leurs héros parleront comme des rescapés. Si la littérature paraît parfois « plus vraie » que le témoignage, c'est certes en raison du travail d'écriture, mais aussi de l'aptitude à grossir des détails pour leur force²⁴².

²⁴⁰ CAMARA (Mouminy), « La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne », thèse de doctorat de l'Université de Lyon 2, 2007, p. 331.

²⁴¹ KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible-Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p. 18.

²⁴² DELAS (Daniel), « Entre fiction et témoignage : les chiens du génocide rwandais », art.cit., p. 50.

Dans les œuvres étudiées, l'abondance des témoignages de guerre trahit avant tout un intense besoin d'écrire par « devoir de mémoire », de laisser des traces susceptibles de servir la postérité. De Monfreid, à qui l'invasion de l'Éthiopie par les troupes italiennes en 1935 inspira un roman, à Waberi, qui se consacre dans la plupart de ses livres à faire la chronique de « l'ossuaire de l'histoire récente comme la guerre de l'Ogaden, les réfugiés d'Éthiopie, d'Erythrée, de la Somalie mutilée²⁴³ », le désir de témoigner est le même. C'est-à-dire pressant, inaltérable en dépit du temps qui passe et les changements de situation qu'il induit.

L'écrivain se pose ainsi en témoin privilégié de son époque. Plus qu'une simple vocation, il voit dans sa mission un sérieux impératif, celui de surmonter le mutisme qu'impose le chaos en recourant à l'écriture qui, dans ce cas, devient un espace d'expérimentation de ce que Michel Lisse appelle « la dicibilité de l'indicible²⁴⁴ ». Sa quête de salut passe nécessairement par le verbe dont le Djiboutien Abdourahman A. Waberi n'hésite pas à louer les effets salvateurs dans ces termes :

La parole est ce carrosse que chevauchent les dieux fous et les indigènes du monde entier : les mots et les sons offrent gîte et couvert ; la conjuration du destin, telle est la tâche de la voix. Pour qui sait parler, dire les mots à la manière du grand poète Hadrawi. Ô cruelle parenté ! Ô tragique destin ! Chaque silence peut être complice, la mémoire collective sert d'archives dans cette région qui en manque cruellement²⁴⁵.

Pour les auteurs de notre corpus, le désir de témoigner se traduit parfois par un séjour sur les champs de bataille au cours duquel on s'évertue à rédiger des notes et à relever des faits bruts qui

²⁴³ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 51.

²⁴⁴ LISSE (Michel), « Dicibilité de l'indicible, Indicibilité du dicible », *Interférences littéraires*, n°4, Mai 2010, p. 21.

²⁴⁵ Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, *op.cit.* p. 89.

vont former par la suite l'ossature d'un récit de guerre. Le vide occasionné par l'absence de synchronisme dans les divers événements tragiques observés sur le terrain et dont se nourrit ledit récit de guerre justifie le recours à l'imagination, qui parachève le travail de transposition du réel dans l'univers de la fiction. Une telle remarque vaut particulièrement pour les écrivains ayant servi dans le journalisme à l'instar d'Henry de Monfreid, Joseph Kessel et Jean-Pierre Campagne, pour ne citer que ceux-là. A leurs yeux, la production journalistique ne pouvait-elle donc suffire pour rendre compte au quotidien des effets désastreux de la guerre ? Pouvaient-ils la considérer au moins comme un cadre de réflexion approprié à même de satisfaire les exigences liées au besoin impérieux de témoigner ? Monfreid fait comprendre que non, bien que ce soit au détour d'une phrase :

Au cours de ma mission de reportage, il ne m'a pas toujours été possible de faire parvenir à *Paris-Soir* toute la vérité, impartiale et précise, comme je l'eusse souhaité ; aussi ai-je cru nécessaire, dès mon retour en France, de réunir la totalité de mes notes de voyage, non pour faire un « livre » mais pour plaider un peu la cause de la vieille Ethiopie que j'aime du fond du cœur²⁴⁶.

On constate par ailleurs que ces écrivains, outre le métier de journaliste qui était le leur, ont un autre point commun : ils ne sont pas originaires de la Corne de l'Afrique. Par conséquent, ils portent un regard « extérieur » sur le fléau de la guerre qui perdure dans cette partie du monde. Ce qui ne les empêche pas de faire preuve dans leurs discours d'un engagement certain, fut-il au service d'une idéologie pernicieuse, en contradiction absolue avec la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes. « Ecrire n'est pas l'apanage des justes²⁴⁷ », peut-on lire sous la plume d'Abdourahman A. Waberi. Pour illustrer cela, nous nous bornerons à citer ici le cas de Monfreid,

²⁴⁶ MONFREID ((Henry de), *Les Guerriers de l'Ogaden*, *op.cit.*, p. 7.

²⁴⁷ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, *op.cit.*, p. 6.

qui ne cache guère son admiration pour l'Italie fasciste et surtout pour la figure de Mussolini :

Je crois, écrit-il, que jamais à travers l'histoire un homme n'a réalisé autour de lui une si totale cristallisation des volontés humaines²⁴⁸.

Le journaliste Daniel Grandclément, dans le livre qu'il a consacré à Henry de Monfreid, souligne dès les premières lignes le goût de la fantaisie propre à ce dernier :

De Monfreid est un nom de comédie. Il n'existe que par la fantaisie de la grand-mère d'Henry, Marguerite Barrière, qui l'a inventé dans les années 1850 avant de s'embarquer pour l'Amérique. [...] Dans son cas, pas de doute. Il est le digne héritier de cette aïeule fastueuse et pingre à la fois, ignore des règles habituelles auxquelles se soumettaient ses contemporains²⁴⁹.

Au-delà du facteur idéologique, est-ce sa nature de fantaisiste qui l'incite à appeler à abandonner l'Éthiopie aux appétits du Duce, qui entend réaliser sans plus tarder ses rêves de conquête en occupant les hauts plateaux abyssins ? A cette question, on ne pourrait répondre de façon précise. Toujours est-il que dans les pages de *Les Guerriers de l'Ogaden*, et après avoir fait part de son admiration pour le dictateur italien, Monfreid tire à boulets rouges sur le Négus éthiopien à qui il prête tous les attributs d'un tyran sanguinaire :

L'Italie a eu le très haut courage de ne pas faire une guerre barbare sur la terre où elle veut porter un peu de justice et de progrès. Elle a sacrifié une « gloire militaire », facile au début ; pour rester plus humaine envers les peuples qu'elle veut affranchir d'un odieux servage.

C'est pourquoi j'ai suivi l'Italie avec sympathie.

²⁴⁸ MONFREID (Henry de), *Les Guerriers de l'Ogaden*, *op.cit.*, p. 15.

²⁴⁹ GRANDCLÉMENT (Daniel), *L'Incroyable Henry de Monfreid*, Paris, Grasset, 1998, p. 8.

Je voudrais que mon livre fasse comprendre aux cœurs généreux que, donner des armes au Négus c'est non seulement défendre les privilèges d'une féodalité égoïste et cupide, mais encore c'est prolonger et rendre plus meurtrière une guerre injuste, où tomberont seulement ceux qui méritent d'être sauvés²⁵⁰.

Ces digressions montrent clairement à quel point le récit de guerre peine à assumer sa fictionnalité. Car il ne peut échapper à l'emprise du réel, celui-là même qui l'inspire.

Témoigner sur les horreurs de la guerre, c'est aussi parler au nom de toutes celles et tous ceux qui les ont vécues dans leur chair. En relatant leurs souffrances, en s'efforçant de libérer la parole « pour qu'elle retrouve son sens et sois capable de nommer les choses²⁵¹ », l'écrivain se fait producteur d'émotion, peut-être sans le vouloir, sans le savoir non plus. L'écriture de l'innommable, en tentant de construire un monde nouveau sur les ruines de ce qui n'est plus, a tendance à se confondre à une opération de reconstitution. D'ailleurs, sa forte dimension testimoniale, très marquée dans les œuvres autobiographiques en particulier, l'empêche d'être assimilée à une création *ex nihilo*. Le lecteur, par conséquent, ne peut éviter de s'identifier aux victimes dont « le destin fracassé²⁵² » est retracé minutieusement au fil des pages. Celles-ci sont pour leur plus grande majorité des femmes et des enfants, raison de plus de s'apitoyer sur leur sort.

Sachant que « c'est toujours la réalité qui dépasse la fiction²⁵³ », les auteurs doivent en outre répondre au souci de produire au plus près du réel. C'est sans doute pourquoi ils déploient beaucoup de rigueur en esquissant sur le papier les portraits des rescapés qui, à eux seuls, témoignent des drames que ces individus ont vécus ou des tortures qu'ils ont subies. Les mots, dans ces circonstances, ne sont

²⁵⁰ MONFREID (Henry de), *Les Guerriers de l'Ogaden*, *op.cit.*, pp.7/8.

²⁵¹ GERMANOTTA (Maria Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », *art.cit.*, p. 28.

²⁵² Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 9.

²⁵³ Abdi Mohamed Farah, « La Ressuscitée », *La Nation*, édition du jeudi 3 octobre 1996, p. 12.

plus que cris de douleur, échos d'une conscience traumatisée. Citons entre autres Idris Youssouf Elmi sous la plume duquel on peut lire ceci :

Cette femme n'a plus rien à couvrir. Elle est bien vivante à défaut d'être morte. Elle n'a rien à cacher sous ce ciel endeuillé, sur cette terre rougeâtre. Couleur empruntée à l'argile du pays mais aussi du sang des fils de cette femme qui n'a plus rien à voiler.

Elle déambule entre les ruines, les fous et les paysages violés. Malgré son quotidien dépourvu d'espoir, elle demeure la spectatrice privilégiée de la misère, de la guerre, des outrages et de la stupidité humaine. Elle a pourtant la force de sourire²⁵⁴.

De même, Abdourahman A. Waberi croque ses personnages d'un trait délicat. Ce sont encore des figures féminines (est-ce un hasard ?) que l'on dépeint de façon très sobre, histoire de montrer implicitement les fragments de vie qu'elles sont devenues sous les effets conjugués de la guerre et de la misère. Leur existence est décortiquée avec un souci du détail qui, s'il est déterminé par l'exigence de vérité, n'en est pas moins impitoyable. En cela, les deux femmes dont Waberi, dans le paragraphe qui suit, raconte les tragédies familiales qu'elles ont endurées chacune de son côté suscitent l'empathie :

Pourtant, il y a deux ans, presque jour pour jour, le 11 janvier 1991, Halima, l'aînée, quarante-huit ans, qui garde toujours sur la tête le shaash, le turban rouge ou noir que doivent porter toute leur vie les femmes mariées, a vu son époux, industriel, enlevé à son domicile. C'était la veille de la chute du dictateur Syad Barré. Le lendemain, Halima a couru la ville à la recherche de son mari. Finalement, un imam lui a dit où se trouvait le corps, car les hommes de Syad Barré l'avaient assassiné... Depuis le début de la guerre civile, il y a deux ans, Leïla ne connaît que malheur et chagrin. Son mari est réfugié

²⁵⁴ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., p. 47.

dans un camp au Kenya. Il ne l'a pas abandonné. Aucun des deux n'a voulu abandonner son clan, le préférant à la famille, en attendant peut-être des jours meilleurs²⁵⁵.

Et l'auteur de *Le Pays sans ombre* de s'exclamer : « Nous avons eu la rhétorique, vous avez subi le choc²⁵⁶. » A qui s'adresse-t-il ? Aux victimes malheureuses dont il s'efforce de reconstituer la vie déchiquetée par la guerre, de rassembler le puzzle en recollant les morceaux ? Au lecteur dont l'émotion est à son comble ? On ne sait plus très bien. Il importe de souligner toutefois que le discours des écrivains dans la guerre se distingue avant tout par sa capacité à insuffler la subversion dans la narration de l'inénarrable, à se produire hors des sentiers battus. Un discours rebelle, donc, qui se veut l'antithèse du discours officiel ou médiatique. Un discours particulièrement enclin à rechercher l'originalité en misant sur ses accents de démystificateur et sa verve tapageuse. Avec lui, tous les clichés tombent. Parce qu'il autorise l'effraction, voire l'impudeur, aucun tabou ne lui résiste. L'apport de la veine satirique est considérable car elle vise à mettre en évidence la déshumanisation qu'implique la guerre. C'est à cela que nous allons nous consacrer dans un premier temps dans cette partie.

D'autre part, nous essayerons d'interroger l'utilisation du « je » dans les témoignages de guerre. Autour de lui s'organisent en effet toutes les situations d'énonciation où l'expérience personnelle est développée de façon à ce qu'elle reflète le drame collectif quand elle n'en propose pas un aperçu par le truchement de l'horreur des événements. De l'auteur-témoin au personnage-narrateur qui se livre à travers les scènes tragiques qu'il prétend avoir vues ou vécues, l'instance narrative est sans reconfigurée, exposée à un phénomène de dédoublement particulièrement récurrent. Pour Xavier Garnier, le « *Je* est un démultiplicateur de violence. En lui viennent se fondre

²⁵⁵ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 173.

²⁵⁶ *Op.cit.*, p. 148.

toutes les formes²⁵⁷. » En clair, le « je » désigne non seulement l'écrivain, mais aussi son double. De ce fait, il assure la jonction entre la voix narratrice et « une voix dite narrative [qui la] tient en suspens, sans jamais éliminer la distance entre elles²⁵⁸ ». D'où la nécessité de distinguer la personne de l'auteur par rapport à l'écrivain. Ce qui les sépare, ce sont d'abord leurs champs d'intervention respectifs qui sont plus ou moins étroits. On ne peut rencontrer le premier que dans le récit testimonial. Ses apparitions sont donc très restreintes, limitées aux seules œuvres autobiographiques. Quant au second, il a la capacité de se substituer au bourreau et à la victime, fut-elle morte. Cela signifie qu'il dispose d'une marge de manœuvre suffisamment large pour faire entendre non seulement la voix « du Supplicié » et celle « du grand paranoïaque », mais aussi de combler l'absence de parole « du Sacrifié²⁵⁹ ».

Toutes ces « fluctuations », si l'on peut appeler cela ainsi, font que le « je » est perçu au final comme « la grande béance où viennent s'engloutir les mondes : le Sacrifié par excellence²⁶⁰ ». C'est d'ailleurs à ce titre qu'il nous a semblé intéressant de l'aborder en second lieu dans le cadre de cette partie consacrée au discours des écrivains dans la guerre.

1-1 Les formes de discours

Le discours des écrivains en butte à l'indicible se caractérise avant tout par ses aspects violents qui ne sont pas sans rappeler la réalité odieuse de la guerre. Malgré cette évidence, force est de

²⁵⁷ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », art.cit., p. 55.

²⁵⁸ KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible-Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p. 110.

²⁵⁹ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », art.cit., p. 57.

²⁶⁰ *Idem.*

constater que l'imaginaire littéraire ne cherche pas tant à imiter le spectacle du Mal qu'à explorer de nouvelles formes de discours permettant de décrire l'indescriptible dans la perspective d'une poétique du dévoilement. Il faut dire que l'analyse rationnelle de la folie de la guerre a pour objectif non pas de justifier l'injustifiable, mais de le faire admettre, de le fixer dans la mémoire parce que l'art de la représentation du chaos a ceci de particulier qu'il nourrit l'ambition de bâtir sur les ruines de l'Histoire... Il n'aspire pas à créer, mais à transformer. Le fait que les écritures de l'innommable soient perçues comme le lieu d'expérimentation de formes discursives et énonciatives inédites s'inscrit dans cette stratégie consistant à transfigurer le réel plutôt qu'à le reproduire.

Pour Abdourahman A. Waberi, il y a lieu d'inventer chacun des « fragments d'un discours phrasé²⁶¹ » qui soit aux antipodes des dépêches journalistiques et des allocutions officielles à défaut de les réduire au silence. Face aux ravages de la guerre, l'urgence est telle qu'il s'avère impératif d'imaginer d'autres techniques d'expression autorisant davantage la pensée critique et de nature à défier médias et discours officiels, les uns parce qu'ils sont enclins à rechercher le sensationnel partout, (y compris dans un univers chaotique marqué par la guerre), les autres parce qu'ils sont très souvent sources de propagande. Voilà pourquoi l'écrivain se doit de faire acte de résistance en misant sur sa propre capacité à dire autrement, à garantir l'originalité de son discours. C'est dans cette perspective que Waberi propose ce qui suit :

Nous commencerons par faire nôtre l'art du fragment car la vie est trop complexe pour être saisie dans son ensemble. Parasiter, cannibaliser les discours officiels, assermentés ou médiatiques, les rendre *in naturalibus*. Les réduire à des échos percutants dans ce monde où l'indignation se calcule à l'aune de la souffrance²⁶².

²⁶¹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre, op.cit.*, p.173.

²⁶² *Idem*.

Ces aspirations de singularité dans le discours littéraire de la guerre répondent davantage à une quête de vérité qu'à un besoin esthétique. Et pour cause, la violence extrême, de par les bouleversements qu'elle engendre, constitue un lieu de déformations permanentes où tout est terni, altéré, dénaturé... bref, transformé. Rien ni personne n'est épargné. Même les mots sont dépossédés de leur sens et ne signifient plus rien. « Que faire lorsqu'on accepte nuit et jour que certains mots soient mutilés de leur véritable sens à force d'être utilisés à tort et à travers ? Que faire lorsque finalement ces mots ne veulent plus rien dire ? Comment accepter cela et regarder ensuite la vie entre quatre z'yeux²⁶³ ? », s'interroge Abdi Ismaël Abdi en allusion aux déclarations officielles partisans, obéissant à des fins politiciennes et « qui ne parlent pas le langage vrai de la vérité incorruptible²⁶⁴ ». Ce qu'il appelle souvent et familièrement du « Fiche-Fache, pour ne pas le nommer²⁶⁵... ».

Pour faire face à cet arbitraire langagier et atténuer ses effets néfastes susceptibles de saper la formation du discours de la guerre, rien de mieux que la création fictionnelle. En effet, c'est dans la fiction et à travers elle que l'écrivain affronte l'épreuve de vérité. Car elle lui offre cet espace de liberté tant convoité où il peut asséner sa vérité à lui, dire les choses à sa façon :

Il faut distinguer [...] le document brut de l'œuvre littéraire, qui, pour reposer sur certaines transpositions ou certaines déformations, n'en est pas moins chargée de vérité, puisée à l'expérience profonde de l'écrivain²⁶⁶.

D'autre part, il est aisé de remarquer que c'est contre la parole officielle que le discours littéraire va chercher à s'affirmer en premier lieu. Pour ce faire, il n'hésite pas à la mettre en cause avec beaucoup

²⁶³ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 58.

²⁶⁴ Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, op.cit., p. 35.

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible-Jabès, Blanchot, Duras*, op.cit., p.20.

de véhémence, à la disséquer et la vider de son sens pour la réduire finalement à l'état de farce ; une farce aussi dangereuse que trompeuse. Dans les textes étudiés, formules humoristiques, ironiques ou sarcastiques se relaient pour contredire la voix officielle, la parodiant pour mieux la dénoncer. Ce besoin de conjurer le Mal par les mots ne peut s'expliquer que par le fait que « la guerre appelle la parole, utilise la parole, passe par la parole²⁶⁷. » Ce qui suppose une guerre des mots qui serait étroitement liée au chant des armes dans les zones de combat. L'une et l'autre, en tout cas, se répercutent sur la création littéraire dans laquelle se mêlent narration des faits d'armes et échos d'une lutte sans merci reposant exclusivement sur la parole. Les œuvres de fiction sont symptomatiques de cette guerre dans la guerre où le ton ironique du discours de l'écrivain met à rude épreuve « l'emphase des harangues²⁶⁸ » de l'officiel en les réécrivant à sa guise, voire en les caricaturant à outrance. Il se pose alors en contre-message et cela suffit pour imaginer le message dont il est lui-même porteur. La littérature, en tentant de comprendre l'incompréhensible, produit donc « des contre-discours de rupture²⁶⁹ ». A preuve, ce passage tiré de *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé :

Cette fois-ci, la raison pour laquelle il fallait endurer et mourir n'était plus visible à l'œil nu. Alors on nous plaça dans des centres de rééducation de la vue. On nous mit des lunettes pour rectifier nos regards, des casques pour emprisonner nos pensées ; on nous mit dans la bouche des mots et des slogans que notre langue maternelle ne reconnaissait pas. On nous ordonna de monter sur les chevaux fougueux de la révolution pour aller rattraper le progrès. Nous n'avions plus les mêmes ennemis. Désormais, c'étaient les idées et les blasphèmes contre le Grand Maître qu'il nous fallait pourfendre. Nous fûmes transformés en « vigiles de Sa Vérité », entraînés à la rhétorique, au maniement

²⁶⁷ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 10.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 13.

des mots tranchants, et à l'art de faire taire les gorges pécheresses. On apprend à alimenter d'éloges le fleuve de vanité du Gardien du Grand Rêve et nous repaître de sa logorrhée radiophonique²⁷⁰.

Le monde médiatique n'est pas épargné non plus. D'ailleurs, les professionnels des médias ou les médias eux-mêmes n'ont pas bonne réputation dans les textes de notre corpus. Les personnages qui les incarnent sont la plupart du temps de détestables marionnettes, de vrais-faux journalistes à l'éthique élastique, incultes et corrompus de surcroît. Ils se distinguent notamment par leur zèle intempestif et leur médiocrité. L'incompétence de l'éditorialiste dont il est question dans les pages de *Balbala*, le premier roman d'Abdourahman A. Waberi, relève d'un cas d'école. A la tête de l'unique organe de presse national, il est incapable de rédiger un paragraphe sans faire des fautes, preuve qu'il ne maîtrise point la langue dans laquelle il écrit. Ses difficultés rédactionnelles sont d'autant plus graves que ses connaissances littéraires sont fort maigres, au point qu'« il prend toujours Tchicaya U'Tamsi pour un ouvrier bulgare²⁷¹ ».

Par ses chroniques empreintes de sottises et sa méfiance atavique des intellectuels bien-pensants, il rappelle la noria de « journalistes un quart-constipé, un quart-illettré, un quart-corrompu, un quart-amnésique du journal officiellement sourd, aveugle et muet du pouvoir en place à Yama-Yama²⁷² » que l'on découvre dans *Vents et semelles de sang*, recueil de nouvelles posthume d'Abdi Ismaël Abdi.

Il va sans dire que la création littéraire se doit d'inventer d'autres formes de discours afin de rompre avec ce que ce même auteur appelle « l'art de désinformer tranquille²⁷³. » La prise en considération de cette exigence paraît évidente puisque la littérature ne se contente pas de renvoyer les échos de la barbarie. Elle s'efforce

²⁷⁰ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 14.

²⁷¹ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p. 12.

²⁷² Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, op.cit., p. 35.

²⁷³ *Idem*.

de concevoir l'horreur en tant qu'objet esthétique, se propose de la retravailler en profondeur de manière à rendre supportable l'insupportable. Pour amortir le choc, la meilleure solution passe, paradoxalement, par la langue. Par le truchement d'une diversité de procédés rhétoriques et stylistiques, l'écrivain s'évertue à explorer alors la puissance salutaire des mots. A ce titre, l'ironie apparaît comme un instrument efficace permettant de déformer l'affreuse réalité, de prendre de la hauteur par rapport à un quotidien marqué par la douleur. Le discours littéraire parvient ainsi à dire sans nommer les choses, quitte à réduire tout à un exercice de style. C'est en tout cas ce que laisse penser la lecture de cet extrait de *Les Trésors de la mer Rouge* de Romain Gary :

Les raisons de la haine tribale entre les Afars et les Issas se perdent dans la nuit des temps. Ils ne les connaissent plus eux-mêmes. Mais la haine demeure : c'est la seule unité profonde que connaît cette terre sans ressources et sans pitié. Si l'enfer vous tente, venez-y : vous serez comblé. Cent mille volcans sont morts ici pour faire de cette région d'Afrique un chaos noir de rocs calcinés où seuls les épineux gris acier font vivre les chameaux et les chèvres²⁷⁴.

Opter pour la distanciation dans la narration des atrocités de la guerre implique un regard neutre, tout à fait indépendant, libre de tout engagement militant. Ce qui n'est pas le cas du discours littéraire qui attire l'attention par sa dimension engagée. A cela s'ajoute le rapport à la fois ambigu et intime qu'il entretient avec l'affectivité compte tenu de son contenu engageant dont l'influence sur le lecteur s'effectue par effet de ricochet :

Toutefois, les multiples procédés transgressifs remplissent dans ce récit [celui de la guerre] entre autres la fonction référentielle (nommer l'innommable, dire l'indicible), la fonction expressive (extérioriser les sentiments intérieurs du sujet

²⁷⁴ GARY (Romain), *Les Trésors de la mer Rouge*, Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

parlant ou écrivant) et la fonction impressive (blesser la victime ou choquer le lecteur, en tout cas l'influencer de quelque manière²⁷⁵.

La veine satirique qui se déploie dans les écritures du chaos trahit le militantisme actif d'une littérature en guerre contre la guerre et qui a fait le choix de prendre le parti d'une humanité en proie à un désarroi profond. Dans ses dénonciations incessantes des conflits sanglants, la voix littéraire se veut sans concession en répertoriant les exactions commises. Elle se montre non moins intraitable en ressassant les humiliations subies. C'est ainsi que l'on peut lire sous la plume du romancier djiboutien Ali Coubba :

Je garde encore en mémoire des scènes ; des scènes,
dois-je dire, dont l'horreur m'a à tout jamais marqué²⁷⁶.

C'est là un retour en arrière qui préfigure une projection dans l'avenir puisque le principal message qui réside dans ce travail de mémoire semble dire : Plus jamais ça ! Le besoin d'écrire pour exorciser la souffrance et de recourir à la thérapie des mots dans l'espoir d'accélérer sa propre guérison s'accompagne de la nécessité de porter la lumière sur le caractère absurde des luttes armées fratricides et de montrer que la violence extrême est un défi lancé à la raison. Pour suppléer à la folie de la guerre sur le plan esthétique, l'imaginaire littéraire mise avant tout sur un langage délirant dont l'usage ne saurait être saisi que dans la perspective d'une recherche de cohérence dans un univers désorganisé, mis à feu et à sang. Par le moyen du verbe, l'écrivain tente non seulement de concevoir l'inconcevable, mais aussi d'exprimer sa révolte devant l'ampleur du désastre. Il s'agit, comme le précise Abdourahman A. Waberi, de

²⁷⁵ AHIMANA (Emmanuel), « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 34.

²⁷⁶ Ali Coubba, *L'ALEPH-BA-TA. Récit de Tadjoura*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 62.

Le titre du roman d'Ali Coubba est formé de l'association des trois premières lettres de l'alphabet arabe. Selon l'auteur dont la langue maternelle est l'Afar, *l'ALEPH-BA-TA* signifie "connaissances élémentaires" ou "b-a-ba" en langue afar.

« dire le dégoût par trop de détresse [et] nommer la vie où elle est²⁷⁷ ». Il s'agit aussi d'ausculter la cruelle réalité, d'engager la réflexion autour de la condition humaine et de poser des questions vitales comme le fait Waberi dans l'extrait ci-après :

Ce pays a-t-il signé un pacte avec Satan ? Ironie du sort : on se déchire les entrailles dans un pays où la parenté est omniprésente. Ironie du langage : « frères » de sang qui s'extirpent ou « frères » en armes pour une cause fratricide ? » [...]

Les vraiment grands hommes ne sont-ils plus là ? A Mogadiscio comme à Morovia, comme à Khartoum, Luanda ou Djibouti, on cherche partout le génie de l'union. On pousse partout le même credo :

Mon frère avant mon proche cousin
mon proche cousin avant mon cousin
mon cousin avant mon allié
mon allié avant ceux d'en face
ceux d'en face avant mon ennemi du jour
l'ennemi du jour avant l'ennemi de toujours
et tout le monde, bien sûr, après moi. »²⁷⁸

Dans la production du discours de la guerre, l'allégorie est une marque de fabrique très récurrente au même titre que l'ironie. L'usage de cet outil langagier va doter les écrivains de la capacité de simuler les situations les plus incongrues sans se focaliser sur leur incongruité. Les constructions allégoriques, si elles n'autorisent pas d'appeler un chat un chat, n'en fourmillent pas moins d'indices permettant de remonter jusqu'à lui. Elles sont porteuses de sens en cela qu'elles ne disent pas ce qu'elles font entendre. Elles n'excluent pas l'engagement mais le dissimulent sous un désengagement apparent.

Aussi, il n'est pas impossible de déceler la présence de l'allégorie dans les œuvres les plus engagées.

²⁷⁷ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 153.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 166.

Dans les textes de notre corpus, le récit de l'abeille, qui a élu domicile dans le décor métallique d'un vieux canon abandonné où elle produit son miel, passe pour un coup de maître. Ali Moussa Iyé, qui l'a concocté par ses soins, a voulu sans doute frapper fort en imaginant une version plus imagée des dérèglements consécutifs à la guerre. Loin de dérouter le lecteur, les aspects invraisemblables de cette anecdote rappellent justement une réalité devenue incontrôlable. De fait, la guerre a ceci d'incroyable qu'elle s'appuie sur l'ordinaire pour engendrer l'extraordinaire. Elle est en soi un lieu insolite où l'on vient butter sur l'irréel faute de ne pouvoir repérer les contours dérisoires d'un réel insaisissable qui échappe complètement à la raison. « Il n'est pas facile de brandir le flambeau de la Raison à un moment où tous [c'est-à-dire les êtres et les choses] déraisonnent²⁷⁹ », souligne Luc Rassin.

Cette évidence semble guider de bout en bout le travail d'Ali Moussa Iyé dans lequel la vie et la mort se côtoient et se renvoient d'étranges échos. La touche allégorique très importante de son texte poétique apporte par ailleurs la preuve irréfutable que la guerre relève certes de l'inénarrable, mais n'interdit pas cependant la narration :

« Hey ! Hey ! L'Abeille

Arrête un peu ton vol et viens, j'ai à te parler en ami

Toi qui voltiges partout où bon te semble

Mais préfères plier tes ailes aux besoins de tes semblables

Toi dont la vie en ruche est chantée comme modèle

d'harmonie

A toi et ta colonie de fidèles serviteurs de leur reine féconde

Qui butinez si bien la sagesse de l'intérêt en commun

Laissez-moi vous dire mon admiration sans la moindre
flatterie

Un doute, une interrogation tourmente cependant ma
certitude

Et m'oblige à interrompre ta tournée des fleurs en
béatitude

²⁷⁹ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 17.

Je t'imaginai hôte des alcôves rustiques des espaces
aromatiques
Visiteuse des pétales pulpeux, amoureuse des couleurs
en féerie
Imagine ma surprise de retrouver tes alvéoles au fond d'un
trou maudit
L'orifice grossier d'un canon de métal abandonné sur une
colline hantée
Un canon au passé sanglant qui servit à anéantir les
miens

Et l'abeille de répliquer :

L'Abeille suspend son vol, se lisse les ailes et répond sans
darder
D'une voix de flûte, elle dit à celui qui l'a interpellée :
Toi, Homme, qui te vantes d'être prédestiné maître du
monde
Toi à qui le Créateur aurait passé le sceptre de son
royaume terrestre
Où est donc cette Raison censée te distinguer du reste
de Sa création
Où est la conscience qui te devait te donner le droit d'en
prendre la direction
Tu te crois au centre et gonfle l'univers de tes lamentations
Tu ériges tes illusions en monuments de tradition
Tu te gargarises de ta science et t'étrangles par ton
ignorance
Pyromane, tu allumes des feux que tu ne saurais
éteindre²⁸⁰.

Parce qu'elle inaugure la barbarie, la guerre est un défi à
l'humanité. Elle entraîne les hommes dans un mouvement de
régression continu qui les fait basculer dans la bestialité. « La guerre,
en autorisant les pires régressions, annule l'Homme ; elle retire à

²⁸⁰ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, pp.133/134/135. Ce texte, comme le reconnaît l'auteur lui-même, est inspiré d'un poème en langue somalie du jeune poète djiboutien Ali Mogueh Guedi.

l'espèce humaine le droit de penser sa propre dignité²⁸¹ », selon Jean Kaempfer.

Il est indéniable que le discours de la guerre serait accusé de grave négligence s'il ne prenait pas à son compte cette réalité à laquelle il ne peut d'ailleurs se soustraire d'aucune manière et sous aucun prétexte. Il en va de sa crédibilité. Autrement, il ne serait qu'une parole romancée, conçue à base de clichés et de notions théoriques vagues, et donc sans portée véritable parce que n'ayant qu'un rapport lointain avec l'objet de représentation.

Dans leur quasi-totalité, les auteurs de notre corpus parviennent à se tirer d'affaire moyennant des textes entièrement dédiés à l'humanité. Dans leur refus de la guerre, on peut voir non seulement l'expression d'un engagement profond et sincère en faveur de la dignité humaine, mais aussi l'affirmation d'un discours engageant conçu pour interpeller l'Homme dans sa conscience. « J'espère apprendre à crier, c'est-à-dire à parler simplement [...] des mots "cœur de passe" engageants pour faire fidèlement, tel un griot infatigable des temps modernes, la chronique et la généalogie des minableries imbéciles et heureuses qui malmènent tant la Vie en Afrique, et en particulier ici, en Afrique de l'Est²⁸² », fait savoir Abdi Ismaël Abdi. Ecrire contre la guerre revient donc à voir en elle la manifestation d'un destin commun et à parler d'elle comme d'un suicide collectif autour duquel la nécessité de réveiller les consciences se fait cruellement sentir. L'écrivain aux prises avec l'horreur doit inventer en retour une forme de discours adaptée pour sensibiliser les masses sur les méfaits de la guerre. Il opte alors pour un discours moins nuancé qui se veut cependant réaliste dans le sens il se propose de retranscrire le désastre en mettant l'accent sur tout ce qu'il a d'inhumain. Le vocabulaire de l'émotion ainsi que les images tragiques qui fondent la violence sous-jacente à une telle pratique discursive ne peuvent être sans effet sur le lecteur dont la sensibilité

²⁸¹ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, op.cit., p. 164.

²⁸² Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 6.

est sinon heurtée, du moins touchée au travers des mots. L'énonciation s'accompagne dès lors d'une tonalité pathétique, la cruauté des événements autorisant quant à elle le dévoilement, voire une rigueur implacable dans la description de la réalité chaotique. Le ton âpre du discours s'offre comme un prélude à une parole intransigeante conçue pour traduire l'innommable dans des termes qui ne répondent pas tout simplement à la convenance de l'auteur soucieux de ménager ses lecteurs, mais qui permettent de dire les choses comme elles sont et non pas comme elles sont perçues.

Dans le récit de guerre, la dureté des mots ajoute donc au drame humain qui se joue en permanence à l'intérieur même du texte où chaque paragraphe, chaque phrase et chaque expression apporte son lot de détresse. L'émotion est, dans ces conditions, garantie suffisamment et incontestablement. A ce sujet, la lecture de l'extrait suivant tiré de *Cahier nomade* d'Abourahman A. Waberi ne laisse pas indifférent. D'ailleurs, le lecteur est pris à parti dès le début grâce à l'utilisation du pronom personnel « vous », histoire de l'interpeller dans sa conscience, de porter son émotion à son comble et de s'assurer sa compassion :

Je vous livre mon récit de chair et de sang, le testament tourmenté de ma vie que d'autres ont disséqué avant moi. Les versions se suivent et se ressemblent un peu. Moi Ahmet, le neveu révolté, le soldat haillonneux, riche seulement d'espoir et de crasse, je vous parle du royaume pourri et de la famille disloquée. Le chaos par lequel sourd la vie n'est toujours pas, comme on le dit dans les contes, un cœur de soie et d'amour²⁸³.

Cette forme discours qui a le mérite d'être sans équivoque implique néanmoins certaines exigences au premier rang desquelles le refus du conformisme et de la langue de bois. De ce point de vue, l'art de la narration de l'inénarrable ne peut se concevoir en dehors de l'obligation d'appeler les choses par leurs noms. Aucun mot ne

²⁸³ Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, op.cit., p. 93.

doit être repoussé, quitte à faire remonter à la surface le refoulé. En clair, il est question d'explorer par le truchement de la parole les tréfonds de l'inconscient dans la perspective d'extérioriser la douleur et de réhabiliter une mémoire collective en proie à l'effritement. L'usage de la subversion tend à légitimer ici un discours qui ne rechigne pas à se nourrir des souvenirs enterrés et des paroles tues ou interdites parce qu'il ne conçoit pas que toutes les vérités ne soient pas bonnes à dire. Ce qui est en jeu, c'est avant tout la dicibilité de l'indicible. La voix littéraire entend libérer par ce biais la parole qui se trouve annihilée devant la guerre, la souffrance et la désolation, sollicitant ainsi des modalités énonciatives narratives diverses et variées dont la combinaison permet d'élaborer une écriture à même d'échapper aux conventions préétablies, voire aux définitions.

Parce que la guerre défie l'intelligence, la littérature ne saurait éviter de faire face à la nécessité d'insuffler de la cohérence autour de l'objet esthétique qu'elle conçoit à partir du chaos. Dans un monde à la dérive, les auteurs se voient investis de la mission de proposer une alternative au désordre à travers la création littéraire. Aussi, les écritures de l'irreprésentable peuvent être assimilées à un appel à la raison. Pour Luc Resson en tout cas, il est incontestable qu'elles ont la charge d'« enseigner au lecteur de quelle façon on s'adapte à une réalité à laquelle, de toutes façons, il est impossible de se soustraire²⁸⁴. »

C'est dans ce sens qu'il faut appréhender la visée explicative du discours d'Abdi Ismaël Abdi que nous citons ci-dessous à titre d'exemple. Ses propos ont ceci d'engageant qu'ils invitent à regarder la réalité bien en face, mais c'est au prix d'une remise en question de l'ordre établi :

Pourquoi refuser un mot que le temps a semé en toi ? Le néant, c'est la vie que je mène actuellement. Le néant, c'est la vie

²⁸⁴ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit, p. 87.

que tu mène actuellement. Le néant, c'est la vie que nous menons tous actuellement sur les sentiers-cercles de Ras-Magaala. Alors pourquoi refuser d'entendre un mot qui te colle aux oreilles comme un second nom ? Tu veux me voir mort ? Eh bien soit ! Ton désir est satisfait²⁸⁵ !

La virtuosité transgressive de l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi vient appuyer l'idée selon laquelle le discours littéraire de la guerre doit beaucoup sa réputation de rebelle à sa poétique qui induit la provocation, le rejet des normes en vigueur, voire le délire. Son opposition radicale au discours politico-médiatique suffit pour entrevoir en lui tous les ingrédients d'un contre-discours. S'il prône le démantèlement de tout ce qui fonde l'ordre établi, il n'ignore pas cependant qu'il va falloir construire lui-même sur les ruines de ce qui aura été détruit.

1-2 Le Je de l'Autre

Dans leurs récits de témoignages, les écrivains n'ont de cesse de convoquer la mémoire dans une approche rétrospective des événements. L'écriture de l'indicible, dans les ouvrages autobiographiques en particulier, repose exclusivement sur la mémoire envisagée comme le lieu d'élaboration du récit de guerre, fruit de la retranscription des situations d'extrême violence ancrées

²⁸⁵ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, pp. 99/100.

dans l'expérience de l'auteur. Le processus de revitalisation des souvenirs cruels et personnels dont se nourrit son travail se matérialise autour du « je » dont l'utilisation mérite ici quelques explications.

Le « je », c'est d'abord un indice de référentialité à partir duquel se noue le pacte autobiographique, l'auteur-narrateur se révélant au lecteur au travers des intermittences de la mémoire. Le « je », c'est aussi ce qui, paradoxalement, inscrit dans un univers romanesque « l'autobiographie qui n'est qu'une fiction produite dans des conditions particulières²⁸⁶ ». En accélérant la rencontre entre le passé et le présent, la mémoire et l'oubli par le truchement de son œuvre autobiographique, l'auteur parvient à se transposer, voire à se dédoubler. Car « la pensée ainsi que les images de l'écrivain sont, selon Luc Rassin, constituées de dichotomies qui, en introduisant un découpage dans le réel, permettent de mieux se situer par rapport à lui²⁸⁷. »

A ce titre, il convient de préciser que les faits tragiques sur lesquels revient Omar Osman Rabeah dans la première page de *Le Cercle et la Spirale*, son roman autobiographique, ont lieu au moment même de sa naissance. Bien sûr, la suite est moins nettement lugubre que ne le laisse présager leur coïncidence qui constitue toutefois un élément décisif dans la mesure où elle trahit de la part de Rabeah la tentation de se réappropriier le passé en s'appuyant sur une mémoire qui n'est pas la sienne. Compte tenu du fait qu'il flirte avec le hors-mémoire dans sa tentative de retracer les circonstances particulières qui l'ont vu naître, on peut s'interroger sur la portée exacte des affrontements violents et meurtriers dont il est question dans son œuvre. En clair, les événements qu'il relate dépassent le champ de l'expérience personnelle et, par conséquent, il doit recourir à l'imagination dans le souci de combler le vide.

²⁸⁶ LEJEUNE (Philippe), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 20/21.

²⁸⁷ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, *op.cit.*, p. 64.

Son travail procède d'une forme de fiction qui permet d'envisager un réel possible en interrogeant la mémoire collective. Du déluge de feu qui dévorait Diré-Dawa (sa ville natale) ravagée par un terrible bombardement à l'instant même où il venait au monde, Omar Osman Rabeh ne trouve nulle trace dans sa mémoire. Ce qui ne l'empêche pas de vouloir retranscrire les faits dont il propose, au début de son roman, une version plausible mais non moins imaginaire. Son « J'étais né à la vie²⁸⁸ » qu'il lance pour attirer l'attention sur les conditions exceptionnelles dans lesquelles s'est produite sa naissance déconstruit les témoignages divers recueillis notamment auprès de son entourage et dont il s'est servi fort probablement pour concevoir son propre scénario. Pour rompre avec leur objectivité contestable, l'auteur de *Le Cercle et la Spirale* n'a, cependant, pas trouvé mieux que de miser sur la subjectivité qu'induisent les variations romanesques qui s'offrent à travers son œuvre drue et dure.

En outre, l'incipit du roman de Rabeh, qui s'ouvre sur des scènes d'horreur, revêt une importance particulière si l'on considère l'évolution de la littérature djiboutienne d'expression française. De *La Galaxie de l'Absurde* d'Idris Youssouf Elmi à *L'Enfant de Balbala*²⁸⁹ de Rachid Hachi en passant par *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé, nombreux sont en effet les ouvrages de fiction de parution récente où la thématique de la guerre est présente dès la première page.

Quelle que soit l'ampleur de son influence sur les écrivains djiboutiens de la jeune génération, Omar Osman Rabeh dévoile le rapport étroit qu'entretient l'écriture du chaos avec la mémoire, fut-elle « asthmatique²⁹⁰ » comme celle de la « cohorte des membres réchappés à la fatale occlusion²⁹¹ » dont Abdi Mohamed Farah

²⁸⁸ Omar Osman Rabeh, *Le Cercle et la Spirale*, op.cit., p. 4.

²⁸⁹ Rachid Hachi, *L'Enfant de Balbala*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁹⁰ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 35.

²⁹¹ *Idem*.

raconte les mésaventures. A ce sujet, les commentaires de François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert sont sans équivoque :

C'est en effet parce qu'il est un objet esthétique que le texte touche à la structure affective de la mémoire, l'affectivité étant un facteur d'intensification et d'enracinement du souvenir. Une attention particulière doit donc être accordée aux procédés stylistiques et aux images dont l'impact sur le lecteur donne son efficacité à la construction textuelle²⁹².

Tout témoignage exige l'invocation de souvenirs propres. Néanmoins, le travail de remémoration implique des imprécisions que ne peut occulter même le lyrisme à peine tempéré qui fait la force d'une écriture comme celle d'Alain Blottière. Le fait qu'il s'efforce de rassembler des fragments de souvenirs éparpillés dans sa mémoire souligne clairement le caractère aléatoire de son récit de guerre dont la temporalité linéaire est d'ailleurs évidente. Ainsi, on pourrait imaginer que l'art de la narration de l'inénarrable, s'il peut convier à des moments riches en émotions, accuse certaines imperfections que sa seule fictionnalité empêche d'être flagrantes. Derrière le « je » du narrateur se profile son double. Dans le « je » cohabitent le présent et l'absent, le mémorisé et l'oublié. Blottière, en quelques mots, lève le voile sur cette réalité à laquelle il se heurte en cherchant à retrouver ce qui n'est plus, tout au moins les maigres souvenirs qu'il en a gardés :

Aujourd'hui encore, je ne peux dire ce qui s'est réellement passé durant cette journée du 8 octobre. Et en lisant ces lignes presque incohérentes où le temps s'emmêle à suivre les méandres, le désordre de mon cerveau, je pense que je ne l'ai jamais su. Pourtant j'en garde quelques images qui ne sont pas toutes ici, fragments sauvés de la catastrophe²⁹³.

²⁹² LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 17.

²⁹³ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad, op.cit*, p.168.

Il importe de faire remarquer que les enjeux liés à l'emploi du « je » dans les fictions littéraires produites autour de la problématique des conflits à répétition en Corne de l'Afrique sont multiples. Pour donner de la consistance à leurs textes visant à dénoncer la guerre et les maux qu'elle engendre, les écrivains sont amenés en effet à s'exprimer souvent au nom des victimes, à se désolidariser du mutisme ambiant tant le bruit « des armes qui tonnent²⁹⁴ » est assourdissant qu'on entend mal les cris de douleur que poussent « les hommes qui tombent²⁹⁵ ». Preuve que la littérature nourrit l'ambition de braver ce silence imposé, le récit de guerre est polyphonique. Dans l'espace fictionnel, tout le monde parle, et parfois en même temps. « Sons et sensations s'expriment, s'impriment et s'exhalent²⁹⁶ », psalmodie le poète Abdi Mohamed Farah. Il en est ainsi de l'orphelin, de la mère, de la veuve. Il en est ainsi « des écorchés à vif », « des estropiés de l'âme », « des acteurs de cet auto génocide²⁹⁷ ». Même « les cadavres écartelés dans les talus²⁹⁸ » ont leur mot à dire et s'expriment par voix-off interposée. Il est évident que les auteurs se saisissent du pouvoir de transcender le réel que leur confère la fiction pour réunir les conditions de leur résurrection et leur donner ensuite la parole. Les morts reviennent non seulement pour raconter les souffrances qu'ils ont subies ici-bas et cracher leur bile, mais pour hanter le monde des vivants. Le besoin de faire entendre les voix qui se sont tues à jamais a sa source dans le devoir de mémoire que la création littéraire a fait sien afin de ne rien concéder à l'oubli sur la réalité abominable la guerre.

Dans *Cris de traverses* d'Abdi Ismaël Abdi, les spectres terrifiants qui prennent possession de la ville imaginaire d'Edoxe à la tombée de la nuit narguent les vivants par leurs prêches incessantes tout autant qu'ils se rappellent à eux. La multitude des voix qui remontent sans discontinuer du fond des ténèbres pour parvenir aux

²⁹⁴ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., p. 19.

²⁹⁵ *Idem*.

²⁹⁶ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 45.

²⁹⁷ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 16.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 15.

oreilles des Edoxois ébahis disent un message dépourvu d'ambiguïté qui fait écho à la fameuse formule du poète sénégalais Birago Diop : « les Morts ne sont pas morts²⁹⁹. » Sitôt partis, ils reviennent sur leurs pas « pour demander vengeance et mémoire³⁰⁰ ». Le temps d'une représentation au seuil de l'irreprésentable, l'écrivain leur donne voix et visages. Le passage du réel au surnaturel est synonyme de basculement inouï que seule la fiction autorise. Dans un univers imprégné d'irréalité où tout n'est que visions fantomatiques et paysages insolites, le témoignage fictionnel peine à dissimuler ses aspects imaginaires qui permettent de le distinguer en tant que création de l'auteur. Dans cet amas d'illusions, les écrivains, eux, semblent trouver leur compte. Ils en font une source intarissable de créativité afin d'expérimenter la force de l'oxymore leur permettant de simuler « le combat de la vie et de la mort³⁰¹ » ; de glaner l'inhumain dans l'humain, de juxtaposer l'être et le néant, d'osciller entre présence et absence en pensant la guerre et son cortège de monstruosités. Dans son étude sur l'écriture de l'inaudible, Maria Angela Germanotta note :

La thématique de la voix des morts répond à l'exigence de mettre en scène la sortie du silence des disparus et le deuil des survivants. Le *superstes* parle au nom de ceux qui ne peuvent plus le faire : c'est le lieu d'affection avec les défunts qui lui confère l'autorité de parler en leur nom. Pour l'écrivain, la relation testimoniale constitue la source de l'autorisation à inventer des situations fictives, où il peut essayer de redonner une voix aux disparus sous forme de personnages avec leurs vicissitudes³⁰².

²⁹⁹ DIOP (Birago), *Les Souffles*, in « *Les Contes d'Amadou Coumba* », Paris, Présence Africaine, 1961 [1947], p. 175.

³⁰⁰ GERMANOTTA (Maria Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 21.

³⁰¹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 166.

³⁰² GERMANOTTA (Maria Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., pp.22/23.

Comment témoigner sur l'horreur de la guerre quand on ne l'a pas vécue soi-même, si ce n'est par le truchement de la fiction grâce à laquelle il devient possible de se glisser dans la peau de ceux qui ont souffert dans leur chair ? Comment légitimer son discours sur l'indicible sans lui donner un semblant d'authenticité, laissant imaginer ainsi qu'il sort de la bouche d'une victime ? Dans ces conditions, le « je » du narrateur peut être considéré comme l'expression d'un dépassement de soi. Même si le récit des événements passe par le regard d'un personnage-témoin, la narration à la première personne permet de saisir une vue d'ensemble, le « je » s'effaçant alors devant le « on » et le « nous » qui, l'un et l'autre, participent à une forme d'autoreprésentation qui donne à voir le particulier dans un cadre global. « Je est un autre³⁰³ » qui se dissimule derrière des constructions impersonnelles quand il ne parle pas au nom des autres, rassemblant une multitude de voix dans sa seule voix. « Rimbaud quêtait un Je qui soit Lui et Autre à la fois. Nous, nous sommes à la recherche du Je dans le Nous indifférencié, hein Badar³⁰⁴ ? », interroge le buveur du vent en s'adressant à son ami peintre de la mer, dans une nouvelle d'Abdourahman A. Waberi. C'est cela que révèle également l'écriture d'Ali Moussa Iyé où le « je » de l'énonciateur côtoie le « nous » et le « on » qui sont utilisés dans le but de conter les séquelles « d'une guerre devenue destin collectif³⁰⁵ », pour reprendre une expression de Micheline Kessler-Claudet qui a travaillé sur l'impact de la Première Guerre mondiale sur la création romanesque :

Sur les routes de l'exode, certes, on souffre mais combien l'on apprend. Entre les rafles et les expulsions, je finis par comprendre les raisons de notre marginalité et attraper le rêve qui allait nous aider à avancer dans les matins lugubres. On nous

³⁰³ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 87.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ KESSLER-CLAUDET (Micheline), *Partir et Revenir dans les romans de la Première Guerre mondiale ou le retour de l'écrivain*, in « *Partir/Revenir: actes du colloque des 24, 25 et 26 septembre 1998* », Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999, p. 74.

pourchassait parce que nous voulions reconstituer la géographie de notre espace vital, conquérir le droit de vivre sous le même drapeau bleu espoir, sous les cinq branches d'une même étoile. Un rêve de grandeur aussi motivant que l'astre polaire qui guide les voyageurs dans la vacuité du désert³⁰⁶.

Dans le témoignage fictionnel, l'usage du « je » sert également de prétexte pour donner la parole à « ce témoin invisible, ce reclus qui nous habite³⁰⁷ » auquel fait allusion Idris Youssouf Elmi dans un récent article consacré au génie rimbaldien en errance dans la Corne de l'Afrique. C'est ce basculement vers l'inconscient qui fait que l'instance narrative, dès lors, n'est plus la même. Pour Abdi Mohamed Farah, la récurrence du phénomène du dédoublement dans l'écriture de l'inénarrable est loin d'être anodine. Elle traduit surtout le rôle double dévolu aux poètes et autres écrivains qui, écrit-il, sont à la fois « les docteurs du réel et les décodeurs du surréal³⁰⁸ ». A leur statut d'auteurs s'ajoute la mission de témoins qu'ils s'assignent eux-mêmes dans l'acte créateur. Le devoir d'écrire pour conjurer la douleur, on le voit, ne saurait avoir de sens que s'il s'accompagne de la liberté de façonner le chaos dans le lieu textuel, c'est-à-dire indépendamment du réel. Pour ce faire, ils se servent de la fiction pour inventer les situations les plus incroyables, convoquer les personnages les plus hétéroclites dont les propos imaginaires sont retranscrits de page en page. Ces témoins fictifs disent ou ne disent pas, cela n'a pas d'importance. L'essentiel, semble-t-il, est qu'ils parlent, parfois sous couvert d'anonymat, histoire de signifier peut-être qu'ils ne sont pas des témoins oculaires, mais seulement des voix intérieures qui, au gré de réminiscences mémorielles, font entendre ce qui ne se dit pas.

La narratrice anonyme qui, dans une nouvelle d'Abdi Ismaël Abdi, raconte le destin de « Qamero, l'enfant de la lune éteinte³⁰⁹ » fait

³⁰⁶ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 15.

³⁰⁷ Idris Youssouf Elmi, « Cher Rimbaud », *Djib'Out*, n°98, Juillet-Août 2014, p. 17.

³⁰⁸ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 35.

³⁰⁹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 111.

partie de ces êtres de « papier » conçus par des auteurs qui voient dans le récit de guerre l'occasion de transfigurer une réalité à laquelle ils ne peuvent se dérober, de faire entendre les échos de leur conscience révoltée. Se regarder autrement et se rappeler à quel point effectivement « je est un autre » est sans doute une démarche essentielle dans la constitution d'un sujet au sens freudien du terme. « Au-delà de la dénonciation des phénomènes de violence, Waberi s'engage dans une autoreprésentation essentielle [...] à la création d'un discours anti-hégémonique, et ce, dans un contexte global où l'Afrique demeure victime de la représentation perpétuée par les discours dominants provenant de l'ailleurs³¹⁰ », constate Jean-François Emanuel Bruno au sujet de l'écriture d'Abdourahman A. Wabéri. Une telle observation, il est vrai, corrobore le discours de la narratrice quelque peu énigmatique que l'on rencontre dans le texte d'Abdi Ismaël Abdi. Et pour cause, son témoignage aussi poignant qu'imaginaire suppose une forme d'autoreprésentation à peine voilée. D'elle, on ne sait finalement pas grand-chose excepté le fait qu'elle est issue, à l'instar de l'auteur, d'une région constamment en proie à la guerre et où la haine tribale a fini par compromettre sérieusement la coexistence pacifique de tous les habitants. Avec un soin maniaque du détail, elle décrit les drames successifs qui ont marqué la courte existence de Qamero depuis le berceau jusqu'à la tombe. Ce qui cache mal la colère profonde qui gronde dans chacun de ses mots. Le style incisif et percutant trouve sa justification dans le souci de brosser un tableau sans concession de ce que l'auteur appelle « la cannibalie tribale quatre-pieds deux-mains sous terre³¹¹ ». La révolte qui habite les paroles de la mystérieuse narratrice n'est pas sans rappeler celle dans laquelle l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi, dans son ensemble, puise sa force et qui justifie finalement son engagement. On notera que cet écrivain parmi les prolifiques sur le thème des

³¹⁰ EMANUEL BRUNO (Jean-François), *Les Espaces de violence*, in GARCIA (Mar) et DELMEULE (Jean-Christophe) (dir.), *Abdourahman A. Waberi ou l'écriture révoltée*, Edition du conseil scientifique de l'université Lille 3, 2014, p. 160.

³¹¹ Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, *op.cit.*, p. 10.

conflits armés en Corne de l'Afrique s'est distingué par son discours très satirique, allant jusqu'à caricaturer les rivalités tribales encouragées par la dislocation du corps social et qu'il qualifie de « mesquinerie assassines³¹² ».

Au-delà du poids de la tragédie et des ressorts émotionnels sous-jacents, la mise en scène du chaos à travers l'histoire de Qamero ne peut être que l'expression d'une indignation refoulée. Plus qu'une affirmation de soi, le « je » renvoie ici à la question de l'altérité dans l'écriture de la guerre. Car s'il est vrai que « je est un autre », il n'en reste pas moins que « l'autre est un je », ou plutôt un jeu tragique compte tenu du ton plein de désinvolture adopté dans le récit des malheurs de Qamero. L'utilisation du « je » traduit de la part de l'auteur la volonté de s'ouvrir à l'Autre, de faire appel à l'Autre, de rencontrer l'Autre. Est-ce pour défier la réalité marquée par « la guerre tribale [qui] cultive la haine de l'autre, de toute personne étrangère à soi³¹³ ? » Cela semble certain. Ce qui conforte en même temps l'idée selon laquelle l'écrivain se sert du « je » pour transcender sa propre condition, abolir la frontière entre le sujet et le monde et repenser les limites entre intériorité et extériorité à l'aune du non-sens :

Je me souviens parfaitement de cette nuit où Qamero est venue au monde. J'ai aidé sa mère à accoucher sous un acacia dans la douleur de l'exode et les larmes de l'exil. Je ne la connaissais pas auparavant. Seul le hasard nous avait fait voyager ensemble à dos de mulet. Nous fuyions, toutes les deux avec beaucoup d'autres, la guerre tribale qui ravageait notre pays. L'accouchement fut difficile. Très difficile même. Sentant peut-être sa mort venir, elle eut le temps de glisser ce court message entre ses longs cris de douleur : son père s'appelle Galeb Ali Daoud... Il vit dans un camp de réfugiés. Il est de la tribu des Malala...

La pauvre, je ne crois pas qu'elle entendit les vagissements de sa fille : elle mourut en couches. Elle saignait abondamment.

³¹² Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses, op.cit.*, p. 209.

³¹³ MENGUE-NGUEMA (Régina-Marciale), « La Représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004) », thèse de doctorat de l'Université de Cergy-Pontoise, novembre 2009, p. 186.

L'enfant venait à peine de naître lorsque la lune s'est éteinte. En fait, elle n'était pas complètement éteinte. Non, je dirais plutôt qu'elle avait la couleur rouge foncé du sang coagulé qui tire presque sur le noir³¹⁴.

Même lorsque la narration à la première personne répond à un projet autobiographique, les auteurs s'arrangent toujours pour donner un rôle de pivot au « je » dans leur quête de dépassement de soi. Le texte d'Alphonse Lippmann passe pour une référence en la matière si l'on tient compte des procédés stylistiques adoptés ainsi que les images éparses qui y abondent. Le caractère autobiographique de son œuvre interdit *a priori* le doute autour de la présence du « je » qui ne peut que désigner le locuteur. A y regarder de près, on s'aperçoit très vite que le sujet parlant se dissimule derrière des masques successifs et revendique, certes implicitement, des identités plurielles.

Résumons son récit avant de poser les termes du débat sur sa structure polyphonique ou les différentes voix qu'il fait entendre. Au début du siècle dernier, Alphonse Lippmann arrive à Djibouti où il rejoint son père, gouverneur de cette petite colonie française de la Corne de l'Afrique que Romain Gary décrit comme « une terre sans pitié pour toutes les formes de vie³¹⁵ ». Marie-Christine Aubry, dans son ouvrage intitulé *Djibouti, l'ignoré*³¹⁶, dément catégoriquement le prétendu lien de parenté entre le gouverneur de ce qui s'appelait à l'époque la Côte française des Somalis (CFS) et Lippmann. Pour elle, l'histoire que ce dernier développe dans les pages de *Guerriers et Sorciers en Somalie*, publication qui se veut pourtant autobiographique, n'est pas la sienne, du moins en partie. Les propos qu'elle tient sur ce sujet ne s'embarrassent pas de nuance. A ses yeux, ce serait faire preuve de naïveté que de se fier aux informations fournies par Alphonse Lippmann dans son texte où le « je » ne se

³¹⁴ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 112.

³¹⁵ GARY (Romain), *Les Trésors de la mer Rouge*, op.cit, p. 12.

³¹⁶ AUBRY (Marie-Christine), *Djibouti, l'ignoré/Récits de voyages*, Paris, L'Harmattan, 1995.

rapporterait pas plus à lui qu'à celui qu'il aurait voulu être. L'être de chair se double donc d'un être de fantômes qui, s'il n'a d'existence en dehors de lui, est au moins autre. S'agissant des déclarations de Lippmann dans son livre, Marie-Christine Aubry écrit :

Dès les premières pages de son livre, on peut le prendre en flagrant délit d'erreur : son père n'est pas le gouverneur de la CFS auprès duquel il viendrait travailler comme une sorte de page des temps modernes, mais un plus modeste fonctionnaire. Simple embellissement de la réalité sans grande conséquence sans doute, mais qui interdit de le prendre au sérieux pour le reste des témoignages³¹⁷.

Et de décréter quelques paragraphes plus loin :

On peut difficilement faire confiance à Lippmann sur le plan historique à cause de son évidente mégalomanie³¹⁸ [...].

Peu importe la gravité de ces reproches, Alphonse Lippmann affirme avoir été envoyé peu après son arrivée dans le sud du pays. Partant dans l'inconnu, dépourvu de la moindre connaissance du terrain, le jeune homme se retrouve dans un « paysage rude³¹⁹ » où, ironie du sort, sévit une atroce guerre. La réalité qu'il y découvre « dépasse en horreur tout ce que l'on peut imaginer³²⁰ ». Le spectacle qui s'offre à ses yeux est tellement hallucinant qu'il en est bouleversé et se dit même transformé. Mais toujours est-il que la métamorphose s'opère chez lui avec une rapidité étonnante au point qu'il se découvre sur le-champ des talents de guérisseur. A en croire ses déclarations maintes fois répétées, ce savoir-faire insoupçonné va l'aider à secourir les victimes, à soigner les blessés et à sauver des vies. Si « Je est un autre », chez Lippmann cet autre a le visage d'un patricien. Dans son texte, le témoin est en même temps acteur : les

³¹⁷ *Ibidem*, p. 50.

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, *op.cit*, p. 33.

³²⁰ *Ibidem*, p. 66.

deux sont indissociables, mais tout de même distincts. Le « je » est justement ce qui permet à l'auteur d'envisager le dédoublement par le biais de voix diverses en créant l'interaction sous forme de jeu de rôles. Dans l'extrait suivant tiré de *Guerriers et Sorciers en Somalie*, deux types de discours se mêlent sans pour autant se confondre. Le narrateur-témoin raconte ce qu'il a vu et vécu comme une torture sans précédent, tandis que le soignant que les événements l'ont poussé à devenir délivre ses diagnostics, panse et soulage :

Plus de trente corps affreusement mutilés gisent : certains, vidés de leur sang, ont déjà le teint cendré des cadavres, d'autres s'agitent encore dans les spasmes effroyables d'une lente agonie. [...]

Un vieillard gît sur le dos, les bras en croix, cloué au sol avec une lance. L'arme a traversé l'abdomen avec une telle force que l'agresseur n'a pu le retirer. Mais l'homme vit encore et, pour le délivrer, je dois tirer tout le manche à travers le corps. Malgré mes efforts, l'homme meurt, et j'ai les mains couvertes de son sang. [...]

Voici justement trois futures mères sciemment immolées. Les malheureuses étalent au soleil l'effroyable magma de leurs pauvres entrailles, où grouillent déjà les mouches. Elles râlent, et je suis impuissant à les sauver. [...]

Pendant que je déplie mes trousse, les tirailleurs m'apportent deux petits garçons blessés, qui avaient rampé vers un abri d'épineux pour échapper au massacre. L'un d'eux est mourant et condamné. Aidé du tirailleur-infirmier, je panse le second, ainsi que les deux petites filles³²¹.

Le témoignage d'Alphonse Lippmann induit une accumulation de voix qui installent la polyphonie dans le lieu textuel. Le délitement de la condition humaine est mise en scène au travers de l'utilisation du « je » désormais écartelé entre le sujet et l'Autre qui l'habite.

Dans ce contexte, on peut se demander si son œuvre, qui relève davantage de l'autofiction que de l'autobiographie, ne serait

³²¹ *Ibidem*, pp. 65/66.

pas finalement une gageure : « Celle d'une fiction totalement immergée dans l'Histoire concrète, investie par ses discours, en situation de concurrence avec les événements mêmes, inséparables de leurs diverses relations ou commentaires³²². »

Les écritures de la tourmente puisent leur cohérence dans l'incohérence. L'omniprésence de la violence interdit en effet tout raisonnement dans la conception même du récit de guerre qui brouille le sens par l'absence d'intrigue, le va-et-vient entre temporalité et atemporalité, l'éclatement de l'instance narrative, le jeu de mots... etc. A cela s'ajoute le goût du cru, de l'abject et de l'obscène dont la prolifération dans l'univers textuel n'est pas sans conséquence sur la réception. Les narrations du désastre sont apocalyptiques car les scènes qu'elles nous invitent à découvrir révèlent une vie gorgée de mort.

En dépit de cette constatation qui laisse penser que le récit de guerre est porteur d'une vision chaotique du monde, les œuvres de notre corpus sont loin d'être sinistres. L'humour affleure en effet à tous moments dans la plupart des textes étudiés. La juxtaposition de l'humour et du tragique dans le champ textuel nous permet d'envisager « une résistance à la mise en image généralisée du monde et aux forces obscures que ces images couvent³²³ ». L'utilisation des traits d'humour dans un espace littéraire marqué par l'omniprésence de la violence témoigne du travail que les auteurs font subir au matériau langagier qu'ils instrumentalisent afin de faire entendre l'indicible à défaut de ne pouvoir l'exprimer. Néanmoins, « on ne tente pas d'ordonner le monde avec le langage sans passer du côté des

³²² DUCHET (Claude), « La Manceuvre du bélier/Texte, Intertexte et Idéologies dans "L'espoir" », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 109.

³²³ GARNIER (Xavier), « Kossi Efoui : le montreur de Pantins », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001, p. 40.

manipulateurs³²⁴ », comme le fait savoir Xavier Garnier. Aussi, tout l'effort des écrivains dans leurs tentatives de traduire par les mots une expérience *a priori* ineffable « est de nous montrer que le langage peut servir à autre chose, à condition de prendre le risque d'être dépossédé de notre langage³²⁵ [...]».

C'est ce travail sur l'outil langagier que nous allons tenter d'interroger en essayant d'expliquer en quoi le récit de guerre explore des tableaux sombres et amers à travers une écriture de la douleur dont l'élaboration induit une relecture des traditions orales et échappe à tout raisonnement en cela qu'elle repose sur le mélange des genres et sur des combinaisons linguistiques qui rendent encore plus sensible le caractère hybride et complexe des œuvres de fiction étudiées.

2- Le récit de guerre : une vision chaotique du monde

Ecrire la guerre n'est pas une mince affaire. Et pour cause, la transposition de la violence extrême dans l'espace littéraire n'est pas sans effet sur l'écriture elle-même. Parce qu'elle réduit tout à l'état de débris, la guerre en tant qu'objet de représentations porte la déflagration jusque dans le lieu textuel. Par conséquent, le récit de guerre s'apparente à un condensé d'images à la fois terrifiantes et disparates, sans lien véritable entre elles. Le texte se nourrit de la violence de fond en comble. Elle l'habite, le maintient dans l'incohérence absolue. Son emprise sur la construction textuelle se traduit par un morcellement de la structure narrative. « La guerre

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ *Idem.*

n'est pas une aventure. La guerre est une maladie³²⁶ », martelait Antoine de Saint-Exupéry. Il savait certainement de quoi il parlait : c'est le moins qu'on puisse dire. Les effets de la gangrène sont visibles dans les écritures de l'indicible, et pas seulement sur le plan esthétique. Car la douleur y est omniprésente tout comme la mort ou l'angoisse qui brouillent la vision du lecteur dont l'émotion, à son paroxysme, accélère son égarement dans un univers chaotique où tout est sens dessus dessous. Les cris de souffrance qui se font entendre en permanence dans les récits de guerre ainsi que les clichés insoutenables qui y abondent font que le déroulement de la trame narrative lui échappe, pour peu que celle-ci ne signifie pas elle-même élimination de tout raisonnement. Il faut dire que les fictions littéraires traitant du thème de la guerre s'inspirent du non-sens. Or elles en deviennent les reflets tant leur conception même défie la logique, comme le constate Pierre Yana :

Au-delà de la mise en mot d'une imagerie terrifiante, l'écrivain se trouve confronté à l'esthétisation d'un objet repoussant, en cours de destruction. La guerre métamorphose les conceptions de l'écriture quand elle ne transforme pas les écrivains eux-mêmes³²⁷.

Si la retranscription des atrocités de la guerre débouche sur une « écriture cruelle³²⁸ », elle n'en autorise pas moins la transgression à tous les niveaux dans les œuvres de fiction. Cela se traduit par un refus des normes traditionnelles qui, au plan esthétique, induit une déformation de l'intrigue qui, dès lors, n'est plus qu'un assemblage d'événements divers et variés, une addition de témoignages sans lien tangible, un enchevêtrement d'images et de voix, un mélange de mots et de sons peu harmonieux. La fragmentation reflète les aspirations d'une technique d'écriture qui, en s'assignant la mission de narrer l'inénarrable à travers la

³²⁶ SAINT-EXUPÉRY (Antoine de), *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1942, p. 76.

³²⁷ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art. cit., p. 3.

³²⁸ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », art.cit., p. 54.

simulation des clivages et surtout des divisions qu'engendre la guerre parmi les hommes, a fait de la déconstruction sa marque de fabrique. Même la syntaxe n'est pas épargnée. Au contraire, elle est malmenée, déstructurée, dynamitée. Les séquelles de cette désintégration apparaissent dans les textes de notre corpus sous forme de phrases courtes, esquissées de façon très sommaire, écorchées, dépossédées de leur sens et éparpillées sur la page blanche. Ces amputations verbales sont orchestrées par l'arbitraire littéraire en prélude de ce que Robert Llambias décrit comme «une plongée dans le monde de l'émotion³²⁹ » dans ses réflexions sur la guerre dans l'œuvre romanesque de Céline. « On les arrêtait. Puis, ils étaient fusillés. Tous. Un. Par. Un. Ou pendus. A un arbre. Tous. Un. Par. Un³³⁰ », écrit Abdi Ismaël Abdi comme pour signifier combien la guerre est synonyme de brisures, y compris dans le domaine linguistique. Sa pratique de la langue, semble-t-il, en est affectée au point que, dans ses écrits, le souci d'une esthétique plus adaptée l'emporte largement sur la recherche de sens. Cela vaut plus particulièrement pour ses deux recueils de nouvelles, *Cris de traverses* et *Vents et semelles de sang*, qui ont été publiés pourtant à plus d'une décennie d'intervalle. Loin d'être un cas isolé, ces déformations d'ordre syntaxique font partie d'un ensemble de procédés transgressifs que Patricia Célérier résume en ces termes :

Se manifestant à l'intérieur même du récit, la violence le soumet à un éventail de transgressions ; perturbations de l'ordre chronologique, désarticulation de la syntaxe, déraison(nement) du langage, incohérence des personnages, basculements abrupts entre le sacré et le profane, exploitation exacerbée de la métaphore, traitement burlesque du texte torturé ³³¹, etc.

Donner un sens à leur quête de sens dans le non-sens est le défi que les auteurs entendent relever en s'efforçant de représenter le

³²⁹ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 103.

³³⁰ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p.57.

³³¹ CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », art.cit., p. 62.

chaos dans l'espace fictionnel. Partant de ce principe, il est difficile de voir dans les transgressions caractérisant l'écriture de l'innommable des tentatives désespérées d'écrire ce qui ne s'écrit pas, et donc dépourvues d'intérêt. Le rejet de tout raisonnement dans le récit de guerre suppose en effet le refus de suivre l'ordre chronologique, d'obéir au cours de l'Histoire. La littérature de guerre déconstruit le fait historique, en récupère quelques fragments soigneusement choisis qu'elle brandit comme pour dire que la violence extrême constitue toujours un moment de rupture dans la vie des hommes qui, en s'entretenant, renient en même temps leur humanité. « Les distorsions, les redites, les contradictions apparentes touchant les lieux et les temps ne sont pas un défaut de conception, mais volonté d'atteindre le chaos authentique de l'Histoire³³² », prévient Robert Llambias. Soit. Néanmoins, il y a lieu de souligner que c'est dans l'Histoire en ruines que les écrivains, paradoxalement, vont trouver ce qui va donner une motivation supplémentaire à leur militantisme contre la guerre et permettre de saisir en retour le sens de leur engagement. Il s'agit de :

Ecrire pour que, de l'histoire déjà morte, subsistent les traces endeuillées. Ecrire pour lire l'événement depuis sa mise à mort, et en produire l'avènement dans l'évidence d'un « ne plus ». Comme s'il fallait pour mieux préserver ce qui, une fois advenu, menace de ne laisser aucune trace, l'engloutir en sa fin pour en susciter la présence décolorée. [...] Il s'agira alors d'élaborer un texte en le nourrissant d'un matériau déjà perdu, comme si l'inscription de son corps propre était d'autant plus désirable, inéluctable, qu'il était à lire entre ces limbes qui l'ont engouffré³³³.

La guerre brouille tous les repères, crée un « no man's land de la mémoire³³⁴ ». Faute de ne pouvoir saisir un « réel [qui] se déréalise

³³² LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 103.

³³³ ALAZET (Bernard), « L'Embrassement, les Cendres », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, 1986, pp.154/155.

³³⁴ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., 4^{ème} de couverture.

pour entrer dans la folie³³⁵», la littérature entreprend sa transformation. Ce qui autorise toutes les effractions dans l'écriture de la tourmente. Aux bouleversements engendrés par le phénomène guerrier, l'imaginaire littéraire répond par des dérèglements langagiers, des inéquations temporelles, l'adoption d'une « esthétique de l'éclat³³⁶ », la mise en scène de l'Apocalypse dans un décor carnavalesque..., etc. Autant les monstruosité de la guerre dépassent l'entendement humain et sapent le travail d'imagination, autant la création littéraire multiplie les occurrences pour permettre au récit de guerre, que d'aucuns qualifient de tragédie moderne, d'affirmer sa spécificité, ses caractéristiques et ses codes, en prenant ainsi ses marques et ses distances par rapport aux modèles anciens.

De plus, le discours de la guerre n'a de modèle que ses propres abstractions parce que la commotion qu'il entend relater confine à l'inénarrable. Ses références, il les fabrique lui-même. Le travail de déconstruction qu'il entreprend sur un réel échappant complètement à la raison le confronte à la nécessité de créer afin de combler le vide. Or, en inventant, il s'invente lui-même. Pour dire ce qui ne se dit pas, il ne lui suffit guère de nommer les choses. Il doit les engendrer, les renommer, de manière à ce qu'elles ne soient plus que les reflets dérisoires de leur vie antérieure, les symboles ostentatoires de leur reconversion. Une telle approche a ceci d'intéressant qu'elle ouvre, selon Eliane Tonnet-Lacroix, « des nouvelles voies à l'imagination et au renouvellement des idées³³⁷ ». Ce n'est pas cela qui fonde pourtant l'originalité de l'écriture du chaos. C'est plutôt le fait que les auteurs se servent de l'impossibilité du langage à exprimer l'indicible pour concrétiser leur refus de se résigner au silence. « La défaite serait totale, si par la sueur des mots, par le blues de la poésie, par le nouveau *guux*³³⁸ susurré dans un

³³⁵ DELAS (Daniel), « Ecrits du génocide rwandais », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p. 28.

³³⁶ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, *op.cit.*, p. 257.

³³⁷ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 31.

³³⁸ Un des genres poétiques du peuple somali. Le *Guux*, de par sa construction rigoureuse, est reconnu comme la forme suprême de l'art poétique.

autre langage, le poète ne pouvait déjà surmonter ce désarroi en l'exprimant et en l'exorcisant³³⁹ », affirme Abdi Mohamed Farah. On ne peut que lui donner raison. Les combinaisons linguistiques observées dans la plupart de ses poèmes sont d'ailleurs symptomatiques de cet « autre langage » qu'il appelle de ses vœux.

Ce qu'il ne dit pas par contre, c'est que la rupture avec les procédures narratives classiques n'est pas sans conséquence sur le travail de l'écrivain. Les déformations langagières ainsi que les transgressions rhétoriques et stylistiques qui sous-tendent les nouvelles stratégies discursives conçues pour écrire la guerre font ressortir le caractère hybride de l'œuvre écrite plus qu'elles ne garantissent sa cohérence sur le plan esthétique. Aussi, la compréhension du lecteur devient l'enjeu principal. Car le risque de le dérouter est d'autant plus important qu'une telle conception de l'écriture tend à déstructurer encore davantage une réalité déjà dénuée d'architecture : celle de la guerre. Dès lors, « l'écriture cesse d'être une fonction par laquelle le langage acquiert une destination, et devient une problématique du langage. [Elle] renonce au pacte formel et générique qui la lie à une société déchirée. Elle engage la forme et creuse ainsi un écart avec le monde qui lui-même creuse un écart avec elle tant que le "degré zéro" de la condition verbale de l'humanité n'est pas atteint³⁴⁰. »

Dans les textes de fiction étudiés, tous genres confondus, l'esthétique de la fragmentation apparaît comme la résultante d'une quête de langage nouveau et d'une instrumentalisation de l'écriture. A ce titre, l'œuvre poétique d'Abdi Mohamed Farah, de par sa composition singulière qui fait penser à un « assemblage de bric-à-brac »³⁴¹ tant l'articulation entre les différentes parties de son livre est difficile à saisir, sème le trouble dès les premières pages. L'auteur y embrasse les formes, alternant régulièrement les passages en prose et

³³⁹ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., 4^{ème} de couverture.

³⁴⁰ SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, pp. 64/65.

³⁴¹ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 12.

les passages en vers. En outre, le cheminement de sa réflexion sur la guerre et ses méfaits trahit une certaine inconstance qui trouve sa source dans le mélange de genres qui s'opère dans son ouvrage qui, en dépit de la mention « Recueil poétique » figurant en couverture, est inclassable.

En vérité, lire *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* d'Abdi Mohamed Farah où chaque page apporte son lot d'incohérence, c'est effectuer un aller-retour permanent entre la poésie, le récit de guerre et l'essai. Le malaise du lecteur atteint son paroxysme lorsqu'il découvre que l'auteur, non content de noyer sa pensée dans une déferlante de déformations langagières et de dérèglements perceptibles au niveau des procédés rhétoriques et stylistiques utilisés, va jusqu'à mêler des sonorités d'ici et d'ailleurs au travers d'un bilinguisme compromettant de nature à renforcer la difficulté d'accéder à son texte. Autrement dit, l'addition du français (langue officielle à Djibouti) et du somali (langue maternelle du poète) parachève l'égarement des lecteurs, surtout lorsqu'ils ne maîtrisent pas ces deux langues à la fois. Conscient de cela, Abdi Mohamed Farah écrit en préambule du glossaire qu'il propose à la fin de son ouvrage :

Embrasser poétiquement ma réalité de Djiboutien somali.
Et restituer l'imaginaire de mon univers intérieur grâce à la langue française... m'ont incidemment mis dans la peau du Cadi amené à unir un couple mixte. A l'instar de cet homme pieux, j'ai prié et prie encore pour la célébration de ce mariage interculturel. Pour que ces combinaisons linguistiques ne desservent pas le rythme du vers, ni le fond de ma pensée.

En d'autres termes, j'espère n'avoir pas dérouté les lecteurs avec ces mots de chez moi mélangés à la langue française³⁴².

Les diverses dérogations par rapport aux règles préétablies observées dans son travail, qui n'est qu'une forme transgressée des

³⁴² *Ibidem*, p. 50.

codes poétiques traditionnels, montrent clairement que celui-ci ne découle pas de l'écriture d'une expérience, mais de l'expérimentation d'une écriture. Faute de ne pouvoir se taire devant le fléau de la guerre comme il le reconnaît lui-même, il s'est fait diseur de silence, parce que « le langage se tait en se perpétuant³⁴³. »

La déflagration qui donne accès au poème d'Abdi Mohamed Farah fait de lui un anti-poème tant l'unicité de la configuration textuelle est mise à rude épreuve, oblitérée au profit d'une musicalité improvisée qui s'appuie notamment sur des allitérations en [b]. De toute évidence, le travail sur les sonorités est effectué aux dépens du sens. Néanmoins, il convient de préciser que l'allitération n'est pas utilisée pour satisfaire une quelconque convenance du poète ou du lecteur, mais dans le cadre d'une stratégie purement formelle selon laquelle la sonorité sous-tend la dérivation vers un sens caché. L'hermétisme de l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah tient à sa composition fragmentaire réfractaire à tout raisonnement logique. Ce qui nous renvoie à l'objet de représentation qui, compte tenu des dérèglements qu'il implique, entraîne nécessairement un charivari du langage poétique, une désorientation de la pensée. « La poésie est effectivement une continuation de la guerre par d'autres moyens³⁴⁴ », estime Didier Morin. Le chaos habite donc chacune des fibres du tissu textuel. La guerre, « cette hydre étrangère et d'apparence indomptable³⁴⁵ », rejaille sur la parole du poète qui se répand dans des formes brèves, elliptiques, quasi inachevées. Mais il va sans dire qu'une telle approche rend particulièrement floue la frontière entre le discours théorique et sa traduction dans l'œuvre écrite.

En étudiant l'histoire du continent noir dans un ouvrage coécrit avec d'autres chercheurs africains, A. Mazrui souligne par ailleurs que « les guerres dans la Corne de l'Afrique ont donné naissance à une poésie marquée par la douleur³⁴⁶. » C'est peut-être

³⁴³ BLANCHOT (Maurice), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 219.

³⁴⁴ MORIN (Didier), « Littérature et Politique en Somalie », art.cit., p. 11.

³⁴⁵ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. L'Esthétique du charivari », art.cit., p. 19

³⁴⁶ MAZRUI (A.), « Le Développement de la littérature moderne », art.cit., p. 361

cela qui explique le caractère cacophonique des vers suivants dans lesquels se mêlent les cris du poète et leurs propres échos, et où la langue française s'associe à la langue somalie pour former ensemble un chœur infernal à même d'imiter à l'intérieur du texte « le tohu-bohu de la guerre³⁴⁷ », pour reprendre une expression de Paul Fussell :

Buuxo, banka nolaga yarreyeh,
Buuxoy !
J'entends des voix, Buuxoy !
Echo ou quoi ? Buuxoy !
Djinn ou Insii ? Buuxoy !

Buuxo, ben maheh, Buuxoy !
Je perçois des cris, Buuxoy !
Cris ou déclic ? Buuxoy !
Homme ou animal ? Buuxoy !

Buuxo, buraha hadlaayeh, Buuxoy !
Es-tu bouchée ? Buuxoy !
Ces bruits et ce brouhaha, Buuxoy !
Sont comme d'outre-tombe, Buuxoy !

Buuxo, bisanki iyo bismallahi kuu
Bilawoo
Et berce-moi de tes tambours
Car ce soir, j'ai besoin de nos
bédouin's blues
Pour boucher ces béances en moi,
Buuxoy³⁴⁸ !

A en croire Effoh Clément Eborá, les déformations esthétiques qui caractérisent la littérature de guerre constituent certes le lieu par excellence pour analyser la notion de subversion, mais elles

³⁴⁷ Cité par KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, op.cit., p. 257.

³⁴⁸ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 24.

n'annulent guère la possibilité d'accéder au message dont l'écriture du désastre est porteuse. L'émancipation des normes langagières, la reconfiguration des espaces, l'intemporalité effective ou encore les syllogismes qui apparaissent en filigrane dans les écrits de guerre forment autant de repères concédés délibérément au besoin du lecteur qui ne peut se passer de signaux permettant de le guider à travers les méandres d'un univers chaotique où tout n'est que désolation et abîmes. Le discours de la guerre doit donc sa cohérence à ses propres imperfections formelles et à ses contradictions dialectiques. Ainsi, l'écrivain « réalise une opération bouleversante pour le lecteur, le faisant participer au travail de sa propre conscience quand elle cherche à comprendre³⁴⁹ ». La déflagration textuelle exige en effet un travail de reconstruction auquel le destinataire ne saurait se soustraire sous peine de buter contre les calembours fumeux, les répétitions, les raccourcis, les néologismes, les anachronismes apparents, les manipulations du fait historique qui dissimulent le jeu d'une écriture qui se dérobe pour mieux se dévoiler. La dislocation de l'intrigue interpelle le lecteur plus qu'elle ne l'égare. Elle l'invite à prendre lui-même en charge une partie de ses attentes en prenant part à la reconstitution des pièces du puzzle qu'est devenu le récit dont les morceaux se répandent de page en page. La guerre en tant qu'objet de représentation transforme l'espace littéraire, faisant de lui un vaste palimpseste mémoriel. « Le langage indirect³⁵⁰ » qu'appelle la narration de l'innommable nécessite « un travail de dérivation d'un sens caché³⁵¹ » qui engage le lecteur non plus en tant qu'observateur, mais en tant qu'acteur pleinement impliqué dans les événements qui lui sont relatés et auxquels il doit

³⁴⁹ CHEMLA (Yves), « Le Pourquoi des génocides- A propos du livre "Exterminez toutes ces brutes" de Sven Lindqvist », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p.17.

³⁵⁰ MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 2010, p. 329.

³⁵¹ *Idem.*

lui-même trouver une organisation en faisant preuve d'esprit critique :

L'écriture de la violence n'est pas une fin en soi ; elle procède plutôt d'une intention. La violence défragmente certes le texte, mais n'en déconstruit pas le sens. Le texte hybride implique une lecture particulière de la part du lecteur amené à explorer toutes ses dimensions. Tout naturellement, il appelle une lecture multidimensionnelle devant aider à restituer et à reconstruire son sens, par un renversement stratégique. Ainsi, une lecture attentive, suivant l'axe sociocritique, du texte révèle que sur les plans socio-idéologique et esthétique, la pratique signifiante du discours de la violence réside respectivement dans la conjuration de la violence et le renouvellement des techniques d'écriture ³⁵² [...].

La spécificité des écrits de guerre ne réside pas seulement dans le choix d'une esthétique de la fragmentation. Car ces derniers se font remarquer également par la violence qui les habite. Violence verbale, mais aussi violence des images macabres que la littérature est amenée à colporter compte tenu de l'objet de représentation qui induit la retranscription de situations de conflit avec leur cortège de tragédie humaine, d'émotion et de compassion.

Pour les écrivains, « il s'agit [...] de hisser leur écriture à la hauteur de la souffrance qu'ont endurée les victimes³⁵³ », admet Daniel Delas. C'est sans doute pourquoi le récit de guerre frappe par sa violence qui n'est pas sans rappeler celle du style expressionniste et ses couleurs très marquées. Les voix et les mots se mêlent pour dire l'inhumanité ambiante, convient à un même pèlerinage à travers un univers angoissant, peuplé d'hécatombes. La force des images offertes au travers de descriptions austères doit beaucoup à

³⁵² EHORA (Effoh Clément), « Écriture de la guerre et Rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain : L'exemple d' "Imana" de Véronique Tadjou », *Ethiopiennes*, n°88, Septembre 2012.

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1824> Site consulté le 27 avril 2013

³⁵³ DELAS (Daniel), « Écrits du génocide rwandais », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p. 21.

l'adoption d'une langue métaphorico-symbolique. L'usage de la métaphore s'inscrit dans la recherche d'effets poétiques dans une écriture chaotique où l'expression de la violence va de pair avec la production d'images à la limite du supportable. En écrivant la guerre, les auteurs ne donnent pas à lire, mais à voir et à vivre au gré de ses états d'âme. Les mots ne disent pas, ils montrent. En clair, ils servent à esquisser sur la page blanche le visage tragique de la guerre et sa suite de maux. Une telle idée est d'ailleurs partagée par certains analystes à l'instar de Jean-Marie Kouakou qui, en préfaçant un ouvrage intitulé *Les représentations dans les fictions littéraires*, écrit :

Le narrateur se fait dessinateur alors. L'art de la représentation procède dans ce cas, comme dans les dessins d'enfants, à une tentation d'impressions graphiques pour imprimer l'objet de référence sur la page par un jeu de corporisation³⁵⁴.

On comprend mieux dès lors pourquoi Jean-Pierre Campagne, comme s'il voulait ménager ses lecteurs, tient à préciser que ses *Dépêches de Somalie* sont à même de heurter la sensibilité de ces derniers pour la simple raison qu'elles conviennent à un voyage au bout de l'horreur. Celle dont la Somalie est devenue le théâtre depuis plus de longues décennies. Il est vrai que les clichés saisissants qui prolifèrent dans son livre rivalisent de cruauté. L'écriture de Campagne, parce qu'elle constitue une entrave aux formes de représentation traditionnelles et parce qu'elle met en exergue l'inaptitude de la langue à offrir les mots qui conviennent pour rendre compte d'une réalité insaisissable, va chercher à faire entendre, à faire sentir, à faire voir plus qu'à faire savoir. Pour dire la descente aux enfers d'un pays livré à lui-même, l'auteur s'emploie à dépeindre le quotidien des plus importantes villes somaliennes à l'instar de Mogadiscio, Hargueisa, Kismayo et Baidoa, ainsi que celui de leurs habitants pris au piège de la guerre civile. Les expressions imagées

³⁵⁴ KOUAKOU (Jean-Marie), *Les Représentations dans les fictions littéraires*, op.cit., p. 22.

qui abondent dans son texte procèdent d'une volonté délibérée de montrer les souffrances d'une Somalie agonisant au ralenti, mais aussi de transfigurer un monde dépourvu de sens et hanté par le vide. Au travers d'un langage particulièrement expressif -même s'il trouve que le fait langagier ne dispose pas suffisamment de ressources pour raconter l'irracontable-, Jean-Pierre Campagne va tenter d'approcher la réalité d'une guerre qu'il qualifie de « pure sauvagerie³⁵⁵ ». Puisque les mots sont inaptes à révéler le monde, il n'hésitera pas à en faire des images textuelles en recourant le plus souvent à l'analogie et à des métaphores hyperboliques. Si le travail de cet écrivain est très riche en émotions et en sensations, c'est parce que la construction de son texte suscite le débat sur la nécessité d'un rapport nouveau avec la langue à l'aune de l'indicible. C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender le passage suivant qui en dit long sur sa quête d'originalité. S'il préconise la recherche de techniques d'expression plus appropriées pour écrire la guerre, l'explication qu'il avance se rapporte cependant à une entreprise humaniste quelque peu déplacée plus qu'elle ne permet d'envisager un projet littéraire véritable consistant à penser la réalité de la guerre dont la transposition dans l'espace littéraire « exige une traduction dans des termes qui permettent de mieux l'appivoiser³⁵⁶ », comme l'affirme Luc Rassin :

Ces textes sont d'une autre nature. Scènes, personnages, lieux, émotions de la tragédie somalienne sont donnés à voir et à ressentir. Parce que la guerre et la famine sont affaire de sens. De cœur et d'estomac³⁵⁷.

³⁵⁵ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., p. 27.

³⁵⁶ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 13.

³⁵⁷ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., 4^{ème} de couverture.

En définitive, la littérature contemporaine, en se confrontant aux atrocités de la guerre, ne trouve rien de mieux que d'instrumentaliser le fait langagier afin de parvenir à « écrire tandis qu'on ne peut plus parler³⁵⁸ ». Aussi, il ne serait peut-être pas vain d'examiner la mise en mots de l'indicible dans les écritures du chaos, sachant que « la guerre ressemble à une épreuve moderne de l'énonciation³⁵⁹. » Autrement dit, nous tenterons d'étudier les textes de notre corpus d'un point de vue socio critique, avant d'aborder la question des effets de style dans la narration de l'irracontable. Une analyse sémiotique de ces mêmes textes complétera le travail qui sera présenté dans les pages qui suivent. Violence verbale, langage familier, répétitions, ellipses narratives, suspensions, voilà autant d'aspects du discours de la guerre que nous allons essayer d'interroger dans le souci de mieux comprendre la stratégie énonciative et discursive développée dans une écriture en rupture avec les modèles préétablis compte tenu de la mission qui lui est assignée : narrer l'inénarrable, donner forme à l'informe.

2-1 Violence textuelle, violence verbale

S'il est une écriture où la violence est omniprésente dans le champ textuel au point qu'elle compromet sérieusement sa structure, c'est bien celle d'Abdourahman A. Waberi. Sous sa plume, les qualificatifs ne manquent guère pour dire les souffrances de « la

³⁵⁸ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 4.

³⁵⁹ YANA (Pierre), « Le Traître/L'Esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », art.cit., p. 59.

Corne d'indulgence³⁶⁰ » où « le sang est la seule chose qui coule à volonté³⁶¹. » Le vide énonciatif, le délire langagier apparent et la désarticulation syntaxique sont autant d'éléments qui portent à croire que cet auteur se consacre davantage à travailler le matériau langagier qu'à élaborer une trame narrative cohérente. Chez lui, ce qui importe c'est la forme du récit et non pas l'intrigue qui, elle, n'aboutit point. Une telle conception du récit implique une subversion des codes de la narration traditionnelle. Le « *récit*, selon Genette, désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition³⁶², etc. » La transgression des conventions préétablies dans l'écriture de Waberi tient à l'incohérence du discours et à l'élimination de son caractère linéaire.

Dans l'œuvre romanesque d'Abdourahman A. Waberi comme dans ses nouvelles, la déconstruction des procédures narratives doit beaucoup à l'objet de représentation (la guerre) qui, faut-il le préciser, est difficile à saisir. Si, dans la plupart de ses textes, il aborde le fléau de la guerre qui perdure dans la Corne de l'Afrique, région dont il est originaire, c'est toujours par le biais de témoignages disparates, de récits fragmentés, d'espaces embrouillés, de descriptions alambiquées, de portraits croqués sur le vif. Qu'il s'agisse des personnages ou des lieux, le lecteur a droit à une forme de présentation spécifique : l'écrivain ne décrit rien, ou presque. Il esquisse des traits de caractère, brosse des lambeaux de paysages. La forme naît de la masse informe qu'est le texte et où, lentement mais sûrement, émerge un visage, retentit une voix, se tisse une histoire. Une métaphore poussée à l'extrême est convoquée pour se substituer à l'image qui, physiquement, fait défaut. Aussi, il s'avère très difficile de dissocier les écrits de guerre de Waberi des clichés dérisoires qui font et défont son écriture où se dévoile une vision sinon apocalyptique, du moins convulsive des conflits persistants

³⁶⁰ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 129.

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71.

dans la Corne de l'Afrique. La façon dont il en parle est d'ailleurs significative, voire caricaturale :

Une région à l'agonie, peuplée de grands blessés des guerres successives, anachroniques, fratricides, démentielles, imprévisibles et ininterrompues. Une région où foisonnent les veuves irascibles, les invalides aux jambes de bois, les aveugles qui fabulent à longueur de journée et les démobilisés accrochés aux amphétamines et autres pilules roses³⁶³.

La violence qui habite les textes de Waberi répond à celle de la guerre qui dépasse en horreur tout ce que l'on peut imaginer. D'où la convocation, dans ses écrits, d'une multitude d'images terrifiantes qui ont en commun le cataclysme dont elles se nourrissent pour tenter d'exprimer l'inexprimable. Le ton, exceptionnellement dur, permet d'envisager les mots comme autant de cris de douleur. Celle ressentie par un écrivain qui, partageant le malheur qui frappe la région dont il est issu, se sert de l'écriture comme d'une thérapie pour exorciser le Mal et conjurer la souffrance. C'est ainsi qu'il écrit dans l'une de ses premières publications :

On se dit que ce qui a été défait hier par le pouvoir mortifère de la plume peut être pansé aujourd'hui par la plume – à tout le moins, il n'est pas interdit de se mettre à l'essai³⁶⁴.

Il est vrai que les clichés insoutenables qui prolifèrent dans l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi témoignent de la mise en mots d'une imagerie peu reluisante. Celle d'une Corne de l'Afrique déchirée par des conflits à la fois persistants et ravageurs, où « les orgues de Staline claironnent³⁶⁵ » et où « des bras armés se lèvent partout³⁶⁶. » L'appréhension des conflits qui perdurent dans cette partie du monde obéit à une vision distanciée et allégorique de manière à soustraire la

³⁶³ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 111.

³⁶⁴ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, *op.cit.*, p.17.

³⁶⁵ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 147.

³⁶⁶ *Op.cit.*, p. 85.

représentation de l'irreprésentable aux normes traditionnelles. De par son écriture chargée d'images poétiques, Waberi donne non seulement à lire, mais à voir, ou plus exactement à entrevoir entre les lignes :

La guerre en tant qu'objet de représentation véridique ne supporte que le constat photographique, dont on sait par ailleurs la part d'engagement subjectif qu'il comporte. Au-delà, elle s'évanouit dans l'ectoplasme d'un prétexte qui ouvre la carrière au pouvoir poétique de chacun en sanctionnant cruellement les plus infimes faiblesses dans la maîtrise de l'outil langagier³⁶⁷.

La récurrence de certaines figures de style à la tête desquelles la métaphore, l'hyperbole et la métonymie a pour résultat l'abondance des expressions imagées dans le travail de ce jeune écrivain djiboutien. Au travers de la langue, Waberi déconstruit une réalité jugée insupportable, la déformant à sa guise, sans doute pour mieux l'adapter à son discours satirique aux accents apocalyptiques. C'est ce que révèle la lecture du passage suivant tiré de *Le Pays sans ombre*, son premier recueil de nouvelles :

L'enfer n'est pas à venir, se dit-il, l'enfer est là. L'enfer est chez moi, continue-t-il, sous mes yeux, dans les yeux des miens, ceux qui sont morts pour mille raisons inouïes comme ceux calfeutrés dans les bâtisses de leurs peurs. Comme ceux en cavalcade dans les centres de secours étrangers. L'enfer est une forteresse inexpugnable. C'est géhenne sous les tropiques où dansent Hadès, Satan et ses comparses. C'est carnaval sous les masques d'Ogun, du Baron-Samedi et de la grosse Mama-Wata. Après le feu, le déluge ou plutôt son contraire : la sécheresse³⁶⁸.

Il importe de souligner aussi qu'écrire révèle une vision du monde. Celle de Waberi se déploie dans une écriture poétique, chaotique et rebelle. Dans ses œuvres, la violence est

³⁶⁷ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. L'Esthétique du charivari », art.cit., p. 21.

³⁶⁸ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 156.

omniprésente, retranscrite dans un langage abrupt, dépourvu de nuances. Les phrases sont hachées, décousues, déstructurées. « Tu es parti sans un mot pour personne. Ni pour nos parents affaiblis par la maladie qui les emporta deux ans plus tard. Ni pour moi³⁶⁹ », peut-on lire dans *Passage des larmes*, antépénultième roman d'Abdourahman A. Waberi. Le délire langagier atteint de proportions inédites au point que les mots, dépossédés de leur sens, se montrent disqualifiés pour raconter l'irracontable. « Reste le silence, l'armature des faibles, quand on peut l'approcher³⁷⁰ », écrit l'auteur de *Le Pays sans ombre*.

« Les écrits de combat, observe Joseph Jurt, doivent leur impact à cet alliage d'un langage familier avec des images très denses³⁷¹. » Cela est d'autant plus évident que jurons, injures et autres calembours prolifèrent sous la plume de Waberi, faisant ressentir encore davantage l'absence d'un discours cohérent. « Le pays n'est pas une pute³⁷² », vocifère celui qui est affublé du sobriquet de « l'idiot du quartier³⁷³ » dans *Le Pays sans ombre*.

Soulignons au passage que les surnoms à connotation péjorative sont légion dans les œuvres étudiées où l'on croise tour à tour les « Crocodiles³⁷⁴ », les « Rienqueux³⁷⁵ », les « Qu'ai-je-donc-fait-à-Dieu³⁷⁶ », les « *Ras-Benalais*³⁷⁷ » (terme emprunté à la langue somalie, littéralement traduit « la race de menteurs »). Il y a aussi les « Gros Ventres », les « Emmenez-moi loin », les « Payez-moi du khat », les « Je-partirai-bien-avec-vous-à-l'étranger », les « Cachez-moi-dans-votre-valise³⁷⁸ », pour ne citer que ceux-là.

³⁶⁹ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, Paris, Lattès, 2010, p. 211.

³⁷⁰ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 161.

³⁷¹ JURT (Joseph), « Bernanos et la Guerre », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, *Ecrivains dans la guerre*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 86.

³⁷² Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p.149.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ Daher Ahmed Farah, *Splendeur éphémère*, *op.cit.*, p. 121.

³⁷⁵ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, *op.cit.*, p. 63.

³⁷⁶ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 46.

³⁷⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 40.

³⁷⁸ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 130.

D'un niveau de langue soutenu, très travaillé sur le plan stylistique et riche en sonorités, on bascule alors dans un enchevêtrement de diatribes violentes et de formules grossières empruntées à une langue familière, non conventionnelle et qui, paradoxalement, fait figure de référence. De fait, son usage est synonyme de repère identitaire en ce sens qu'il conditionne l'appartenance à une certaine catégorie sociale : celle de « la piétaille³⁷⁹ » des bas quartiers. Contester l'ordre établi passe nécessairement par une instrumentalisation de la langue, en particulier pour les jeunes dont la façon de parler est une forme d'insubordination en soi. « Les gros mots, selon Mwatha Musanji Ngalasso, ont une fonction référentielle évidente : nommer l'innommable, dire l'indicible³⁸⁰. » Toujours est-il que, chez ces jeunes, la virulence du discours apparaît comme un moyen de manifester leur insoumission aux règles sociales, leurs désirs de dépasser le « politiquement correct » et d'inventer un langage nouveau à même d'exprimer leurs angoisses, leurs doutes ainsi que leurs propres interrogations. Dans les pages de *Balbala* d'Abdourahman A. Waberi, un jeune personnage tient ce discours dans lequel le caractère vulgaire des mots va de pair avec une remise en question de l'ordre établi qui ouvre la voie à une révolte intérieure :

Droits de mon cul, comme si nous avions attendu cette radio satanique pour apprendre à chier assis. [...] Ils nous font marrer avec leur sacrée démocratie, pourquoi, à La Baule, Mitterrand n'a-t-il pas demandé à l'Arabie Saoudite de faire la démocratie chez elle ? Il n'est pas fou ; il connaît bien le prix du baril de pétrole alors qu'il fanfaronne devant le parterre des chefs d'Etat africains³⁸¹.

³⁷⁹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 168.

³⁸⁰ NGALASSO (Mwatha Musanji), « Langage et Violence dans la littérature africaine écrite en français », art.cit., p. 77.

³⁸¹ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p. 105.

Il est vrai que la réécriture du parler populaire induit des effractions rhétoriques qui se traduisent notamment par des combinaisons linguistiques qui se matérialisent autour d'un mélange, délibérément conçu, entre la langue française et la langue somalie. D'où la reprise de certains mots qui, à Djibouti (pays natal de l'écrivain), sont couramment utilisés par l'homme de la rue, mais qui sont tout à fait incompréhensibles pour un lecteur francophone non Djiboutien. Il en va ainsi de « Digol³⁸² » (De Gaulle), de « adipanda³⁸³ » (indépendance), ou encore de « khatimini³⁸⁴ » (catimini). Si elle suggère l'idée d'un abâtardissement du français, une telle technique d'écriture montre combien la peinture sociale qui s'opère dans l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi se veut réaliste et, à ce titre, n'apprend rien au lecteur. La raison en est qu'elle ne cherche qu'à reproduire le réel.

« La violence verbale, selon Marie-Hélène Larochelle, peut encourager des rapports de force qui vivifient le texte littéraire³⁸⁵. » Dans les fictions de Waberi, la violence du langage va de pair avec le physique quelque peu austère des personnages. Ces derniers sont la plupart du temps des êtres d'une laideur apparente, des individus marginaux, bannis pour leurs prises de position et leurs idées jugées subversives. Ils ne cultivent point la langue de bois. Iconoclastes et désabusés, ils n'hésitent jamais à dire tout haut ce qu'ils pensent tout bas. Pourchassés par le pouvoir en place, végétant dans la misère, condamnés à l'errance au sens trivial du terme, ils nourrissent une haine viscérale contre la société. Pour eux, toute occasion est bonne pour cracher leur bile sur elle, quitte à bousculer les règles de bienséance à l'image de cette femme, « grande Noire aux seins aplatis sur le thorax qu'on devine mal sous le *diric*³⁸⁶», qui

³⁸² *Ibidem.*, p.150.

³⁸³ *Ibidem.*, p.151.

³⁸⁴ *Ibidem.*, p. 90.

³⁸⁵ LAROCHELLE (Marie-Hélène), *Invectives et Violences verbales dans le discours littéraire*, *op.cit.*, p. 9.

³⁸⁶ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 17. Emprunté à la langue somalie, le mot « *diric* » désigne la robe très transparente et légère que portent les femmes à Djibouti.

interpelle son propre enfant dans des termes particulièrement violents, voire choquants :

Sale gamin issu de l'eau du Diable, va chercher du Coca-Cola pour ton absent de père ! Fais pas le sourd, tu sais bien que le khat lui dessèche la gorge. Viens ici petit bâtard³⁸⁷ !

Il est logique de penser que la violence des mots est indissociable du phénomène de la guerre qui constitue une thématique récurrente dans les écrits d'Abdourahman A. Waberi. Aussi, la « guerre incivile³⁸⁸ » dont il est question dans *Le Pays sans ombre* propulse sur le devant de la scène « des Pol Pot locaux, des sosies de Hissène Habré, des émules de l'Afghan Massoud, des copies de Jonas Savimbi ou de John Garang, des Mad Max de chez nous »³⁸⁹ qui vont s'illustrer dans une œuvre de destruction massive. Rivalisant de cruauté, ils massacrent, pillent, volent, violent, mettant à feu villes et villages, semant le deuil et la désolation partout où ils passent. Dans ce contexte, et à l'instar de Nuruddin Farah et Tierno Monénembo, « deux écrivains qui, écrit-il, ont vu mourir le pays de leur imagination³⁹⁰ », Waberi retrace la descente aux enfers du sien dont il n'offre finalement que des images sinistres de « rezzous, razzias, fantasias, vendettas, barouds d'honneur, tout ce qui effraie³⁹¹ ».

La démultiplication des faits de violence dans l'univers textuel, loin d'être cantonnée aux seules créations d'Abdourahman A. Waberi, est une constante dans les fictions littéraires ainsi que les ouvrages d'étude consacrés au fléau de la guerre en Corne de l'Afrique. Dans

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 81.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 85.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 7. L'écrivain Abdourahman A. Waberi a dédié sa première publication, *Le Pays sans ombre*, à Tierno Monénembo et Nuruddin Farah. Il s'est lié d'amitié avec le premier à Caen, en France, où il a enseigné l'anglais au cours de la seconde moitié des années 90. « A Caen, on peut rencontrer aussi Tierno Monénembo », confiait-il à Patrick Mérand de la revue *Sépia* en 1997 (Source : *Sépia*, N°24, 1997, p. 12). Quant à Nuruddin Farah, Waberi n'a jamais caché son admiration pour ses romans qu'il trouve d'ailleurs très inspirés. « C'est quelqu'un qui déploie une grande subtilité psychologique dans la construction de ses personnages. Ses personnages sont très incarnés, jamais simplement esquissés ou dessinés. Farah a une maîtrise du matériau narratif que je ne possède pas encore », déclarait-il dans un entretien accordé à Tirthankar Chanda (Source : *Notre Librairie*, N°135, Septembre-Décembre 1998, p. 66).

³⁹¹ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2003, p. 91.

certaines œuvres, la titrologie elle-même est révélatrice de cette situation. Citons entre autres *Les Guerriers de l'Ogaden* d'Henry de Monfreid, *Vents et Semelles de sang* d'Abdi Ismaël Abdi, *Ourrou-Djibouti 1991-1994, du Maquis Afar à la Paix des braves*³⁹² de Mohamed Aden, *Ethiopie-Erythrée, frères ennemis de la Corne de l'Afrique*³⁹³ de Fabienne Le Houérou, *L'Imbroglie somalien, historique d'une crise de succession*³⁹⁴ d'Antonio Torrenzano, *L'Etat démantelé-1991/1995-Annales de Somalie*³⁹⁵ de Marc Fontrier, ou encore *La Corne infernale*³⁹⁶ de Mohamed Saïd Abdi. Si le souci de faire apparaître le phénomène guerrier dès le titre peut entretenir le soupçon d'une recherche poussée de sensationnel, certains analystes parviennent tout de même à lui trouver une explication. « La violence est celle qu'assume l'écrivain³⁹⁷ », martèle Daniel Delas, balayant d'une formule lapidaire toutes les insinuations relatives à une éventuelle quête de sensationnel.

Il va sans dire que leurs textes, en se confrontant à la violence extrême, confrontent en même temps le lecteur à l'horreur. Celui-ci ne peut, en retour, s'empêcher de s'émouvoir devant le poids de la tragédie humaine qui se répand de page en page. L'arbitraire littéraire, en transposant les affres de la guerre dans le lieu textuel, le convie en effet à l'insupportable : la douleur des victimes lui est donnée non seulement à lire, mais à ressentir. L'empathie du lecteur est suscitée par le truchement d'une succession de drames dont la particularité est qu'ils rivalisent de cruauté. Ainsi, Qamero, personnage éponyme d'une nouvelle d'Abdi Ismaël Abdi, voit le jour au moment où sa mère, fuyant la guerre qui ravage son pays, voyage en compagnie d'une inconnue rencontrée au hasard sur les routes de

³⁹² Mohamed Aden, *Ourrou Djibouti 1991-1994, du Maquis Afar à la Paix des braves*, Paris, L'Harmattan, 2003.

³⁹³ LE HOUÉROU (Fabienne), *Ethiopie-Erythrée, frères ennemis de la Corne de l'Afrique*, Paris, Le Seuil, 2000.

³⁹⁴ TORRENZANO (Antonio), *L'Imbroglie somalien, historique d'une crise de succession*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³⁹⁵ FONTRIER (Marc), *L'Etat démantelé-1991/1995-Annales de Somalie*, Paris, L'Harmattan, 2012.

³⁹⁶ Mohamed Saïd Abdi, *La Corne infernale*, Paris, Edilivre, 2014.

³⁹⁷ DELAS (Daniel), « Entre fiction et témoignage : les chiens du génocide rwandais », art.cit., p. 57.

l'exode. A sa naissance, Qamero, « l'enfant de la lune éteinte³⁹⁸ », est recueillie par cette mystérieuse femme dont on ne saura finalement pas grand-chose, si ce n'est qu'elle s'est occupée d'elle après la mort de sa mère qui a succombé à l'accouchement qui fut particulièrement douloureux. Son récit relève d'un témoignage oblique puisque l'histoire qu'elle raconte n'est pas la sienne, mais celle de Qamero dont la vie sera une longue suite de souffrances, chaque jour apportant son lot de tragédie. On constate d'emblée que certains mots reviennent comme un leitmotiv dans le texte d'Abdi Ismaël Abdi sans pour autant altérer la qualité de son travail. Il en va ainsi des mots « guerre », « mort » et « sang » qui apparaissent respectivement seize, onze et neuf fois dans le récit. Ces répétitions participent d'une stratégie narrative qui, au travers de la convocation d'une rhétorique de la violence, doit permettre à l'énonciation de renforcer son emprise sur le lecteur en mettant fin à son indifférence. En adoptant un point de vue omniscient, la narratrice anonyme qui raconte l'histoire de Qamero met l'accent sur le caractère injuste du malheur qui frappe une jeune femme dont la bonté et la générosité tranchent avec la haine et les rancœurs qui se nourrissent de la guerre tribale qui sévit dans son pays. De Qamero, on sait tout. Du berceau à la tombe, son existence est retracée de façon minutieuse. Une attention particulière est accordée à certaines étapes charnières de sa vie. Si sa venue au monde est décrite comme un fait marquant puisqu'elle a coïncidé avec une éclipse de lune, le moment de sa mort est également mis en gros plan dans le texte d'Abdi Ismaël Abdi. L'annonce de sa disparition, qui occupe un peu moins d'une page dans une nouvelle qui en compte six en tout et pour tout, est communiquée avec moult détails qui accentuent la dimension tragique de l'événement. Compte tenu de l'atrocité des faits qui sont rapportés, on voit mal comment le lecteur pourrait se soustraire à l'effet de choc d'une violence textuelle qui doit sa force au rapport étroit que la création fictionnelle entretient avec le réel. Car « derrière les événements racontés se

³⁹⁸ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 111.

profilent des faits réels³⁹⁹. » De plus, l'auteur dévoile sa réflexion dans une écriture éruptive et percutante. La violence de son texte repose sur une forme de narration brute. C'est pourquoi ses écrits, synonymes de cris de douleur, dérangent, comme le démontre l'extrait suivant :

... Si on m'avait dit que Qamero, ma Qamero, l'enfant que j'ai aidée à venir au monde, l'enfant de la lune éteinte que j'ai adoptée, l'enfant que j'ai vue grandir, la femme que j'ai vue se marier, aurait en tout et pour tout deux enfants, une fille et un garçon et qu'elle survivrait à ses enfants et à son mari morts assassinés, et que moi je survivrais à Qamero, ma Qamero, j'aurais ri, comme jamais, dans ma triste vie.

Et j'aurais eu tort. Car Qamero, ma Qamero, mon enfant de la lune éteinte, Qamero que j'ai aidée à venir au monde, je l'ai enterrée hier. Toute seule, dans une nuit où la lune était à nouveau éteinte et recouverte d'un suaire de deuil ensanglanté. Oui, elle est morte veuve et sans descendance. Mais pour compléter les paroles superstitieuses et prophétiques qui l'ont également vue naître, j'ajouterai ceci : c'est après avoir vécu la mort de son mari et de ses enfants dont les corps ont été déchirés, découpés, mutilés par une main armée d'une machette haineuse fabriquée par la guerre tribale et c'est après avoir goûté et bu dans la douleur et les larmes le sang de celui qu'elle a aimé et de ceux qu'elle a engendrés que Qamero est morte, bien sûr sans descendance, mais à l'image de beaucoup d'autres femmes, à l'image de beaucoup de mères nées ou pas nées lors d'une éclipse de lune sur cette terre africaine⁴⁰⁰.

Dans la narration de l'inénarrable, les répétitions se justifient par l'impossibilité d'appréhender la guerre en tant qu'objet de représentation. Elles témoignent des difficultés langagières inhérentes à « l'esthétisation d'un objet repoussant, en cours de

³⁹⁹ AHIMANA (Emmanuel), « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 28.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 118/119.

destruction⁴⁰¹ ». En leur présence, le texte s'apparente à une masse hybride, dépourvue de cohérence et se refusant à tout raisonnement sur le plan organisationnel tant il s'avère difficile de saisir l'enchaînement des idées. Par conséquent, les répétitions confrontent l'énonciation au risque de déconcerter le lecteur. Dans les récits de guerre, elles pourraient être assimilées néanmoins à une tentative de mimer les soubresauts d'un monde tourmenté et de nouer ainsi un nouveau contrat avec le lecteur. C'est dans ce sens qu'il convient d'étudier la stratégie discursive et énonciative qui sous-tend la construction textuelle singulière des écritures du chaos où la répétition traduit notamment le souci de mettre en avant une pensée tragique. Celle-ci trouve dans le discours de la guerre un lieu propice pour dévoiler toute sa violence. A preuve, ce paragraphe extrait de *Balbala*, roman d'Abdourahman A. Wabéri, dans lequel le mot « sang » revient dans chaque phrase. L'écrivain adopte dans ce passage le comportement d'un anatomiste qui scruterait un champ de bataille, puis, ne voyant que du sang partout, se serait mis à écrire pour rendre compte du spectacle terrifiant qui s'est offert à sa vue. « Chez Abdourahman A. Waberi, la violence est liée à l'idée de répétition et à celle d'évidement⁴⁰² », souligne Patricia Célérier. Cela étant, la violence textuelle traduit une mise abyme de la guerre endémique dans la Corne de l'Afrique « pensée comme métaphore d'une autre guerre à mener avec des mots⁴⁰³ » :

Le sang est la seule chose qui coule à volonté dans la Corne d'indulgence, confia Yonis à une collègue allemande en mission humanitaire dans la sous-région depuis un mois et demi. Sang partout. Sang rituel d'agneaux égorgés. Sang commercial de dromadaires exportés dans les pays du golfe Persique. Sang noir de combattant pourrissant en plein soleil. Sang placentaire de nouveau-né dont le premier cri crève la béance de la nuit. Sang

⁴⁰¹ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 4.

⁴⁰² CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », art.cit., p. 63.

⁴⁰³ GARRAIT-BOURRIER (Anne) & GODI-TKATCHOUK (Patricia), *Écriture(s) de la guerre aux États-Unis des années 1850 aux années 1970*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 178.

sale du viol perpétré dans les ruelles obscures. Sang des crépuscules préluant la mise à mort des jours. Sang sirupeux en bouteilles et suspendu sur les lits des grands brûlés... Sang des cousins et des cousines du Rwanda, du Burundi, de la Somalie, du Libéria et ainsi de suite. Verbe sanglotant, corne couverte du sang de la défloration. Etoile de sang sur le drapeau national. Ecume de sang aux commissures des lèvres des politiciens vampiriques. Sang ça et là, ici et maintenant. Sang partout⁴⁰⁴...

La représentation de la guerre soumet l'espace littéraire à une extrême violence qui ébranle la condition verbale. Dans ces circonstances, repenser la parole devient un impératif incontournable. Pour relever ce défi, l'imaginaire littéraire fait preuve d'une intense créativité dans le souci de parvenir à exprimer les faits de violence dans le lieu textuel sans pour autant les déposséder de leur caractère indicible. Force est de constater cependant que dans les écritures du chaos, la parole, violentée et désarticulée, est souvent tiraillée entre le non-dit et le non-sens. L'art de la narration de l'innommable entretient « une certaine méfiance à l'égard de la capacité expressive du langage⁴⁰⁵ ».

De plus, l'analyse sémiotique des œuvres de notre corpus permet de comprendre que le récit de guerre ne renvoie à aucun référent préexistant. De ce point de vue au moins, il passe même pour un anti-modèle. Rien, en effet, ne permet de soutenir l'idée selon laquelle la guerre se vit comme elle s'écrit. C'est cela qui a fait dire à Josias Semujanga :

Nous sommes en présence d'une structure diversifiée où les mêmes épisodes peuvent être pris en charge par plusieurs registres à la fois, et où prolifèrent les répétitions, les ellipses, les expansions, les retours en arrière et les anticipations. On est loin du modèle convenu du récit dramatique où un enjeu est disposé

⁴⁰⁴ Abdourahman A. Waberi, *Balbala, op.cit.*, p. 129.

⁴⁰⁵ RINN (Michaël), *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998, p. 41.

dès l'introduction, et où le récit, dans l'enchaînement logique et chronologique de ses épisodes, aboutirait à un nœud de l'action, puis à un dénouement conclusif. Ici, rien de tel. Les répétitions et le retour de séquences rassurent le lecteur dérouté par cette prolifération de récits en apparence disparates. Ceci témoigne d'une incontestable recherche d'écriture⁴⁰⁶.

Une telle remarque vaut pour les ouvrages de fiction de notre corpus. A titre d'exemple, la représentation du conflit meurtrier en Somalie dans *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé obéit à une technique de narration pour le moins singulière. A l'intérieur du texte, les faits se superposent, les mots et les voix se mêlent. Dans l'œuvre du nouvelliste djiboutien, la réécriture des événements induit leur déstructuration, et pas seulement sur le plan chronologique. Car on assiste à des récits enchâssés, imbriqués à l'intrigue dominante (les ravages de la guerre sous les cieux de la Somalie) qui est elle-même désarticulée, éparpillée entre un « passé décomposé » et un « futur pressé⁴⁰⁷ ».

La voix narrative, délirante, relate la vie d'un orphelin dont les souffrances sont indissociables des convulsions de la terre natale touchée par des déchirements fratricides presque sans fin. Ce qui ouvre la voie à une histoire dans l'histoire. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est dans un pays en ruines que l'enfant-narrateur puise ses espoirs d'avenir radieux. Pour ce faire, il se consacre à glaner la vie dans un univers où prédomine la mort. C'est cela qui explique le décalage entre les événements rapportés dans le texte d'Ali Moussa Iyé où il est difficile de saisir en outre l'articulation entre les différentes parties qui le composent.

Plus que le caractère fragmentaire du récit qui se construit sur un modèle similaire à celui de « l'entrelacement⁴⁰⁸ » qu'évoque Josias Semujanga dans un article consacré à la représentation du génocide rwandais dans l'espace littéraire, le malaise du lecteur tient

⁴⁰⁶ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 111.

⁴⁰⁷ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 15.

⁴⁰⁸ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 113.

à l'ellipse temporelle qui sépare la narration des souvenirs douloureux vécus et la mise en mots du rêve du narrateur-personnage qui entend renouer avec le bon vieux temps en se projetant dans l'après-guerre. Un vide béant se creuse entre le récit rétrospectif des événements et la narrativisation des rêves d'une vie débarrassée du fardeau de la guerre. En outre, la cohérence du sujet parlant est mise à mal tant par le dédoublement (le *Je* du locuteur se mue en *Nous*) que par le jeu de focalisation observé dans le texte d'Ali Moussa Iyé. La discontinuité de son discours est liée sans doute à la réfraction de la guerre qui constitue une expérience dont la commotion n'est pas sans incidence sur la construction textuelle. L'auteur s'emploie à simuler à l'intérieur du texte la perte de repères ainsi que la dislocation des souvenirs qu'induit la guerre. De ce point de vue, les nombreuses ellipses pourraient être considérées comme autant de marques attestant la désintégration de la parole face à l'indicible. Elles entament toutefois la linéarité de l'action tant on peine à suivre l'évolution du parcours du narrateur depuis son exil de son pays natal en proie à la guerre civile jusqu'à sa retraite dans un endroit isolé où tout indique qu'il n'est plus en communication avec le monde extérieur. Qu'est-il devenu ? Où a-t-il passé le reste de son enfance ? Qu'est-il advenu de ceux de son âge avec lesquels il partageait la joie de vivre, l'innocence et la passion pour les aires de jeux ? On n'en saura finalement rien. A cela s'ajoute le retour en arrière qui rompt la chronologie des événements rapportés. C'est ce qu'illustre l'extrait suivant dont la structure pour le moins complexe requiert une lecture herméneutique, faute de quoi le lecteur risque fort de se perdre dans les méandres du récit où se mêlent passé et présent, souffrances et fantasmes, prose et poésie :

La fenêtre de ma chambre donne sur un cratère de mémoire bouillante. Le soir, quand la nostalgie s'empare de mon âme, je viens m'accouder sur le rebord et me perdre dans les fumerolles de mon volcan intérieur.

Je porte en bandoulière les rêves concassés d'une génération sacrifiée, une génération nourrie au biberon des slogans trompeurs et immolée au bûcher des utopies. Je suis le bébé monstrueux d'un inceste politique à jamais refoulé.

Du haut de mon perchoir, au-dessus de mon présent vermoulu, je ne fais que déverser mes humeurs sur cette ville étrangère où je décidai, un jour de peine, de déplier ma natte d'exil.

Il n'y a ni porte, ni escalier pour accéder à ma mansarde. Il y a bien longtemps que j'ai replié la rampe me reliant au palier de l'avenir. Réfugié, là haut, dans ma tour isoloir, je suis tout juste bon à barbouiller mes nuits blanches avec la suie d'un passé cramé. Assigné à conter à rebours ma vie et ses mécomptes.

J'étais prince au royaume de l'innocence. Un enfant au milieu de la gravité minérale d'un désert de basalte. Deux grands yeux pour engloutir le monde et un gros ventre pour conserver le souvenir des repas trop espacés.

Au hasard du chapelet des nécessités, je suivais mes parents qui poursuivaient leurs troupeaux qui pourchassaient les pâturages. Malgré les bornes coloniales découpant notre espace de transhumance, nous sillonnions tranquillement la Corne à la recherche de quelques nuages d'espérance.

Les arcs-en-ciel étaient les arceaux de notre tente d'azur et les oueds assoiffés les lits de nos jeux d'éveil. Les caravanes passaient au milieu de nos figures de marelle, interrompant, sans le moindre gêne, nos enjambées vers les cieux⁴⁰⁹.

Sous la plume d'Ali Moussa Iyé, la retranscription des faits de violence dans l'espace fictionnel laisse apparaître des incohérences qui ne passent guère inaperçues en ce qui concerne les lieux et les temps. Ces déficiences formelles procèdent d'une volonté délibérée de faire de l'écriture de la tourmente l'expression d'un refus du sens. « Ce qu'il est important de souligner, c'est que ce refus du sens est également élimination de celui de l'Histoire⁴¹⁰. » Toute tentative d'appréhender les écrits de combat comme source d'histoire ne peut échapper *a priori* à ces constations. Toutefois, leur incidence

⁴⁰⁹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 12-13.

⁴¹⁰ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », *art.cit.*, p. 103.

se trouve fortement atténuée si l'on considère le lien particulièrement étroit entre récits factuels et récits fictionnels. Pour Patrick Boucheron, « ce que l'on nomme histoire dans les débats qui concernent les frontières troublantes avec la littérature se réduit le plus souvent, explicitement ou non, à la mémoire des violences du xx^e siècle, et plus particulièrement de la Shoah⁴¹¹. » Il faut dire qu'écrivain et historien ont beaucoup en commun, à commencer par le réel qui, à l'un et à l'autre, sert d'horizon référentiel. Il convient toutefois de distinguer le document historique du travail d'imagination de l'écrivain : le premier tente de reconstruire ce qui n'est plus, tandis que le second le déconstruit au travers de la fiction. A en croire Eliane Tonnet-Lacroix, le fait que le discours littéraire subvertit le réel ne peut entamer d'un iota sa crédibilité :

Il faut distinguer [...] le document brut de l'œuvre littéraire, qui, pour reposer sur certaines transpositions ou certaines déformations, n'en est pas moins chargée de vérité, puisée à l'expérience profonde de l'écrivain⁴¹².

Ces digressions nous amènent à poser la question de savoir comment l'écrivain, à la différence de l'historien, travaille l'événement qu'il doit transposer dans l'univers fictionnel. Pour ce faire, nous tenterons d'interroger les textes de notre corpus afin de mieux comprendre ce qui permet à la création littéraire de se servir de l'historiographie tout en cherchant à s'en démarquer.

⁴¹¹ BOUCHERON (Patrick), « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n°165, Mai-Août 2011, pp. 44/45.

⁴¹² TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 20.

Deuxième partie

Des mots en échange des maux

Le grand coup de machette du plaisir rouge en plein front il y avait du sang et cet arbre qui s'appelle flamboyant et qui ne mérite jamais mieux son nom que les veilles de cyclone et de villes mises à sac le nouveau sang la raison rouge tous les mots de toutes les langues qui signifient mourir de soif et seul quand mourir avait le goût du pain et la terre et la mer un goût d'ancêtre et cet oiseau qui me crie de ne pas me rendre et la patience des hurlements à chaque détour de ma langue.⁴¹³

Aimé Césaire

⁴¹³ CÉSAIRE (Aimé), *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1970, p. 31.

Chapitre 1

La guerre dans les écritures contemporaines

1- Crise du sens, sens de la crise

La démultiplication des faits de violence dans les fictions littéraires contemporaines abordant la thématique de la guerre a pour résultat l'éclatement de la narration. Celui-ci se matérialise entre autre chose par la dislocation du sujet et la déconstruction du cadre spatio-temporel. La complexité de l'organisation textuelle est telle que l'écriture de l'innommable requiert plusieurs niveaux de lecture, opérant en même temps une rupture avec les procédures narratives traditionnelles pour lesquelles la linéarité du récit était une marque de fabrique incontournable. C'est pourquoi le discours de la guerre, tant par son architecture disparate que par les effractions langagières qui y abondent, ne laisse guère indifférent. Si les analystes s'accordent à dire que les multiples distorsions qui caractérisent l'art de la représentation de la tourmente dans l'univers littéraire inaugurent une crise du sens, ils sont en revanche moins unanimes sur le sens qu'il convient de donner à cette crise. Comment, en effet, réunir les deux formes extrêmes (fictionnelle et non-fictionnelle) du récit de guerre pour pouvoir ensuite l'interroger en tant que sous-genre narratif ?

Pour Pierre Yana, la narration de l'inénarrable pourrait être envisagée comme une « sortie du récit⁴¹⁴ » en cela qu'elle est mise en scène de « la sortie de la vie⁴¹⁵ ». Sa conception oblige à repenser la relation entre le sujet et l'objet qu'il traite, entre l'écrivain et le langage qu'il pratique. Les dérèglements langagiers, les manipulations de l'instance narrative, les redites, l'évolution des personnages dans un univers chaotique et dysphorique que traverse la guerre en permanence ainsi que leur conduite qui défie les règles sociales forment un échantillon des techniques utilisées pour subvertir les normes convenues et orchestrer la rupture du contrat entre l'auteur et le lecteur. C'est en ce sens que Yana, dans un article publié dans la *Revue des Sciences Humaines* au début de la seconde moitié des années 80, écrit :

La guerre introduit une fracture entre le sujet et le monde, un hiatus qui doit être cicatrisé pour que puisse à nouveau se tenir un discours cohérent⁴¹⁶.

Et d'ajouter :

La guerre ressemble à une épreuve moderne de l'énonciation, l'Autre par lequel passe le sujet pour parvenir à une cohérence du discours. C'est la raison pour laquelle le schéma de la Tragédie semble s'imposer à quiconque parle de la guerre. En faisant l'expérience de la dislocation guerrière, l'écrivain retrouve, hors de l'éclatement, ce qui l'autorise à parler. Plus qu'un objet de représentation, ou d'esthétisation, la guerre serait un parcours moderne de l'écriture. De ce circuit, nul ne sort indemne, et le sujet moderne, morcelé, pourrait bien être l'enfant de la guerre⁴¹⁷.

Quoique très intéressant, l'exposé de Pierre Yana accuse tout de même un certain décalage par rapport à de récentes études

⁴¹⁴ YANA (Pierre), « Le Traître. L'Esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », art.cit., p. 59.

⁴¹⁵ *Idem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 59.

consacrées aux représentations de l'indicible dans le fait littéraire. A près de vingt ans de distance, Tierno Dia Touré rédige ainsi une thèse de doctorat⁴¹⁸ dans laquelle il fait comprendre que les écritures contemporaines de la guerre, en particulier dans la littérature africaine d'expression française, mettent aussi en évidence une « pratique littéraire postmoderne⁴¹⁹ » dont les manifestations sont « le jeu, [...] la citation, le pastiche, l'ironie, la déconstruction, l'auto-référentialité et la métafiction⁴²⁰ ». Le goût de la dérision et, surtout, de la transgression induit le refus du réalisme et du mimétisme, entraînant l'effritement de l'intrigue. Ce qui sape en retour chez le sujet écrivant l'articulation entre l'expérimentation esthétique et la dimension de connaissance par rapport aux événements relatés. Il va sans dire qu'une telle technique d'écriture porte la déflagration au cœur de l'espace textuel. Son hybridité devient dès lors un obstacle en cela qu'elle compromet sérieusement la dynamique linéaire du récit. On ne peut plus parler d'interaction dans ces conditions. L'instance narrative, en faisant « l'expérience d'une dépersonnalisation radicale⁴²¹ », tend à légitimer la dissémination du récit. Il n'empêche qu'elle creuse ainsi l'écart avec le monde extérieur. Elle se fait béance et confronte le lecteur au vide nonobstant la relation qu'il pourrait établir avec le texte en vertu du pacte de lecture. Tierno Dia Touré explique :

La postmodernité littéraire africaine ne fait pas que se nourrir, opportunément, de la crise qui affecte aussi bien le réel africain que la représentation de celui-ci. Elle ne fait pas, non plus, que contester l'expression excessivement formalisée et désincarnée d'une certaine modernité. Elle interroge, par la reconstitution de divers contenus et formes narratifs, la possibilité

⁴¹⁸ TOURÉ (Tierno Dia), « Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le Cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi », thèse de doctorat de Université de Lyon 2, 2010.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁴²⁰ *Idem*. L'auteur cite ici le dictionnaire des termes littéraires. Dans sa thèse, la source à laquelle il se réfère est indiquée comme suit : Gorp (van) Hendrik, Delabastita Dirk, D'hulst Lieven, Ghesquire Rita, Grutman Rainier et Legros Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », Série « Références et Dictionnaires », 2005, pp. 383-384.

⁴²¹ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre, op.cit.*, p. 10.

même d'un art postmoderne. Ainsi, la complexité, leitmotiv qui revient dans bon nombre d'analyses, convient à la caractérisation de la postmodernité associée aux œuvres romanesques du Maghreb et de l'Afrique noire francophones. Complexité diffusée, surtout, dans une énonciation qui n'a de cesse, dans ses stratégies narratives, d'inclure des formes hybrides et métissées. Mais, aussi, complexité qui fait naître un énoncé empreint d'une incrédulité équidistante de deux conceptions absolutistes de l'œuvre littéraire : le tout « autotélisme » et le tout « sociologisme ⁴²² ».

Dans cette première articulation de notre réflexion sur la représentation du chaos dans les écritures contemporaines, nous évitons toutefois d'aller plus loin dans le débat entre les conceptions moderne et postmoderne du récit de guerre. Car notre propos n'est pas de les étudier dans une démarche comparatiste, encore moins de faire l'inventaire de leurs traits distinctifs respectifs. Il s'agit plutôt pour nous de mettre l'accent sur la structure complexe des écrits de combat dont le caractère inclassable n'échappe à personne, suscitant de commentaires divers, voire divergents. Aussi, on comprendra les réserves dont fait état Jean Kaempfer dans son ouvrage intitulé *Poétique du récit de guerre*, notamment lorsqu'il cherche à définir la narration de l'inénarrable. Il faut dire que l'hypothèse qu'il avance est loin d'être concluante puisqu'il semble déplorer l'absence d'étude poussée sur ce que Joseph Jurt appelle « une écriture spécifique »⁴²³, celle de la guerre :

Le récit de guerre entend interroger un sous-genre narratif [...] qui, malgré sa présence copieuse dans l'histoire de la littérature, n'a pas encore fait l'objet d'une description systématique⁴²⁴.

⁴²² TOURÉ (Tierno Dia), « Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le Cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi », thèse de doctorat de Université de Lyon 2, 2010, p. 14.

⁴²³ JURT (Joseph), « Bernanos et la Guerre », art.cit., p. 86.

⁴²⁴ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, op.cit, p. 7.

Mais toujours est-il que dans les fictions étudiées, l'écriture de la guerre induit une démarche narrative à même d'échapper aux définitions et aux catégorisations. En interrogeant la langue, la mémoire et l'Histoire dans leurs tentatives de faire entendre l'inaudible, les auteurs convoquent sans distinction toutes les formes existantes (anciennes et modernes) dont le collage systématique met à rude épreuve la continuité du récit. La cohérence du discours en pâtit aussi. Ainsi, le sens mouvant des mots et des expressions dans les œuvres de notre corpus témoigne d'une écriture trouée, en cours d'expérimentation, ou plus exactement à la recherche d'une forme ou d'une représentation qui se sait impossible. Les détournements du sens trahissent non seulement la volonté de reproduire dans l'espace textuel le climat de dérision engendré par la guerre en créant « un univers de fiction qui mime fidèlement le monde réel⁴²⁵ », mais aussi celle de donner aux mots une signification autre. On peut lire ainsi sous la plume de l'écrivain et dramaturge Abdi Ismaël Abdi :

Cet homme qui... n'est plus...Mort dans le sommeil des injustes... Quelle mort tout de même ! Lui qui disait tant à ... je, tu, il, elles, tous, je, elle, tu, il, eux, nous, vous, tous, à nous tous : « Mords la poussière. » Le voilà qui gît là, étendu... On ne l'entendra plus nous dire qu'il est temps de... de... de... [...]. C'était lui. C'était un de nous, de lui, d'elle, de toi, de moi, de nous, d'eux, des autres, enfin bref, de tout le monde par ici. Et c'est la fin de sa *mémoire-garden-party*. Le jeu s'arrête là pour lui. Il est parti. Il est mort pour avoir bien lutté contre les amis d'enfance et leurs vérités au goût de liberté, de sel et de sucre. Voilà, c'est fini. Que va-t-il devenir sans nous ? Et nous, sans lui ? Tu chantes. Il déchante. Tu es heureux. Il est malheureux. Tu murmures Sida. Il psalmodie mortelle-colère-de-Dieu. [...] Tu veux acheter des lanternes. Il te vend des vessies⁴²⁶.

⁴²⁵ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », art.cit., p. 67.

⁴²⁶ Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, op.cit., p. 37.

L'organisation textuelle complexe du récit de guerre tient à la nature de l'objet qui, s'il confine à l'inénarrable de par sa commotion, n'en autorise pas moins l'exploration de techniques narratives innovantes. L'esthétisation de la folie meurtrière requiert, comme le fait remarquer Tierno Dia Touré, « une mise en forme narrative de la langue⁴²⁷ ». Ce travail sur la forme débouche dans les textes de notre corpus sur une écriture multiple qui mise sur la fulguration et l'éclat pour relater des moments de déchéance qui échappent à l'événementiel. Celle-ci mobilise toutes les virtualités du langage pour raconter l'irracontable. « La littérature est un outil privilégié pour l'analyse politique des violences africaines de par son obsession des formes. Il n'est pas une violence, aussi petite ou aussi grande, qui ne puisse être analysée comme conflit de formes⁴²⁸ », estime Xavier Garnier. Il s'avère toutefois incontestable que, dans ces circonstances, « l'écriture cesse d'être une fonction par laquelle le langage acquiert une destination, et devient une problématique du langage⁴²⁹. »

Dans tous les cas, les fictions littéraires francophones contemporaines relatant le fléau de la guerre dans la Corne de l'Afrique explorent toutes les possibilités d'hybridation et de fusion entre des modalités scripturaires et des choix esthétiques différents. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elles peuvent être envisagées comme le lieu d'expérimentation de nouvelles pratiques narratives dont l'originalité est à rechercher dans le croisement entre les formes traditionnelles et modernes qui s'opère dans une écriture qui, tout en étant pleinement consciente de son histoire récente, inaugure un retour au récit et réactive le passé. A travers ces œuvres dont le dénominateur commun est qu'elles soumettent la plupart du temps

⁴²⁷ TOURÉ (Tierno Dia), « Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi », thèse de doctorat de Université de Lyon 2, 2010, p. 21.

⁴²⁸ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit », art.cit., p. 54.

⁴²⁹ SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement, art.cit., p. 65.

l'art de la représentation de l'innommable à la tentation du jeu, s'offre un regard contemporain posé sur le passé. Cette ambivalence se manifeste dans la dialectique complexe entre le présent de l'écriture et les autres temps qu'elle convoque.

Pourquoi peut-on dire que la subversion des procédures narratives classiques, ainsi considérée comme source de créativité à l'aune de l'irracontable, entraîne un renouveau de l'écriture ? En quoi l'utilisation des formes de narration traditionnelles dans les créations littéraires contemporaines traitant de la thématique de la guerre préfigure-t-elle un retour du récit ? Au-delà de la recherche de repères dans un monde chaotique, la convocation des modèles oratoires populaires dans les textes de notre corpus ne traduit-elle pas une quête identitaire ?

1-1 La narration traditionnelle dans les écritures du chaos

En s'efforçant de conter les affres de la guerre et de raconter la souffrance humaine, les écrivains cherchent en même temps à soustraire leurs créations aux modèles préexistants. L'analyse de leurs ouvrages de fiction confirme l'adoption de contenus et formes narratifs divers dont la présence compense vraisemblablement l'impossibilité d'écrire le désastre. Par conséquent, s'élabore à travers leurs œuvres une écriture singulière qui ne se contente pas d'imiter (attitude classique), ni de réfuter (posture moderne), ni de déconstruire et de reprendre sur un ton ironique (conception postmoderne). La construction quelque peu particulière de ces mêmes œuvres est non seulement symptomatique d'un retour au récit, mais elle renvoie à la fameuse assertion de Roland Barthes qui

déclarait : « Innombrables sont les récits du monde⁴³⁰. » On peut donc se demander si, chez eux, écrire au seuil de l'indicible ne revient pas à interroger le passé pour tenter de comprendre le présent et ses énigmes. Même si une telle conception de l'écriture pourrait encourager la « création de formes rebelles à travers un style subversif et novateur⁴³¹ », l'on ne saurait nier que celle-ci conduit à creuser l'écart avec le monde. Une matrice poétique réunit cependant ces deux aspects contradictoires du récit.

C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender le travail d'imagination d'Abdi Ismaël Abdi où la narration de l'inénarrable rappelle, à bien des égards, le conte traditionnel djiboutien auquel elle emprunte son goût de l'énigme et, surtout, ses traits distinctifs : marques d'oralités, convocation de la mémoire, aspects fabuleux, temps anciens, espaces embrouillés et morale de l'histoire. De par sa composition à la fois fantastique et fantasmatique, le récit du massacre des perroquets qui se tient dans la ville imaginaire d'Edoxe procède d'une intention délibérée d'utiliser des éclats narratifs et poétiques dans le souci de dompter un objet dont l'évocation est synonyme de suspension du langage tant il inspire la terreur. Le texte d'Abdi Ismaël Abdi s'ouvre ainsi aux rituels du conte oral. L'écrivain va même chercher à adapter au fil des pages sa production au jeu des variations (spontanéité de la parole, répétitions, pauses, etc.). Les phrases, naturellement courtes, se prêtent sans difficultés à l'exercice de l'improvisation, comme si elles étaient destinées à l'écoute plutôt qu'à la lecture :

Il était une fois Edoxe, une ville côtière surpeuplée de perroquets. Ces derniers vivaient par millions, perchés sur tous les palmiers-dattiers bordant les grandes avenues de la ville. Jacassant du matin au soir, ils devinrent indésirables à cause de leur clabauderie. Aussi, n'en pouvant plus supporter la criailerie perpétuelle de ces perroquets bruyants, les habitants de cette ville

⁴³⁰ BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Communication, 1966, p. 1.

⁴³¹ TOURÉ (Tierno Dia), « Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le Cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi », thèse de doctorat de Université de Lyon 2, 2010, p. 19.

décidèrent-ils un jour de s'en débarrasser une fois pour toutes. La chasse aux perroquets commença. Ils étaient tellement nombreux que la chasse dura une bonne dizaine d'années. On les massacra en utilisant des fusils et des lance-pierres⁴³².

Le même Abdi Ismaël Abdi fait endosser la panoplie de conteur au narrateur anonyme qui, dans de *Cris de traverses*, raconte l'histoire de Mastitica, une femme dont le courage face à l'injustice et la répression fut inébranlable au point que tous ceux et celles de son âge ne pouvaient s'empêcher de vouloir suivre son exemple. Le sujet parlant s'adresse ici à des enfants qui forment un cercle autour de lui. Il fait nuit noire. L'endroit où se tient l'action est éclairé par un feu de bois. On ne perçoit aucun bruit dans les environs. Rien ne bouge. « Pas même le vent. Pas même la mer⁴³³. » Seule la voix de l'orateur, déchirant la nuit lourde d'obscurité et de silence, se fait entendre. Tous ces éléments concourent à la création des conditions –généralement admises– dans lesquelles se pratique le conte traditionnel djiboutien.

A ce sujet, Didier Morin fait savoir que « les joutes oratoires sont affaire de moment : la nuit, à la veillée⁴³⁴ [...] ». On ajoutera à cela le fait que le conte populaire a une forte dimension pédagogique étant donné qu'il pose, par le truchement du divertissement, de l'énigme ou de l'allusion voilée, des problèmes de société. Il aide à la communication d'un savoir et contribue ainsi à la transmission des valeurs ancestrales et à la perpétuation de l'héritage culturel d'un peuple. Dans le texte d'Abdi Ismaël Abdi, rien de tel. On a droit à une forme transgressée du conte traditionnel. La perversion des règles est d'autant plus assumée que le conteur se montre peu soucieux de captiver le public en utilisant ses talents d'orateur. Malgré l'effet de réel qu'il parvient à créer grâce notamment à l'utilisation du registre réaliste, l'absence de verve poétique se fait particulièrement ressentir

⁴³² Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 95.

⁴³³ *Ibidem*, p. 60.

⁴³⁴ MORIN (Didier), *Le Ginnili : devin, poète et guerrier afar (Ethiopie et République de Djibouti)*, Paris, Petters, 1991, p. 94.

dans son récit qui « est fait de souvenirs vrais et faux, d'oublis et de silences⁴³⁵ », pour paraphraser Josias Semujanga. On peut donc considérer que la convocation du conte traditionnel dans *Cris de traverses* sert de prétexte à l'élaboration d'une écriture rebelle, disloquée et qui se cherche en même temps qu'elle cherche à « dire l'affrontement entre paroles insurgées et paroles iniques d'aujourd'hui ou d'hier⁴³⁶ », comme le souligne l'auteur lui-même. Il n'empêche que le conte oral, une fois transposé dans le lieu textuel, devient une masse incohérente, un mécanisme délicat que la lecture se doit de mettre en mouvement. C'est ce qu'illustre l'exemple suivant qui fait penser davantage à une retranscription des divagations d'un homme en proie à la folie qu'à celle des paroles d'un conteur:

Voilà *alhamdoulilah*⁴³⁷, j'ai fini de manger. A nous deux maintenant les enfants. Ce soir, pour me faire pardonner de tous les gros mots que j'ai dits tout à l'heure à cause de cette bonne à rien de Saraïdo, je vais vous emmener loin, et même très loin d'ici. Nous irons dans un pays où les jeunes vents tourbillonnants sont en perpétuelle rébellion, tout près de la région du Lac Faaro, la région où se situe précisément l'histoire que je vais vous conter.

Cette histoire est celle de Mastitica. Elle m'a été racontée par une femme d'origine Masaï appelée Amoudo au cours d'une veillée semblable à celle que nous vivons ce soir⁴³⁸.

La voix narrative va tenter, quelques paragraphes plus loin, d'insuffler de la cohérence à son énoncé, comme si le sujet parlant entendait faire passer ses moments d'absence pour une forme de présence. Mais ce sursaut, si l'on peut appeler cela ainsi, tend à légitimer la polysémie textuelle, les apories du discours ainsi que les dérèglements formels : ce qui devait être le début du conte apparaît au milieu de l'histoire. Le caractère fragmentaire et non linéaire de la

⁴³⁵ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 104.

⁴³⁶ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., 4^{ème} de couverture.

⁴³⁷ *Ibidem*, pp. 208/209. Mot d'origine arabe, «*alhamdoulilah* » signifie : « Gloire à Dieu ! ».

⁴³⁸ *Idem*.

narration parachève la déflagration du récit. Autrement dit, il n'y a pas d'intrigue proprement dite et ce qui en tient lieu est un fatras d'événements imbriqués les uns aux autres quand ils ne sont pas éparpillés dans le temps et dans l'espace. C'est ce que démontre le passage suivant :

Il était une fois où Mastitica n'était pas justement cet être invisible dont je vous parle. Elle vivait comme vous et moi. Très loin d'ici, dans un village verdoyant perché au-dessus du Lac Faaro.

Je ne peux vous donner le nom de ce village parce qu'il n'existe plus de nos jours. Et personne ne se souvient de son nom. Même la vieille Masaï l'avait oublié. Mais quoi qu'il en soit, Mastitica vivait dans un village situé au-dessus du Lac Faaro⁴³⁹.

La fin de l'histoire, marquée par l'absence de dénouement conclusif, est encore plus significative de la transgression permanente des codes convenus. De fait, l'énonciation omet de satisfaire aux exigences liées à l'élaboration d'une morale. Ce qui, théoriquement, rend caduque sa production qui échappe aux règles les plus élémentaires. « Ma qualité de conteur n'a rien à avoir avec la noirceur de mon récit, Dieu m'est témoin⁴⁴⁰ », s'excuse ainsi le personnage de Djamal dans les pages de *Passage des larmes* d'Abdourahman A. Waberi.

Ces déficiences, si elles inscrivent le travail d'Abdi Ismaël Abdi dans le non-sens, ne sont pas toutefois vides de sens dans la mesure où elles dénotent clairement sa dimension contestataire. Sur ce point, les propos du conteur se passent de commentaires :

Voilà les enfants, chose promise, chose due : je vous ai raconté l'histoire de Mastitica. L'histoire de cette jeune fille rebelle qui, un jour, refusa de marcher à reculons vers un destin [...] qu'elle n'avait surtout pas choisi.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁴⁰ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes, op.cit.*, p. 122.

A la place, elle s'offrit un autre destin en avançant à visage découvert vers la mort qui l'attendait au bout de ses rêves de liberté.

La mort, la destination finale de sa longue marche solitaire vers la vie... Comme tant d'autres jeunes ou moins jeunes, ici, à Miramir⁴⁴¹.

A en croire Didier Morin, les transgressions observées dans l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi ne sont pas anodines. Et pour cause, la réappropriation des formes anciennes par les écrivains djiboutiens francophones s'opère dans un contexte marqué par la guerre et son cortège de ruines. Très sollicités par les écritures contemporaines, contes, légendes et mythes concourent à la mise en mots des conflits sanglants qui perdurent dans la Corne de l'Afrique. Or, ces formes traditionnelles de narration se révèlent inopérantes à l'aune de l'indicible. L'auteur de « *Le Ginnili : devin, poète et guerrier afar (Ethiopie et République de Djibouti)* » constate :

Le devin, comme son art, ont été maintenus dans un statut précaire. Sans doute s'agit-il là d'une situation normale pour une tradition [littéraire], perpétuelle victime de son objet, destructeur s'il en est : la guerre⁴⁴².

Ce constat d'échec n'empêche pas cependant les auteurs djiboutiens de la jeune génération à opter pour des formes de narration anciennes dans leurs tentatives de transformer la guerre en objet esthétique. D'ailleurs, ils assument pleinement leur choix d'opérer un retour au récit en recourant très souvent aux modèles oratoires. « Il s'agit de rendre conte⁴⁴³ », martèle Abdourahman A. Waberi en paraphrasant l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si, tandis qu'Ali Moussa Iyé ne cache pas sa volonté de « fixer l'oralité

⁴⁴¹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., pp. 235/236.

⁴⁴² MORIN (Didier), *Le Ginnili : devin, poète et guerrier afar (Ethiopie et République de Djibouti)*, op.cit., p. 116.

⁴⁴³ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p. 29.

dans l'encre et [de] faire parler l'écriture⁴⁴⁴. » De son côté, Abdi Mohamed Farah, qui est le plus prolifique sur ce sujet, se propose de « réécrire les spasmes épisodiques de l'oralité⁴⁴⁵ », d'« accompagner la musique des mots, les derniers pas de ces hommes –nos grands-pères–, antiques chameliers, chantres du verbe chanté, murmuré, proféré⁴⁴⁶ ». C'est donc un retour aux sources qu'il appelle de ses vœux. Or, celui-ci, tel qu'il est formulé dans l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah, se révèle une notion doublement connotée puisqu'il est question tantôt de « renouer avec ses racines⁴⁴⁷ » (quête identitaire), tantôt de « restaurer l'essence des sens en souffrance⁴⁴⁸ » (projet littéraire). Mais toujours est-il que l'écrivain, « écartelé entre cet hier inconnu, ce maintenant non maîtrisé et ce demain incertain⁴⁴⁹ », semble y trouver son compte tant la remémoration du passé autorise chez lui l'expérimentation de nouvelles techniques de narration. Ce qui lui permet de surmonter, ne serait-ce que le temps d'une « veillée funèbre pour l'innocente et indécente paix, et pour la vision d'un demain autre⁴⁵⁰ », l'impasse langagière à laquelle le confine la narrativisation de l'indicible. S'inspirant de la poésie aérienne des pasteurs de la Corne de l'Afrique, il n'hésite pas à revisiter ainsi des « légendes bédouines de la brousse sèche et revêche, évoquées sous les huttes en paille par des conteuses aux voix veloutées⁴⁵¹ » dont il proclame le caractère salubre en ces termes :

Le verbe s'est assagi sur la voie du retour. Et les sens émoussés du sevrage pressentent les prémisses des promesses⁴⁵²...

⁴⁴⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, 4^{ème} de couverture.

⁴⁴⁵ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁴⁶ *Idem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 45.

En définitive, les représentations de la guerre dans l'univers littéraire procèdent d'un renouveau de l'écriture en cela qu'elles combinent les formes de narration existantes : traditionnelles et modernes. Une autre innovation réside dans le fait qu'elles parviennent à concilier des modalités narratives issues de traditions littéraires différentes : occidentales et africaines. Autant les auteurs de notre corpus sollicitent dans leurs récits de guerre des formes variées dont la juxtaposition suppose l'expérimentation de l'écriture, autant leurs œuvres doivent leur originalité à la combinaison de plusieurs modalités de narration.

Force est de constater toutefois que la réécriture du conte traditionnel djiboutien dans les œuvres étudiées soumet ce dernier à un éventail de transgressions, et pas seulement sur le plan formel. Elle abolit les dispositifs énonciatifs et discursifs spécifiques à l'art oratoire du conteur qui, comme le veut la coutume, développe des mécanismes d'intégration sociale et de gestion des relations humaines en alliant instruction morale et distraction. Dans les cas – très rares – où l'exercice du conte oral, pris en tant que modèle d'écriture dans les textes de notre corpus, induit la formulation d'une moralité, celle-ci apparaît en filigrane, précédant parfois le travail du conteur. « Une guerre non préparée n'en est pas une⁴⁵³ », confie le personnage de Guedi dans *Splendeur éphémère* de Daher Ahmed Farah, avant même d'égrener « des paroles douces comme la soie⁴⁵⁴ » en partageant avec ses fils son expérience de nomade au crépuscule de sa vie, de fin connaisseur de la tradition orale. Ce faisant, il utilise l'esthétique du conte. La dimension testimoniale de son récit trahit cependant un lieu très étroit avec le réel et nous éloigne ainsi du modèle du conte qui, lui, sollicite le registre épique en recourant notamment au merveilleux. Autant dire que les écritures

⁴⁵³ Daher Ahmed Farah, *Splendeur éphémère*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁵⁴ Abdourahman A. Waberi, « Les Voix poétiques de Djibouti », art.cit.

http://www.abdourahmanwaberi.com/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Ales-voix-poetiques-de-djibouti&catid=35&Itemid=56&lang=fr Site consulté le 17 avril 2013.

L'expression « des paroles douces comme la soie » est une traduction littérale de « Sheego hariirow », formule que les conteurs somalis utilisent en préambule de leur intervention.

contemporaines subvertissent le conte traditionnel non seulement dans sa forme, mais aussi dans son contenu.

A cela, il convient d'ajouter la polysémie découlant de l'articulation entre la fiction et le témoignage dont la retranscription dans l'espace littéraire motive l'utilisation de cette forme de narration ancienne qu'est le conte. A ce titre, l'histoire de Warla, dans les pages de *A la croisée des chemins*⁴⁵⁵, est très significative : le récit de sa vie de rescapée de la guerre de l'Ogaden est livré selon une technique de narration qui rappelle par bien des aspects le modèle oratoire du conte. Conteuse à ses heures perdues, « Warla avait jugé utile [...] de nous faire faire un périple hors du commun en remontant loin dans le temps⁴⁵⁶ », raconte le narrateur, avant d'ajouter quelques pages plus loin que « le moulin à parole, longtemps désactivé ou en mode veille, se mit en branle⁴⁵⁷. » Bien qu'il commence par le traditionnel « Il était une fois », l'énoncé du conteur est truffé d'allusions à des événements contemporains. Il s'agit entre autres de la guerre de l'Ogaden qui a opposé la Somalie à son voisin éthiopien entre 1976 et 1977. Le travail du conteur consiste donc à ressasser des faits historiques connus. De ce point de vue, on peut se demander si l'énonciation, en mobilisant même des modes de narration anciens comme le conte traditionnel, ne parvient pas à contourner l'impossibilité de dire l'indicible.

Mais une telle stratégie narrative est déjà en soi une forme de transgression, car le conte est entendu avant tout comme un lieu d'apprentissage et de transmission des valeurs propres à une société. De plus, la communication de ces mêmes valeurs requiert des procédés narratifs incluant l'énigme, le détour, le ludisme langagier. Ici, rien de tout cela n'apparaît. Ceci dit, l'auteur subvertit l'art du conte en introduisant le concept de narrateur-narrataire puisque le sujet parlant se contente tout simplement de relater une histoire qui lui a été racontée par Warla à qui il confère le statut de personnage

⁴⁵⁵ Isman Omar Houssein, *A la croisée des chemins*, Paris, Edilivre, 2012.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 103.

de légende tant les dangers qu'elle est amenée à braver sont terribles. Ce qui, bien évidemment, ne peut occulter les déviances par rapport au conte traditionnel et populaire qui sont d'autant plus flagrantes que le conteur procède par des affirmations là où il devait procéder par « ambiguïté narrative ». Par ailleurs, l'accumulation des modes de narration dans le roman n'est pas sans incidence sur le discours du narrateur qui, en s'efforçant de restituer le conte que lui a raconté Warla, le déforme dans sa structure :

La guerre de l'Ogaden avait emporté ses dernières désillusions. Tout était parti en fumée. A commencer par son foyer, son mari et ses deux enfants. Livrée à elle-même, elle s'était soustraite en catimini de la contrée devenue champ de ruine en un laps de temps très court, avait voyagé au péril de sa vie dans la nuit et la tempête, avait coupé droit dans d'immenses plantations réduites en cendres, avait regardé avec beaucoup de rancœur la carcasse brûlée de millions de têtes de bétail, avait croisé dans chacune des étapes de son exode les cadavres gonflés par la putrescence en train de répandre sur le paysage endeuillé leur trop-plein de haine comme autant de mines enfouies à la va-vite. Partout, le même spectacle de désolation, le même cri sauvage d'une nature en déliquescence, déchiquetée et agonisante. Elle avançait la mort aux trousses et le cœur battant la chamade, progressait pas à pas vers l'inconnu. Devant elle, le néant. Derrière elle, le vide⁴⁵⁸.

L'écriture du romancier Abdourahman A. Waberi ne déroge pas à la règle. La conception quelque peu particulière de son roman intitulé *Aux Etats-Unis d'Afrique*⁴⁵⁹ résume à elle seule la subversion des formes narratives modernes qui s'opère dans les textes étudiés où l'on assiste à un retour du récit. On ne peut, en effet, éviter de constater que l'éclatement de l'instance narrative sert de prétexte à une multitude de récits enchâssés qui, bien qu'ils soient articulés au récit principal, sont parfaitement autonomes. Il s'agit d'une panoplie

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 104.

⁴⁵⁹ Abdourahman A. Waberi, *Aux Etats-Unis d'Afrique*, Paris, Lattès, 2007.

de contes ou de légendes dont la proximité avec les modèles traditionnels est pour le moins incontestable. Bien sûr, la présence de ces fragments hétérogènes dans l'univers romanesque n'est pas sans conséquence sur la cohérence du texte. Cette discontinuité dans la construction textuelle tient tant à l'omniprésence de la violence extrême dans le roman de Waberi qu'à ses représentations dans le fait littéraire. A ce sujet, Xavier Garnier, dans ses réflexions sur le jeu des formes qu'autorise la narration de l'indicible dans les écritures contemporaines, observe :

La violence de l'écriture est centripète, elle converge vers une énonciation toujours menacée d'implosion. [...] Plus aucun centre ne permet d'équilibrer le jeu des formes et celles-ci se retrouvent aspirées par le trou noir, comme sous l'effet d'un appel d'air. La transgression des formes n'est pas l'œuvre d'une volonté consciente et sûre d'elle-même, elle est la traduction nécessaire d'un travail d'ascèse de l'énonciation⁴⁶⁰.

Cela est d'autant plus vrai que la juxtaposition du récit et du discours s'accompagne ici d'un collage tout à fait inattendu, voire déroutant. Tout occupé à partager les rêves de grandeur d'un continent africain tout à sa gloire qui, dans la fiction de Waberi, peut se targuer d'être le nouvel eldorado des Européens et autres Américains après en avoir fini avec la guerre, la dictature et la pauvreté qui ont longtemps freiné son décollage économique, le lecteur est soudain entraîné dans la légende de Malaïka, une jeune femme dont la beauté n'a d'égale que sa passion immense pour la création artistique. Entre le passé de la narration et le présent de la remémoration, se déploie une énonciation complexe qui, en excluant toute dynamique narrative linéaire basée sur une chronologie achevée, autorise toutes les transgressions.

Partant du principe que l'enchevêtrement des histoires, l'entrecroisement des événements et les brisures du sens sont les

⁴⁶⁰ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit », art.cit., p. 57.

manifestations d'un imaginaire éclaté, il importe de souligner que le texte d'Abdourahman A. Wabéri exhibe la discontinuité, l'incohérence. Il révèle des cassures, des creux au milieu d'une œuvre qui puise sa sève dans ce que certains analystes considèrent comme une « nouvelle utopie africaine⁴⁶¹ ». « Chaque chapitre est le lieu d'un récit où l'utopique rencontre l'absurde, et l'ensemble du roman fonctionne par accumulation et amplification⁴⁶² », constate à juste titre Célia Sadai. Ce qu'elle ne dit pas en revanche, c'est que la réécriture des modèles oratoires hérités de la tradition populaire implique un déplacement du cadre générique du roman. Et pour cause, elle ouvre la voie à des pratiques narratives non conventionnelles, sans référent préexistant. C'est d'ailleurs en cela que leur utilisation bouleverse le modèle du roman, dans sa conception moderne en tout cas. « Rien à voir avec les petits récits romanesques qui dépaysent et divertissent pour un temps. En leur compagnie, on arpente les enclos de l'illusion, on suit les méandres de la folie. [...] On se perd facilement en littérature. Certes, on ressuscite les princesses d'autrefois mais on ignore le grand mystère de la vie⁴⁶³ », peut-on lire sous la plume d'Abdourahman A. Wabéri.

Cela dit, l'histoire de Malaïka apparaît comme un moment de rupture où le sujet écrivain, parodiant la perte de repères qu'induit le chaos, donne libre cours à son imagination dans la perspective de transfigurer le réel en sollicitant des procédés narratifs spécifiques et des choix rhétoriques incluant notamment l'ironie et le ludisme langagier. Une telle stratégie dénote par ailleurs l'éclatement de l'instance narrative dont le caractère multiple pousse à envisager le travail de l'écrivain dans une démarche de fictionnalisation inconsciente du vécu. L'extrait que nous citons ci-après, s'il s'inspire de par sa structure du conte traditionnel et inaugure par-là un retour du récit, n'introduit pas moins une fracture dans la trame narrative : bien que sa construction n'ait aucune incidence négative au niveau

⁴⁶¹ SADAI (Célia), « Nouvelles utopies (pan) africaines », *La Plume Francophone*, Dossier n°12, Mai 2007, p. 4.

⁴⁶² *Idem*.

⁴⁶³ Abdourahman A. Wabéri, *Passage des larmes*, *op.cit.*, pp. 175-176.

de la compréhension, il apparaît au milieu de l'œuvre de Waberi et se détache de l'intrigue principale dont il compromet la continuité et brouille la cohérence.

Mais la présence même de la figure du conteur dans le roman d'Abdourahman A. Waberi tend à positiver ces dysfonctionnements formels car elle permet au romancier de construire son discours sur le modèle de la narration traditionnelle orale. Ce qui laisse penser que les écritures de l'innommable, en mêlant les modes de narration, transforment le dispositif moderne du roman. Elles inaugurent une narration romanesque d'un type nouveau puisque celle-ci intègre la performance orale. « Ceci est le début d'un roman d'aventures, ouvrant mille voies différentes au conteur. Celle que nous suivîmes illustrerait assez bien le genre, et mène au coup de théâtre final qui est un coup mortel⁴⁶⁴ », écrit Alain Blottière, suggérant par là combien la frontière entre conteur et romancier est difficilement perceptible dans les écritures contemporaines. Le récit de la vie de Malaïka en est la preuve :

Il était une fois une jeune fille, belle et douce. Elle est née avec une tête bien faite. Son jugement est fondé, son cœur plein de bonté. En toute occasion, elle dit ce qu'elle pense. Elle a la grâce des anges, c'est pourquoi on l'appelle Malaïka. [...] son goût pour le chant commence à s'affermir tandis que sa vénérable mère, amateur de musique classique et de philologie somalie, est, hélas, terrassée par un mal aux origines obscures. [...] Son véritable acte de naissance est un conte de fée. Une histoire très belle et très vraie. Une histoire aussi savoureuse qu'une boisson au lait préparée avec les fruits frais du jardin. Quelque chose d'éclatant et d'enfantin ponctue la plupart des chapitres : une bouffée de joie propre à égayer les fêtes moroses des familles pauvres où la tristesse coule comme morve au nez de la maisonnée. Un conte de fée à faire oublier dans ce genre de famille, le père absent, toujours entre deux errances et deux petits boulots précaires. A redonner courage à la mère qui tient l'édifice debout à coups d'allocations fédérales et de sacrifices divers. Un

⁴⁶⁴ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad, op.cit.*, p. 46.

conte où défile l'existence de l'enfant qui n'était pas encore Malaïka, la petite Maya⁴⁶⁵.

Cette parenthèse, si l'on peut appeler cela ainsi, a pour résultat la dislocation du récit et, surtout, la rupture du pacte de lecture. Les effets sont immédiats sur le déroulement linéaire de l'action en cours. Du coup, l'intrigue principale se fracasse en une multitude de récits, de bribes d'histoires sans lien apparent, de fragments d'événements éparpillés, inarticulés, mêlés et en même temps distincts, sans possibilité de fusion. La polysémie du roman de Waberi tient à cet assemblage d'éléments hétéroclites, à l'espace textuel embrouillé, au désordre auquel la trame narrative est soumise en permanence. A la diversité des thèmes abordés dans cet ouvrage, s'ajoutent les démarches énonciatives et discursives variées adoptées par l'auteur et qui révèlent la singularité de son écriture pleine de trouvailles.

Il convient de préciser au passage que l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi relate au moins deux histoires imaginaires : la première, inspirée de l'idéal panafricaniste (dont nous ne cherchons pas ici à discuter la dimension utopique), forme le récit principal; la seconde, retranscrite sur le modèle oratoire du conte populaire, met en scène une jeune femme dont le charme aussi bien que les traits de caractère sont tellement exceptionnels qu'elle fait penser à un personnage de légende. Ces deux récits n'ont rien de commun, mais c'est en apparence seulement. A y regarder de près, on se rend compte vite en effet que l'un et l'autre sollicitent une écriture à forte isotopie guerrière. Les personnages, y compris la petite Malaïka en dépit de sa bonté naturelle, sont pour la plupart des écorchés vifs et évoluent dans un univers hostile qui rappelle le champ conflictuel de la littérature africaine francophone.

Malgré de nombreux points communs, l'évolution parallèle de ces deux histoires dans lesquelles le discours, dans des proportions variables, se mêle au récit démontre clairement que le roman

⁴⁶⁵ Abdourahman A. Waberi, *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p. 73.

d'Abdourahman A. Waberi tire sa cohérence de l'incohérence. Ce dispositif, bâti sur le modèle de l'hybridation, indispose le lecteur qui, à tout moment, risque de se perdre à travers les méandres de ces récits enchâssés. Ici, « le témoin conteur se dispute la narration avec le témoin moraliste⁴⁶⁶ », comme le fait remarquer Thibault Gardereau à propos d'un autre roman signé Waberi. De plus, le romancier, de par la vision oblique et distanciée qu'il adopte par rapport aux événements évoqués et la multiplicité des techniques narratives auxquelles il fait appel et qui se justifient par des raisons esthétiques, ne facilite en rien l'accès à son texte qui requiert finalement plusieurs niveaux de lecture. Dès lors, on comprend mieux pourquoi Micheline Kessler-Claudet parle de « contrat de lecture spécial⁴⁶⁷ » concernant le roman de la guerre. Et c'est sans doute pourquoi l'auteur de *Aux Etats-Unis d'Afrique*, qui n'ignore pas que le souci de singulariser son écriture qui se manifeste de manière constante dans les pages de son livre est susceptible d'entraîner la déroute du lecteur, écrit en connaissance de cause :

Il est possible que cette histoire familiale ressassée, convulsive, racontée dans le désordre vous donne du fil à retordre. Retrouvez votre âme d'ange et tout rentrera dans l'ordre. N'entendez-vous pas sourdre le battement d'un pouls printanier⁴⁶⁸ ?

Faut-il voir dans la convocation des modèles issus de la tradition orale et populaire dans les œuvres étudiées l'expression d'une revendication identitaire ? C'est en tout cas ce que laisse penser l'analyse d'une écriture comme celle d'Abdourahman A. Waberi qui, au-delà des virtualités du langage avec lesquelles il arrive à jongler sur le plan stylistique, sollicite la mémoire non seulement

⁴⁶⁶ GARDEREAU (Thibault), « Voyage sans escale, au plus loin de l'inhumanité. Moisson de crânes d'Abdourahman A. Waberi », art.cit., p. 117.

⁴⁶⁷ KESSLER-CLAUDET (Micheline), « Partir et Revenir dans les romans de la Première Guerre mondiale ou le retour de l'écrivain », art.cit., p. 79.

⁴⁶⁸ Abdourahman A. Waberi, *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p. 73.

pour « renouer avec ses racines⁴⁶⁹ », mais pour tenter de cerner un réel chaotique devenu insaisissable au point qu'il échappe à la raison. Pour cet écrivain, il s'agit d'interroger le passé en ce qu'il révèle du présent, d'entreprendre une quête de repères dans un monde à la dérive dont il cherche non pas à expliquer les convulsions, mais à les comprendre. Aussi, la mise en mots des conflits sanglants qui se livrent dans la Corne de l'Afrique s'accompagne dans ses romans d'un questionnement à la fois sur l'absurdité de la guerre et sur la relation plus ou moins ambiguë que la notion de violence est susceptible d'entretenir avec des concepts comme l'identité et la mémoire. C'est ce que démontre cet extrait de *Balbala*, le premier roman d'Abdourahman A. Waberi :

D'abord la parole. Puis la mémoire, autre facette de la révolte comme s'il fallait se souvenir pour comprendre ce que l'on est devenu, pour prendre conscience de son identité. Tu parlais même de « mémoire nomadisante⁴⁷⁰ ».

Sachant que « la guerre, [dans l'espace littéraire], contribue à rendre impossible toute esthétique durable⁴⁷¹ », il est aisé de comprendre que la crise du sens qui caractérise les écritures contemporaines relatant la violence extrême affecte la parole poétique au même titre que la création romanesque. Reste à savoir si la poésie, qui entretient un rapport très étroit avec le réel en cela qu'elle suppose un soubassement philosophique (pensée de l'homme et de sa place dans le monde) et implique une éthique, pourrait se plier aux

⁴⁶⁹ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 37.

⁴⁷⁰ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p.88.

⁴⁷¹ YANA (Pierre), « Le Traître - L'Esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », art.cit., p. 54.

effractions qu'entraîne la mise en écriture de l'innommable. Et jusqu'à quel point ?

1-2 La mise à l'épreuve de la parole poétique

Le genre poétique occupe une place de choix dans la production littéraire africaine. Cette remarque vaut particulièrement pour la littérature orale que l'Afrique a longtemps générée, avant que la littérature écrite dans les langues européennes n'y fasse irruption, marquant la rupture avec « les traditions collectives d'un patrimoine transmis oralement⁴⁷² ». C'est la raison pour laquelle le chercheur kényan A. Mazrui décrit la poésie comme « la plus autochtone des formes littéraires⁴⁷³ ». Devant les conflits meurtriers qui ont marqué l'histoire récente du continent noir, la poésie, à l'instar de tous les autres genres littéraires, a été investie très tôt de la mission de rendre compte du chaos. Dans l'impossibilité même de dire le Mal, les poètes issus de cette partie du monde n'ont cessé de chercher les moyens de libérer la parole, de percer l'opacité du réel. C'est là un choix stratégique qui n'est pas sans incidence sur la création poétique qui, dès lors, est amenée à renoncer aux ornements et aux conventions traditionnelles. Les textes de notre corpus ne dérogent point à la règle.

Face au désastre, le poète Abdi Mohamed Farah est le plus prompt à envisager dans la déchéance généralisée l'occasion d'un « retour à la source⁴⁷⁴ », puisant dans l'imaginaire collectif l'essence de son œuvre. D'où la récurrence dans son travail des mots comme

⁴⁷² MAZRUI (A.), « Le Développement de la littérature moderne », art.cit., p. 349.

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 38.

« *Guux*⁴⁷⁵ » et « *Heelo*⁴⁷⁶ » qui sont inspirés du patrimoine culturel et littéraire oral du peuple djiboutien. De ce point de vue, les fortes émotions esthétiques qui caractérisent son écriture sont autant le fait de la « survivance de l'esprit nostalgique⁴⁷⁷ » que celui de « ce besoin impérieux de signaler dans le silence ensommeillé les murmures de l'inconscient nomade⁴⁷⁸ » dont, de toute évidence, elles sont nées. En clair, la fascination pour les modèles traditionnels chez Abdi Mohamed Farah ne saurait être dissociée de la volonté de comprendre le présent marqué par la guerre et son cortège de maux. Atteindre le chaos implique nécessairement l'impératif d'interroger le passé. C'est pourquoi il écrit :

Il ne reste que le vague souvenir d'une enfance d'errance accrochée aux bribes d'un passé nomade abandonné. [...] D'où ce vide, ce no man's land de la mémoire, ces repères brisés qui ne sont pas encore remplacés [...]. La défaite serait totale si, par la sueur des mots, par le blues de la poésie, par le nouveau *Guux* susurré dans un autre langage, le poète ne pouvait déjà surmonter ce désarroi en l'exprimant et en l'exorcisant. Si un trait de la culture ancienne subsiste et vit encore avec force, c'est bien la longe du poème, celle qui mène la caravane entière, liant le premier chameau au dernier, le présent au passé et traversant temps et espace⁴⁷⁹.

La convocation dans son écriture de certains mythes inscrits dans la mémoire collective du peuple djiboutien ouvre toutefois sur une perspective de quête d'identité qui vient s'ajouter au devoir de mémoire qu'il appelle de ses vœux dans les pages de ce qui est à ce jour sa seule et unique publication. Il en va ainsi du mythe de

⁴⁷⁵ *Ibidem*, 4^{ème} de couverture. Le mot *Guux*, emprunté à la langue somalie, désigne un genre poétique très prisé par les pasteurs somalis, au même titre que le *Gabay* dont nous avons parlé précédemment. Le *Guux* est généralement pratiqué par les jeunes chameliers qui, allant de pérégrination en pérégrination derrière leur troupeau à la recherche de pâturage à travers l'immensité du désert, l'utilisent pour exprimer l'éloignement par rapport à leur famille, et surtout leur quête d'amour et leurs inspirations à fonder foyer heureux.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p.8. De même, le mot *Heelo* est emprunté à la langue somalie et se rapporte à un chant souvent accompagné de danses folkloriques.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.27.

⁴⁷⁹ *Ibidem*., 4^{ème} de couverture.

*Bouti*⁴⁸⁰, celle-là même que son compatriote Abdourahman A. Waberi appelle « l’ogresse des origines⁴⁸¹ », dont la réécriture répond à la volonté de l’auteur de faire appel à « ce que l’on a été jadis⁴⁸² » pour tenter d’accéder à « ce que l’on est devenu aujourd’hui⁴⁸³ ». Il en va de même de la multitude de légendes dont celles d’« Arawello⁴⁸⁴ », d’« Awa Tako⁴⁸⁵ » et d’« Igal Chidad⁴⁸⁶ » sur lesquelles Abdi Mohamed Farah, en les empruntant à l’imaginaire collectif, pose un regard nouveau et invite à les redécouvrir dans leurs rapports plus ou moins étroits avec la guerre. Ce sont là des lieux de mémoire dont l’évocation ouvre l’espace textuel à la violence passée, fût-elle l’œuvre de personnages dont l’existence relève plutôt de la légende que du fait historique avéré. La présence de ces figures légendaires permet en même temps à l’auteur de lever le voile sur un présent chaotique qui, à bien des égards, rappelle la violence du passé.

D’autre part, le va-et-vient entre le passé et le présent n’est pas sans conséquence sur l’œuvre d’Abdi Mohamed Farah dont la composition trahit certaines incohérences sur le plan esthétique. Il y a d’abord le mélange des genres qui fait que son texte convie en

⁴⁸⁰ *Bouti* est le mythe fondateur de la ville de Djibouti dont la naissance remonte à 1888 sur le plan officiel. A l’origine, on en trouvait la trace uniquement dans le conte traditionnel oral qui, pendant très longtemps, avait assuré sa transmission de génération en génération. La littérature djiboutienne d’expression française, qui a fait son émergence au milieu des années 50, a pris ensuite le relais. En effet, les premiers auteurs nationaux écrivant en français (Houssein Abdi Gouled et Abdillahi Doualeh Waïs notamment) ont senti très tôt la nécessité de prendre en charge la perpétuation au travers de leur écriture de ce mythe selon lequel la création de Djibouti serait consécutive à la mort de Bouti, une ogresse qui vivait dans les marécages des environs. Créature particulièrement cruelle, celle-ci semait la terreur parmi les populations du coin. Elle opérait souvent la nuit, s’attaquait de prime abord aux femmes et aux enfants. Selon la légende, sa domination sur les hommes fut tellement longue que personne ne se rappelait quand elle avait débuté. Tout le monde, par contre, souhaitait voir la fin de son règne que rien ne venait entraver pendant de longues années... Jusqu’au jour où un jeune guerrier trouva en lui à la fois la force et le courage nécessaires pour libérer les siens du joug de Bouti, la bête féroce qu’il transperça d’un coup de lance bien ajusté. C’est pourquoi, toujours selon la légende, la ville qui fut bâtie plus tard sur les ruines du royaume obscur de l’ogresse prit le nom de Djibouti qui résulterait ainsi de l’association de deux mots somalis : « Djab » (défaite) et « Bouti » (ogresse). Bien que cette version soit ouvertement contestée par certains Djiboutiens, en particulier ceux issus de la communauté Afar, l’histoire de Bouti, de par sa dimension tragique, continue d’inspirer les auteurs djiboutiens de la jeune génération qui la sollicitent généralement dans leurs écrits relatant la guerre et ses méfaits dans la Corne de l’Afrique. Autant dire que dans les créations d’Abdourahman A. Waberi, Ali Moussa Iyé et Abdi Mohamed Farah pour ne citer que ceux-là, la réécriture des mythes, légendes et autres contes traditionnels procède d’une volonté délibérée de contourner le réel chaotique pour mieux l’approcher.

⁴⁸¹ Abdourahman A. Wabéri, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 29.

⁴⁸² Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN’S LAND ou les vers volés à l’instant*, op.cit., p. 15.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p.42.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.46.

permanence à un aller-retour entre la prose et la poésie. Les traits du discours y sont légion : les connexions logiques s'exhibent, tout comme les rectifications et les ajouts qui introduisent le commentaire au sein même du poème, entre parenthèses la plupart du temps. Dans ces conditions, l'allure du poème devient à ce point prosaïque que même la disposition typographique, parfois brouillée, ne conforte pas l'idée selon laquelle on a affaire à des poèmes. D'autant que les nombreux commentaires disséminés dans les pages de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* nous rapprochent, de par leur contenu ou leur structure, du journal intime. L'auteur y invite à partager en effet une expérience personnelle marquée par la douleur en faisant part par la même occasion de ses conditions de poète issu d'une région meurtrie :

La décharge émotionnelle qu'engendre en moi chacune de mes rencontres avec ces trois syllabes : SO MA LI. La hantise de ce territoire dans mes journées d'homme. Le caractère "voyeur" d'une humanité hypocrite qui ne se lasse point de visionner le feuilleton tragique (avec des rebondissements aux effets macabres) que vivent un peuple, un pays et une période. Bref, pour extraire la colère du cœur. Pour laver la compassion de la conscience. Pour calmer l'âme apeurée, tourmentée et épouvantée. Pour conjurer le découragement de la raison. Pour tout cela et pour d'autres motifs complexes et indicibles, il m'a fallu recourir à la thérapie de l'écriture. Dans un premier temps, en réécrivant le cheminement de la pulsion de mort, grâce à des histoires imaginaires (lesquelles sont parfois en-deçà de celles en forme de suaire livide et le réel écarlate de la Somalie disloquée⁴⁸⁷).

Bien qu'elle inclue des genres narratifs et dramatiques variés en mêlant l'épopée, le récit et le dialogue théâtral, l'œuvre poétique d'Abdi Mohamed Farah puise son originalité dans le mélange des modèles anciens et modernes. Et quand ces derniers sont issus de deux cultures différentes, la combinaison devient d'autant plus

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 31.

singulière qu'elle entraîne même le risque de dérouter le lecteur. Ainsi, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* fait appel à la fois au vers libre français et au *Guux*, mode de narration très répandu dans la littérature orale somalie. Il importe de préciser au passage que, outre l'utilisation des registres lyrique et satirique, l'anaphore et la métaphore hyperbolique forment les principaux traits distinctifs du *Guux*.

Cela dit, on ne peut éviter de constater qu'à l'aune du vers libre, la dimension pamphlétaire du *Guux* n'apparaît plus clairement, sans doute entravée par la recherche d'une musicalité devenue aléatoire étant donné que l'auteur se dit « contraint de solliciter en même temps des sonorités d'ici et d'ailleurs »⁴⁸⁸. D'où la cohabitation dans son ouvrage des langues française et somalie. Ajoutons à cela le fait que le « je » et les modélisations qu'il entraîne s'y effacent.

En somme, ce travail sur la continuité et la discontinuité de l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah, qui convie le plus souvent à des poèmes-discours, permet d'entrevoir dans l'attelage vers libre/*Guux* une mise à l'épreuve de la parole poétique. « Pourquoi tout se dit, s'écrit ou se murmure sur le thème de la triste mélopée ou du lamento dans cette partie du monde ? Le *Guux*, le blues traditionnel, y est pour quelque chose, mais cela n'explique pas tout⁴⁸⁹ », affirme Abdourahman A. Waberi. De fait, la charge émotionnelle qu'assume le travail de l'auteur de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* tient à l'omniprésence de la violence et de la douleur dans son écriture qui ne cesse de dire l'impuissance de la parole à dire l'indicible. Aussi, ses poèmes semblent-ils eux-mêmes victimes de cette impuissance. A la désarticulation du vers s'ajoutent en effet un rythme heurté et un prosaïsme qui interdit de voir en eux autre chose que des « fulgurances dans le brouillard factuel⁴⁹⁰ ».

Peut-on, dans ce contexte, parler encore de poèmes ? La question mérite d'être posée tant le poète s'efforce de redonner

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ Abdourahman A. Waberi, *Balbala, op.cit.*, p. 38.

⁴⁹⁰ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant, op.cit.*, p. 46.

légitimité à la parole poétique à travers son texte qui s'apparente à une masse hybride. La puissance d'émouvoir, la mélodie improvisée et l'utilisation des virtualités du langage sont autant d'éléments dont se sert le poète pour rendre les brisures du sens moins perceptibles à défaut de les réparer. C'est ce que démontre l'extrait suivant que l'on pourrait qualifier d'anti-poème en cela qu'il dénote, de par sa structure effritée et son contenu de nature à indisposer les lecteurs (surtout lorsqu'ils ne parlent pas à la fois le Français et le Somali), une écriture en contrepoint qui rejette les ornements et conventions de la poésie traditionnelle. Imitant le modèle du *Guux* qu'il définit comme une « fredaine pastorale⁴⁹¹ », l'auteur raconte sa douleur plus qu'il n'exprime sa vision du monde, faisant ainsi de la parole poétique le lieu de perpétuation de son vécu douloureux :

Ma bien-aimée est une Khoïsseh
 Du clan des Khoïsseh ilaac
 Ceux-là qui ne craignent
 Que l'invisible maître
 Ceux-là dont les troupeaux
 Vagabondent
 Libres, entre *Bari*⁴⁹² et *Galbeed*⁴⁹³
 De sa mère CADOURO CADDEY
 Ella a hérité le teint de miel
 De son père ELMI DHEERE
 Lui revient cette prestance naturelle

Ma bien-aimée est une Khoïsseh
 Du *Reer*⁴⁹⁴ Khoïsseh ilaac
 Ceux-là que j'ai combattus
 Parfois sur l'arène de la rhétorique
 Ceux-là dont les *Gabey*
 Ont traversé
 Le temps et les vastes

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁹² Mot somali signifiant « Est ».

⁴⁹³ Mot somali signifiant « Ouest ».

⁴⁹⁴ Mot somali, littéralement traduit clan.

Territoires Somales
D'Arawelo, la mythique
Elle a appris l'art de se faire désirer
Des femmes de sa tribu
Lui provient cette versatilité
Insouciance

« Ma bien-aimée est une Khoïsseh
Du clan des Khoïsseh ilaac
Ceux-là qui ont jugé
Indignes mes offres fleuries
Ceux-là dont ma ferveur
Passionnée
N'a pas effrité le roc de la rancœur
Accumulée
Et Xalimo, la saveur de ma vie
Virevolte au gré des vents
Xalimo, ma bien-aimée
A enjambé les flammèches
De ma flamme

Mes ennemis sont les Khoïsseh
Ce *Reer qabiil cudur*
Qui ont promis ma Xalimo
A un vieux bouc édenté
Ceux-là qui pour mes
Ironies passées
M'ont condamné à la solitude
A la stérilité
Et Xalimo, la saveur de ma vie
Caressera le front ridé de la vieillesse
Du *Reer Khoïsseh*
Xalimo, mon âme damnée
Dorlotera des enfants qui seront
Ses cousins

Mon âme damnée est une Khoïsseh
Du *Reer Khoïsseh ilaac*

Afin de mieux saisir la portée de multiples effractions qui caractérisent l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah, il serait peut-être intéressant de faire l'articulation avec la réflexion sur le décalage entre le réel et sa retranscription dans l'espace littéraire. Et pour cause, l'inflation des thèmes et des situations de violence dans les textes de notre corpus a pour résultat un éventail de déformations qui laissent supposer un rejet du réel. La réécriture de l'Histoire dans les fictions littéraires contemporaines relatant la guerre et ses méfaits est significative de la position distanciée qu'adoptent les écrivains par rapport aux événements qu'ils racontent. Que devient précisément la transposition de ces bouleversements de l'Histoire ? « Une hallucination lucide et désespérée cherchant son équilibre entre le chaos dans lequel nous sommes déjà plongés, et l'Apocalypse, elle aussi quasi-présente ; un récit errant entre le témoignage et la fiction qui permet d'échapper à la culpabilité de l'Histoire. Il faut transposer tout, sinon le récit s'engloutit et n'en est plus que l'obscur mensonge⁴⁹⁶ », affirme Robert Llambias.

Force est de constater toutefois que cette transposition débouche la plupart du temps sur une reconfiguration des faits historiques plutôt que sur leur élimination pure et simple. Car, quand bien même la fiction littéraire autorise la distanciation par rapport aux éléments de l'Histoire, elle n'est pas sans référent historique et renvoie toujours à un monde imaginaire qui n'est pas sans rappeler le réel. Aussi, la prise en compte de l'ancrage historique des œuvres de notre corpus impose de mettre en évidence le lien

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pp. 16/17.

⁴⁹⁶ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 102.

étroit qu'elles entretiennent avec le vécu. S'il est vrai que l'univers littéraire convie à une guerre fictive, il n'en demeure pas moins que la mise en mots de celle-ci fait appel à des souvenirs et des images puisés dans l'expérience profonde de l'écrivain, « comme si la page tirait son effet d'un rapport exact avec un moment du réel⁴⁹⁷ », pour reprendre une expression de Claude Duchet.

2- Du refus de l'Histoire à l'élimination du réel

Selon Micheline Kessler-Claudet, « la chronologie du roman de guerre est linéaire⁴⁹⁸ », même si elle révèle la plupart du temps des imprécisions étant donné que l'histoire événementielle des batailles y tient fort peu de place. « La topographie elle aussi reste assez floue, et on trouve peu d'informations, parfois aucune, sur les positions des armées, leurs mouvements, comme si les auteurs voulaient donner à leur représentation de la guerre une plus grande généralité⁴⁹⁹. »

La mise en récit de la guerre civile en Somalie dans *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé ne déroge pas à la règle puisqu'elle se construit sur les ruines de l'Histoire. Ici, la langue ne sert pas à nommer les choses. Elle est plutôt mise à contribution pour inventer un monde nouveau, autonome, sans référent préétabli. Néanmoins, les événements rapportés dans cette œuvre peuvent être envisagés comme une réécriture du réel en cela qu'ils renvoient à des faits historiques connus. Les éléments de l'Histoire sont retravaillés,

⁴⁹⁷ DUCHET (Claude), « La Manœuvre du bélier. Texte, Intertexte et Idéologie dans "L'Espoir" », art.cit., p. 117.

⁴⁹⁸ KESSLER-CLAUDET (Micheline), « Partir et Revenir dans les romans de la Première Guerre mondiale ou le retour de l'écrivain », art.cit., p. 75.

⁴⁹⁹ *Idem.*

soumis à un éventail de déformations que l'imaginaire littéraire justifie par « la nécessité de libérer la pensée critique⁵⁰⁰ ». Ce travail de reconfiguration de la mémoire ne peut occulter cependant le rapport étroit qu'entretient le texte d'Ali Moussa Iyé avec l'histoire mouvementée de la Somalie. D'ailleurs, il le reconnaît lui-même en publiant ce même texte sur un site qu'il a créé en son nom fin 2013, c'est-à-dire plus de cinq ans après la sortie de *Le Chapelet des destins*. En préambule de sa publication, il note :

Je voudrais partager avec vous [les internautes] cette semaine ce texte tiré de mon recueil de nouvelles, *Le chapelet des destins*, publié en 1998. Je l'ai écrit au début des années 90 pour exprimer ma colère, mon désespoir et ma solidarité devant le terrible sort qui s'était abattu sur le peuple somalien. M'inspirant de la poésie épique somalie, j'ai voulu broser une vue d'ensemble du destin de ce peuple turbulent et si mal compris. J'y peins les différents bouleversements qui ont marqué son histoire et sa mémoire : partition coloniale, résistances, rêve d'unification, expérience révolutionnaire, dictature féroce, guerre civile⁵⁰¹...

Dans son récit, Ali Moussa Iyé convoque l'Histoire pour mieux la déconstruire. Le fait qu'il s'abstient d'énumérer des faits bruts ou de mentionner des dates ne signifie pas que son travail ne se nourrit pas des événements historiques. De fait, l'auteur de *Le Chapelet des destins*, dans cette œuvre née du chaos qu'elle transforme, revisite au fil des pages le passé d'un pays rongé par les rivalités politiques et tribales. Aussi, il est difficile de ne pas entrevoir le virage de la Somalie vers un modèle de développement socialiste en 1969 suite à l'arrivée au pouvoir du général Syad Barreh dans ce que cet écrivain décrit comme « la grande utopie d'origine, celle qui [...] avait permis

⁵⁰⁰ Ali Moussa Iyé, « La Défaillance des intellectuels de la Corne de l'Afrique : quel chemin pour une libération de la pensée critique », art.cit.

<http://www.alimoussaiye.com/blog-ecrits--publications/la-dfaillance-des-intellectuels-de-la-corne-de-lafrique-quel-chemin-pour-une-libration-de-la-pense-critique> Site consulté le 29 juin 2013.

⁵⁰¹ Ali Moussa Iyé, « Somalitude ». <http://www.alimoussaiye.com/ecrits--publications/archives/10-2013> Site consulté le 29 juin 2013.

de digérer toutes les biles [et qui] ne tarda pas à se fracasser en une multitude de fragments de haine⁵⁰² ».

La quête mémorielle s'exprime de façon oblique. Son impact est à peine perceptible par le lecteur tant elle est dissimulée dans une mélancolie choisie qui se répand sans discontinuer de page en page, comme si le narrateur peinait à s'affirmer en tant que sujet parlant. Le refus de l'Histoire induit un rejet du monde réel tel qu'il apparaît dans son discours qui a ceci de particulier qu'il se réfère à un rêve. A la réalité cruelle de la guerre, le locuteur s'efforce de substituer un imaginaire possible, s'empressant de remplacer un présent chaotique par une production nostalgique.

C'est en ce sens qu'il convoque la mémoire de son défunt père dont les paroles lui reviennent subitement en échos. En revanche, les circonstances de sa mort sont décrites au détour d'une phrase, comme si le personnage d'Ali Moussa Iyé entendait extraire cet événement du contexte historique dans lequel il s'est produit, procédant ainsi par sous-entendus ou suggestions. Il faut dire que l'évocation de ce drame requiert l'utilisation d'un langage stratégique, lequel sous-tend une démarche énonciative peu commune par le truchement de laquelle l'écrivain cherche à rappeler les faits sans les nommer.

Malgré le détour du récit, de multiples indices montrent que l'incident auquel il se réfère ici et qui a coûté la vie au père du narrateur se rapporte à la guerre de l'Ogaden qui avait vu monter d'un cran les rivalités séculaires entre Ethiopiens et Somaliens qui ont fini par s'affronter dans un conflit armé très meurtrier entre juillet 1977 et mars 1978. Il en va ainsi de l'entrée en scène « des soldats en guenilles, venus réaliser dans le sang les rêves grandiloquents d'un Négus abyssin⁵⁰³ », ceux-là mêmes qui vont assassiner le pauvre père de famille dont il est question dans le

⁵⁰² Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 12.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 15.

paragraphe suivant et qui passe pour une victime collatérale dans la mesure où il n'est pas directement associé au combat.

De même, l'expression « la guerre deviendra endémique, elle ne cessera plus jamais de croiser nos chemins, nous rendant aussi instables que nos baluchons⁵⁰⁴ » renseigne le lecteur, mais de manière indirecte. Car elle résume les suites de la guerre de l'Ogaden dont les conséquences furent désastreuses pour la Somalie qui a vu s'effriter ses rêves de conquête, avant de sombrer dans le chaos à partir de 1991. Cette situation perdure encore aujourd'hui sous les cieux de ce pays. Dans son texte, Ali Moussa Iyé s'emploie à recenser les blessures de la mémoire collective tout en veillant à garder la distance avec le discours historiographique :

Mon père aimait tracer sur le sol des arabesques mystérieuses quand il parlait. Un jour, il daigna me traduire une de ses idéogrammes. Il dit : « le monde, mon fils, est comme un labyrinthe semé d'illusions. Ne marchande jamais ta dignité et ton honneur pour un avenir de pacotille. Sache que tu n'es jamais seul à assumer tes actes, pense aux générations à venir. Laisse toujours des bonnes traces derrière toi, mon fils. Pour que ta descendance puisse t'honorer avec fierté et soutenir dignement le jugement des autres. » Il quitta à jamais ses semelles en peau de chamelle avant que j'eusse déchiffré ses paraboles et sans me laisser d'autres empreintes sur les sentiers d'épines.

Il mourut pour avoir voulu défendre sa vision du monde et la cargaison de sa caravane contre des soldats en guenilles, venus réaliser dans le sang les rêves grandiloquents d'un Négus abyssin. Depuis, le sort prendra un malin plaisir à s'acharner sur nos destins. Comme des nuées de criquets, d'autres prédateurs [...] s'abattront sur notre région. La guerre deviendra endémique ; elle ne cessera plus jamais de croiser nos chemins, nous rendant aussi instables que nos baluchons⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ *Idem.*
⁵⁰⁵ *Idem.*

L'absence de données chiffrées, loin d'être un défaut de conception, procède d'une volonté délibérée de minimiser la portée historique des événements relatés. Transposés dans l'espace fictionnel, ils ne sont plus qu'un enchevêtrement de mots et d'images souvent violentes, vestiges d'une mémoire en déflagration. Il convient de préciser que « ce qui a été vécu n'est pas restitué sous forme de traces fidèles mais sert d'aliment à un mécanisme que la lecture remet toujours en mouvement⁵⁰⁶ ». Autrement dit, l'imaginaire littéraire le soumet à un éventail de déformations au point qu'il ne peut plus être envisagé comme reproduction, mais comme dépassement d'un réel terrifiant.

De plus, l'œuvre littéraire, de par son statut, autorise toutes les interprétations possibles puisqu'elle est avant tout entendue comme création de l'esprit. Ce qui, évidemment, ne saurait empêcher l'écrivain de vouloir paraphraser l'Histoire et de « se transformer [ainsi] en donneur d'échos, d'élever un panthéon d'encre et de papier à la mémoire des victimes, de hâler les consciences un brin disponibles⁵⁰⁷ ». C'est à ce titre que le nouvelliste djiboutien Idris Youssouf Elmi revient sur la guerre de l'Ogaden dans les pages de *La Galaxie de l'Absurde*. Mais c'est par bribes et à travers l'histoire d'un personnage dont la vie fut brisée par ce conflit qui l'a vu basculer dans la folie que le lecteur découvre la réalité atroce des massacres ainsi que la torture morale et physique infligée aux rescapés qui peinent à oublier. La façon dont l'auteur s'y prend pour retranscrire une expérience douloureuse qui résiste à l'élaboration est d'ailleurs très significative. Son écriture métaphorique inaugure en effet une stratégie narrative basée sur le détour. Il importe de souligner au passage que celle-ci sous-tend une vision oblique de la tragédie. Au travers de l'exercice et des images de la langue, l'écrivain se consacre à la recherche de modes d'expression à même d'aider à transcender les traumatismes de la guerre. La voix narrative apparaît dès lors

⁵⁰⁶ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours », art.cit., p. 13.

⁵⁰⁷ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda, op.cit.*, p. 73.

comme l'instance symbolique grâce à laquelle l'énonciation acquiert la capacité de dire l'indicible.

Par ailleurs, la mise en mots des événements de l'Ogaden dans *La Galaxie de l'Absurde* dénote une dimension de connaissance que ne peut occulter la portée subjective de son écriture. En clair, l'authenticité des faits rapportés dans cette œuvre se révèle à l'aune de l'histoire récente de la Corne de l'Afrique marquée par des troubles incessants. Dans le recueil de nouvelles d'Idris Youssouf Elmi, les protagonistes en présence ne sont autres que ceux dont la participation à la guerre de l'Ogaden a été effective. Ce fut le cas de la Somalie, de l'Éthiopie et, à un degré moindre, l'URSS.

« La littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose, ou mieux : qu'elle en sait quelque chose, qu'elle en sait long sur les choses⁵⁰⁸ », martèle Roland Barthes. Cela est d'autant plus évident que les écritures de l'innommable, en dépit d'un goût certain pour l'expérimentation esthétique et l'innovation stylistique, se nourrissent des mémoires et s'inspirent des déchirures de l'Histoire. C'est ce que démontre cet extrait de *La Galaxie de l'Absurde* dans lequel l'auteur offre, sous une forme romancée, un aperçu des hécatombes, révélant par le truchement de la fiction des détails susceptibles d'échapper à l'historiographie, notamment comment un vieil homme somalien pris au piège de la violence aveugle aurait pu réagir. Si Idris Youssouf Elmi puise dans l'imaginaire l'histoire qu'il relate, il n'en reste pas moins fidèle à l'histoire d'une région meurtrie, la Corne de l'Afrique en l'occurrence :

A l'époque où la guerre entre l'Éthiopie et la Somalie se déroulait, où les avions bombardaient villes et villages, avant que l'URSS ne montrât ses dents à la contrée au drapeau bleu ciel et à l'étoile blanche, Subhan ne pouvait s'empêcher de se réfugier dans un cercueil placé devant la grande mosquée du village⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ BARTHES (Roland), *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 19.

⁵⁰⁹ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, *op.cit.*, p. 16.

Même quand ils font référence à des moments clés de l'histoire de la région, les écrivains s'arrangent toujours pour passer sous silence ce qui fait d'eux une période charnière, jouant ainsi sur « la mise à distance que permet la fiction pour dire l'indicible⁵¹⁰ ». C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender l'évocation par Abdourahman A. Waberi de la chute de l'empereur Hailé Selassié d'Ethiopie sur un ton amusé et empreint d'ironie. Le discours du romancier et nouvelliste djiboutien démontre ainsi que son écriture découle avant tout d'une lecture personnelle des faits historiques, qu'elle repose sur une interprétation des événements qui, si elle fait appel à l'expérience profonde de l'écrivain, n'en est pas moins le résultat d'un positionnement par rapport aux blessures de l'Histoire. Waberi les utilise comme matériau brut et s'emploie à leur donner une nouvelle forme grâce à l'imagination. A dire vrai, il les déforme, n'hésitant pas à les caricaturer à outrance. Dès lors, il devient clair que la littérature constitue un espace dans lequel il est possible d'interroger non seulement la mémoire, mais de la dépasser. Parce que la guerre brise tous les repères, construire sur les ruines de l'Histoire semble être le but vers lequel tend l'imaginaire littéraire. C'est sans doute pourquoi les textes étudiés convoquent une panoplie d'événements historiques pour mieux les déconstruire. La réécriture des événements historiques dans le paragraphe qui suit est symptomatique des déformations auxquelles l'exposent les récits de guerre et qui se justifient ici par l'utilisation du registre ironique et la non-concordance des temps des verbes. Il importe d'ajouter à cela la distanciation qu'implique la mise en écriture du réel et qui peut être perçue ici comme une forme de dépassement des tensions dont le sujet écrivain est le témoin intérieur :

Le temps, l'éternel boiteux, rattrape toujours tout le monde, même les têtes couronnées. Hailé Sélassié, empereur

⁵¹⁰ LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Ecrivains et le Discours de la guerre », art.cit., p. 23.

d'Éthiopie, partit en catimini dans une petite Volkswagen banalisée un jour de septembre 1974⁵¹¹.

En définitive, l'élimination de l'Histoire dans les œuvres de notre corpus semble obéir à un calcul savant dont Abdi Mohamed Farah énonce les principes en ces termes : « soumettre les faits rapportés au code du vraisemblable, les soustraire à toute possibilité de vérification et faire varier les illusions à l'infini⁵¹². » Ces combinaisons (si l'on peut appeler cela ainsi) pour les moins habiles font que la transposition dans l'espace littéraire des faits réels produit un effet d'irréalité qui imprègne l'univers textuel. Le refus de toute dynamique linéaire, la suppression des indicateurs temporels et les espaces embrouillés constituent les caractéristiques les plus apparentes d'une technique d'écriture dont les auteurs contemporains font usage de façon récurrente pour simuler les brisures qu'engendre la guerre et mettre en scène ce qu'Eric Hoppenot appelle « une interruption de l'Histoire⁵¹³ » et qui, selon lui, entraîne « un changement radical du mode d'expression de l'intellectuel [qui] doit s'incarner dans une écriture collective⁵¹⁴ ». Cela revient dans les fictions étudiées à orchestrer une déflagration des événements historiques, à faire jouer l'illusion du réel en recourant tantôt à la distanciation, tantôt au ludisme langagier.

Mais toujours est-il qu'il subsiste un trait de ce qui a été volontairement effacé, des fragments de mémoire dont la création littéraire, en transposant le vécu, ne peut éliminer. Il faut dire que les petites histoires qu'offre l'espace fictionnel ont ceci d'intéressant qu'elles « éclaire(nt) bien souvent la grande Histoire⁵¹⁵ ». Georges Ngali explique cela par le fait que les écrivains africains, en général,

⁵¹¹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 147.

⁵¹² Abdi Mohamed Farah, « Le Foot, le Hand et les Autres Membres atrophiés », *art.cit.*, p. 6.

⁵¹³ HOPPENOT (Eric), *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps"*, in « *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques* », Actes du 1^{er} Colloque International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives, Textes réunis et présentés par RIPOLL (Ricard), Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 3.

⁵¹⁴ *Idem.*

⁵¹⁵ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 18.

entretiennent un rapport étroit avec l'histoire de leur continent et ne cachent guère leur désir de situer les œuvres dans le contexte socioculturel et historique dans lequel elles ont été produites. Autrement dit, leurs créations puisent leur sève dans la vie des sociétés africaines et, de ce fait, renvoient au réel qu'elles s'emploient à transfigurer sans pour autant parvenir à l'éliminer complètement :

Les écrivains africains en se penchant sur les guerres, répressions et conflits armés veulent témoigner, car ils ne créent pas *ex nihilo*. Les conflits et les guerres romancés constituent des faits littéraires transposés, qui du reste, relèvent de la société et interpellent tout le monde pour que la génération future ne nous condamne pas de n'avoir rien fait. Ces derniers peuvent être interprétés de différentes manières⁵¹⁶.

Quand bien même la mise en mots des tragédies de l'Histoire dans les écritures contemporaines autorise à brouiller les pistes menant à l'authentification des faits en mêlant les conflits, les situations et les époques, le fatras d'événements que devient alors le lieu textuel fourmille toujours d'indices permettant d'atténuer la déroute du lecteur. Aussi, la suppression des indications temporelles, contrairement à ce qu'on pourrait croire à première vue, ne génère pas automatiquement le risque de se perdre dans les méandres du texte, constituant ainsi un obstacle infranchissable interdisant l'accès à l'énoncé. Car il apparaît toujours une multitude de repères susceptibles de renseigner le lecteur sur l'authenticité des événements relatés. De fait, « les protagonistes de la guerre, les noms des lieux ou le monde des humanitaires qui reviennent après la catastrophe⁵¹⁷ » sont autant d'éléments à même d'aider à saisir la portée authentique des faits rapportés, avant de les replacer dans leur contexte historique respectif.

⁵¹⁶ NGAL (Georges), Préface de *Les Guerres, les Répressions et les Conflits armés dans la littérature africaine d'expression française/Lecture de quelques romans africains* de CIBALABALA (Mutshipayi K.), Paris, Edilivre, 2011, pp. 13/14.

⁵¹⁷ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 113.

A ce titre, bien qu'elle ne se réfère à aucune date précise, la narration des combats et de la mort qui s'ensuit dans le passage suivant est riche d'enseignement. Et pour cause, elle révèle que derrière la fiction se profile le réel avec son cortège d'atrocités et ses aspects pathétiques. L'évocation de lieux existants comme « Tadjourah » et « PK 9⁵¹⁸ » forme en effet à elle seule un indicateur précieux dans la mesure où elle permet de comprendre que les faits d'armes dont il s'agit ici se sont déroulés dans le nord de la République de Djibouti. Et quand on sait que cette partie du territoire djiboutien a, de par son histoire récente, été touchée par un conflit armé, il devient aisé de situer dans le temps les événements abordés dans cet extrait : on peut imaginer qu'ils ont eu lieu entre 1991 et 1994, l'une et l'autre de ces deux dates marquant le début et la fin du conflit que nous venons d'évoquer. Autant dire que nous avons affaire à une « fiction totalement immergée dans l'Histoire concrète, investie par ses discours, en situation de concurrence avec les événements, inséparables de leurs diverses relations ou commentaires⁵¹⁹ ».

Néanmoins, la teneur du communiqué dont il est question dans le texte ci-après fait état d'une situation tellement incongrue qu'elle confine à l'invraisemblable et qu'elle paraît se détacher donc du réel. Est-il possible, en effet, d'annoncer à des familles la mort au combat de leurs enfants en commençant par déplorer le manque de discipline de ces derniers et « leur entêtement incroyable »⁵²⁰ ? Si l'injure et la cruauté qui s'expriment dans les écarts de langage qui caractérisent ce communiqué « rendu public par le haut commandement militaire⁵²¹ » sont de nature à susciter l'indignation du lecteur, elles ne confèrent pas moins une touche romanesque aux faits rapportés, leur donnant ainsi une forme littéraire. « Aussi, ces faits, ces événements réels, parce qu'ils paraissent irréels, deviennent-ils "littéraires". Et parce qu'il sera devenu fiction, le réel

⁵¹⁸ Isman Omar Houssein, *A la croisée des chemins*, op.cit., p. 98.

⁵¹⁹ DUCHET (Claude), « La Manœuvre du bélier. Texte, Intertexte et Idéologies dans "L'Espoir" », art.cit., p. 109.

⁵²⁰ Isman Omar Houssein, *A la croisée des chemins*, op.cit., p. 98.

⁵²¹ *Idem*.

apparaîtra dans toute sa réalité *étrangéisée*. L'écrivain s'attachera donc à transposer ces phénomènes en littérature. C'est la *fiction du réel* ou la *faction/fiction*⁵²² », fait remarquer Frosa Pejoska-Bouchereau. C'est pourquoi l'on peut dire que la déformation, ou plus exactement la déréalisation des faits historiques dans cet extrait de *A la croisée des chemins*, premier roman d'Isman Omar Houssein, est le résultat de leur retranscription dans le champ fictionnel :

Tout s'accéléra comme dans un film de série A. Un communiqué de cinq lignes collé à l'entrée de l'état-major de l'armée apporta la nouvelle que chacun de nous craignait tout bas au fond de lui-même : Ahmed était mort, tombé non sous les balles des maquisards, mais celles de ses camarades de compagnie. Un dérapage. « Une vulgaire erreur de rien du tout », avait estimé le communiqué rendu public par le haut commandement militaire.

Et d'ajouter sur un ton plus dédaigneux : « Malgré les consignes très strictes données et répétées par l'intermédiaire des officiers de liaison, ces bambins, dont le plus grand nombre a la gâchette facile, sont d'un entêtement incroyable. On a beau leur rappeler tous les jours qu'il ne faut pas jouer avec le feu, ils ne comprennent pas ou ne veulent rien comprendre. Ils tuent en s'amusant, y compris dans nos rangs. »

Le drame s'était passé au PK 9, à un jet de pierre de la ville de Tadjourah, chef-lieu du district du même nom. Ahmed n'avait que dix-huit ans ». ⁵²³

Ce travail sur la réécriture des événements historiques dans le récit de guerre nous a permis de constater d'emblée que leur

⁵²² PEJOSKA-BOUCHEREAU (Frosa), « Littérature et Génocide : l'écriture testimoniales des enfants », *Yod, Revue des études hébraïques et juives*, 2014. <https://yod.revues.org/1965> Site consulté le 31 juillet 2013.

⁵²³ Isman Omar Houssein, *A la croisée des chemins*, *op.cit.*, pp. 97/98.

transposition dans l'univers littéraire les soumet à un éventail de déformations sur le plan formel. C'est parce que la guerre est un vaste moment d'interruption de l'Histoire et d'abolition de la mémoire que les écrivains en sont réduits à simuler les dérèglements qu'implique le phénomène guerrier (oubli, perte de repères, délires...) au travers de leurs œuvres hybrides qui invitent à découvrir des histoires imaginaires défiant l'ordre chronologique, le bon sens et la raison. Dans les textes de fiction étudiés, nous avons affaire ainsi à « une écriture de l'anamnèse⁵²⁴ » qui, tout en s'efforçant de rétablir l'Histoire, creuse l'écart avec le monde réel, aussi paradoxal que cela puisse paraître.

Dans ce sens, on peut s'interroger sur la capacité de la littérature à contribuer à la perpétuation de la mémoire des victimes de la folie meurtrière, à « contrer l'anéantissement programmé par un travail de création d'œuvres⁵²⁵ ».

Mais réduire le discours littéraire à ses propres déficiences reviendrait sans doute à chercher à introduire l'ambiguïté là où elle ne peut pas être de mise. Car on doit apprécier à sa juste valeur l'élan de créativité dont font preuve les auteurs en tentant de relever le défi qui réside dans le caractère irreprésentable de la guerre. L'utilisation du fantastique dans les écritures contemporaines de la barbarie témoigne de l'aptitude de la création littéraire à inventer des modalités de représentations qui, tout en défiant les conventions préétablies, la rapprochent de sa dimension symbolique. Est-ce parce que « l'art et la littérature opèrent symboliquement⁵²⁶ » face aux massacres et à la déshumanisation ?

⁵²⁴ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 112.

⁵²⁵ BÉLÉDIAN (Krikor), *Le Retour de la Catastrophe*, in COQUIO (Catherine) (dir.), *L'Histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Librairie L'Atalante, 2003, p. 301.

⁵²⁶ GERMANOTTA (Maria Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 3.

3- Une interprétation symbolique du monde

L'irruption du surnaturel dans les œuvres de notre corpus trouve sa source dans la volonté des écrivains d'atteindre le désastre en optant pour des choix esthétiques et des techniques de narration bien différents des méthodes traditionnelles consistant à retranscrire ou à imiter la réalité référentielle. « Notre imagination est assez rebelle pour ne pas se contenter de rester confinée dans les frontières de la vie [...] ⁵²⁷ », confie Abdourahman A. Waberi. Ce qui, à l'aune de l'indicible, revient à libérer la parole, à explorer ses limites et, surtout, à utiliser ses « pleins pouvoirs [qui] semblent se situer dans l'en-deçà des mots ⁵²⁸ », selon Virginie Brinker. Il va sans dire que l'écriture, dans ces conditions, devient le lieu d'expérimentation de modalités de représentations iconoclastes en cela qu'elles misent sur la créativité des auteurs pour s'affranchir des conventions préexistantes.

3-1 Personnification de l'animal, animalisation de l'homme

⁵²⁷ Abdourahman A. Wabéri, *La Divine Chanson*, Paris, Zulma, 2015, p. 237.

⁵²⁸ BRINKER (Virginie), « Un destin dont l'absurde cloue d'aphasie ?. Le Génocide du Rwanda entre parole et silence », *Ponti/Ponts – Langues Littératures Civilisations des Pays Francophones*, 2012. <http://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/451> Site consulté le 20 décembre 2014.

Si l'usage du fantastique témoigne de la capacité des écrivains à déconstruire le réel, celui-ci se manifeste dans les créations littéraires africaines par « l'apparition d'animaux maléfiques comme la chouette et le lièvre mort dont il faut conjurer le sort par des incantations et des prières⁵²⁹ ». Les textes étudiés ne dérogent pas à la règle puisqu'ils conviennent à un univers profondément angoissé et angoissant où notamment les corbeaux, « cette espèce tapageuse et effrontée, vocifèrent comme des drôles quinteux⁵³⁰ » et mettent en sourdine les cris de douleur des hommes confrontés au quotidien aux atrocités de la guerre.

Aussi, Abdi Ismaël Abdi met en scène dans la nouvelle intitulée *Edoxe*⁵³¹ un monde absurde où les bêtes, bien après leur disparition, opèrent un retour à la vie juste pour narguer la folie des hommes tout occupés à s'entretuer, se révélant ainsi les artisans de leur propre perte. Dotées de la faculté de parler, elles font preuve d'une sagesse impitoyable dans leurs discours synonymes d'appels à la raison et de réquisitoires à charge contre la société, et qui trahissent une intelligence qui leur faisait défaut dans leur vie antérieure. De ce point de vue, l'utilisation du fantastique dans l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi apparaît comme un moyen de personnifier la bête et de mettre en évidence le retour à la vie sauvage qui s'opère chez les humains dans la guerre. La présence du surnaturel revêt donc une nette fonction critique et réflexive en cela que les figures animales qui prolifèrent dans le lieu textuel n'hésitent guère à caricaturer la société dans leurs propos qui relèvent davantage du cri de souffrance que de la parole articulée. Comme si la langue, révélant son incapacité à nommer l'innommable, ne pouvait servir qu'à perpétuer le délire né de la proximité avec la cruauté.

A ce sujet, le discours du seul perroquet ayant survécu à la chasse aux perroquets à laquelle se sont livrés les habitants de la

⁵²⁹ COULOUBALY (Adama), « Le Récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », art.cit. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article67> Site consulté le 27 avril 2013.

⁵³⁰ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., p. 32.

⁵³¹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 93.

ville imaginaire d'Edoxe, est édifiant : les répétitions y sont légion, les phrases, hachées, désarticulées. A la fin de son intervention, le sujet parlant s'emballe, passant soudain du « je » à un « nous » dont on ne sait plus s'il inclue ses semblables victimes du massacre dont il a été le témoin et auquel il a échappé par miracle, ou les hommes et femmes vivant à Edoxe qui l'ont orchestré. Le malaise du lecteur tient aussi à la prolifération des néologismes dans l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi où les mots, dépourvus de signification, concourent à la création du non-sens. A cela, il faut ajouter la difficulté de situer dans le temps l'histoire que raconte le perroquet comme en témoigne la juxtaposition, dans la dernière partie de son récit, du présent, du passé composé et du futur :

Edoxe a soif. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-puits. Edoxe souffre. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-cœur. Edoxe s'égare. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-sentier. Edoxe blasphème. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-nous. Edoxe mange poussières. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-khamsin. Edoxe ne réfléchit plus. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-têtes. Edoxe ne rit plus. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-la-vie. Edoxe crie. C'est le destin maudit, brouillé soufflant hors-silence. Edoxe, c'est mon destin maudit, brouillé que je dessine sur ton visage aux yeux fermés. Edoxe, c'est mon destin brouillé, maudit que j'abreuve de ta soif hors-fontaine qui coule, lentement, telle une larme rebelle, de tes narines jamais-aveugles.

Edoxe, nous voilà partis. Sur le point de partir. Avec toits et matelas enroulés. Bien ficelés. Nous sommes partis, chantent déjà ceux qui restent. Nous ne saurons jamais qui et qui sont partis⁵³²...

Les fictions étudiées sollicitent le fantastique dans le but de mettre en scène la déshumanisation de l'humain confronté à l'épreuve de la guerre. C'est certainement pourquoi elles plongent souvent le lecteur dans un univers profondément meurtri, où

⁵³² *Ibidem*, pp. 96/97.

l'omniprésence de l'angoisse et de la peur trouve sa justification dans une violence paroxystique. On y assiste en effet à un déchainement aveugle des instincts primitifs de l'homme qui suppose un ébranlement de l'intelligence, une paralysie de la conscience, une déflagration des fondements de la civilisation ou de la culture. « Le génocide, écrit Josias Semujanga en parlant des événements sanglants survenus au Rwanda, serait alors une pratique régressive de la culture, c'est-à-dire le retour avec l'état de nature, à la violence absolue et gratuite⁵³³. » Renouant avec une animalité surgie des tréfonds de la nature humaine, les hommes se révèlent des monstres. Néanmoins, leur monstruosité ne repose pas sur des anomalies biologiques ou des difformités qui les rapprocheraient des espèces animales. Elle révèle des prédispositions au crime, des pulsions de mort, une envie irrésistible de tuer. Etres constamment assoiffés de sang, ils répandent la terreur partout où ils passent. Ils sont l'incarnation de la bête humaine qui reprend ainsi ses droits. Qu'on y prenne garde toutefois : leur animosité tient à leur nature cruelle et dépravée, à leur capacité à donner la mort sans état d'âmes, à fouler au pied les normes sociales, à pervertir les valeurs morales. A ce sujet, Roger Bozzetto fait remarquer :

La littérature et surtout le cinéma ne s'y sont pas trompés : le monstre est d'abord fascinant, quel qu'il soit. [...] Il convient cependant de distinguer entre le monstre comme objet du monde, ce qui relève de la simple tératologie, et le monstre comme sujet d'une violation des normes supposées humaines à un moment précis de l'histoire d'une civilisation⁵³⁴.

Le genre fantastique joue avec le rapport à la réalité : le récit débute toujours dans un cadre donné comme réel, où intervient un élément surnaturel. Ainsi, la bande à Omar, dans les pages de *L'aboyeuse de Djibouti*, roman de Denis Langlois, est, même

⁵³³ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 114.

⁵³⁴ BOZZETTO (Roger), *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 111.

longtemps après les faits, hantée par un terrible souvenir : celui d'avoir croisé un jour sur son chemin celle que tous les enfants de la rue appellent « Amina-qui-a-tué-un singe⁵³⁵ » de crainte de dévoiler son vrai nom qui inspire la peur. Et pour cause, elle venait de signer un énième meurtre en donnant la mort à coups de barre de fer. En apercevant cette créature « monstrueuse, zébrée de traces sanglantes⁵³⁶ » qui passait à quelques mètres d'eux, Ahmed et ses petits camarades de jeux basculent dans un moment de vertige et d'épouvante tant ce qu'ils voient dépasse en démesure tout ce qu'ils peuvent imaginer et, de ce fait, leur paraît irréel. La situation à laquelle ils assistent « fausse la raison la plus forte et l'on perd pied dans l'hallucinant et le fantastique⁵³⁷ », pour citer Henry de Monfreid. Et ce, en dépit des gesticulations d'Amina qui, n'étant pas tout à fait inconsciente du choc violent qui pouvait résulter de la découverte de l'état indescriptible dans lequel elle se trouvait en revenant de la « besogne », s'efforce de détourner l'attention. Comme si elle entendait nier l'évidence, dissimuler ce qui ne pouvait l'être. Au-delà du sang-froid dont elle sait faire preuve dans les instants les plus tragiques - « les tas de cadavres durant la guerre avaient émoussé sa sensibilité⁵³⁸ », note Langlois-, sa nature démoniaque tient au fait qu'elle affiche un profond mépris pour les autres, pour la vie humaine. Parce qu'« on s'habitue à la mort, surtout à celle des autres⁵³⁹ », les cris de souffrances de ses victimes ne la touchent guère, pas plus que les traumatismes, la psychose et le dégoût que suscitent ses crimes abominables chez tous ceux qui l'ont vue à l'œuvre ou ont eu le malheur de croiser un jour sa route. Le regard de malheureux témoins de ses forfaits ne la blessent pas outre mesure. Au contraire, elle s'en sert comme d'un miroir dans lequel elle se contemple avec jubilation, se retrouve et se prend de passion pour sa propre image. C'est dire combien Amina vit sa folie meurtrière et ses

⁵³⁵ LANGLOIS (Denis), *L'Aboyeuse de Djibouti*, op.cit, p. 59.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁵³⁷ MONFREID (Henry de), *La Croisière du hachich*, op.cit., p. 81.

⁵³⁸ LANGLOIS (Denis), *L'Aboyeuse de Djibouti*, op.cit, p. 66.

⁵³⁹ *Idem*.

conséquences dramatiques comme une expérience intérieure qui la révèle, l'exalte et la propulse au plus haut degré de l'extase. De tout cela, elle ne laisse rien paraître toutefois devant les autres, comme le prouve le passage suivant :

Les regards horrifiés se braquèrent sur elle, et elle comprit, comme si elle se regardait dans une glace, qu'elle était effrayante. Elle baissa les yeux. Ses bras, ses jambes, étaient couverts de sang. Son short et sa chemisette étaient en lambeaux. Elle passa la main sur son visage. Des griffures partout. Elle chercha sa tache du désert près de sa bouche. Elle était intacte⁵⁴⁰.

La narration de Denis Langlois tire ses effets fantastiques du fait qu'elle met en scène des êtres qui, de par leur nature de prédateurs ou leurs facultés extraordinaires, échappent à la réalité humaine quand ils ne défient pas ouvertement la raison. Il en va ainsi du récit incroyable du cabri que Samir, membre de la bande dirigée par Omar, avoue avoir reçu en cadeau de la part de son père alors qu'il était petit. S'agissant de cet animal, le jeune Samir ne tarit pas d'éloges. Cependant, le lecteur a du mal à le croire tant son récit défie la logique et le bon sens. Ce qui n'empêche pas le personnage de rapporter des scènes aussi incroyables que celle que l'on découvre dans le passage suivant :

Je n'ai jamais vu une bête aussi intelligente. Il comprenait tout ce que je pensais avant même que je ne le pense. Il parlait à un vieil acacia par les trous de l'écorce et je suis sûr que l'acacia lui répondait. Je me cachais derrière un buisson et je les écoutais⁵⁴¹.

Les qualités que prête Samir à son cabri pour le moins étrange ne traduisent pas seulement un dépassement de ses

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 60.

conditions de bête. Elles dénotent aussi un glissement vers le surnaturel dans la création romanesque de Langlois.

Il importe de souligner par ailleurs que la figure du monstre, incarnée ici par Amina, a une fonction narrative. Sur le plan actanciel, en effet, elle apparaît comme l'élément déclencheur qui entrave le cours des événements et empêche le retour à l'ordre initial par le truchement de ses crimes à répétition. Indissociable de la mécanique diégétique, elle pèse sur l'évolution du récit qui, compte tenu de son incapacité à s'abstenir de récidiver dans le meurtre, se fracasse en une multitude de récits, chacune de ses victimes inscrivant sa propre histoire dans le feuilleton tragique qui se livre dans l'œuvre de Denis Langlois. En ce sens, la dislocation de la trame narrative est la conséquence de l'accumulation des faits de violence extrême auxquels Amina est directement impliquée quand elle n'assassine pas par procuration. Car il lui arrive aussi de jouer le rôle de commanditaire dans des affaires de règlements de compte entre bandes rivales opérant dans le domaine de la vente de la drogue où elle fait parler d'elle régulièrement et où l'on ne trouve jamais les mots assez forts pour désigner sa férocité animale : « bête fauve⁵⁴² », « oiseau du désert⁵⁴³ », « charogne⁵⁴⁴ »..., etc. La récurrence de ces métaphores animalières montre clairement que le romancier, en orchestrant au travers de l'écriture le retour aux strates primaires de l'humanité, cherche à explorer les tréfonds de la nature humaine dans le souci de porter la lumière sur la bête qui y sommeille. La confrontation à la barbarie libérant l'homme de toutes les conventions établies, celle-ci se réveille et entre en action. D'où un déchainement de violences dépassant largement les limites du possible et de l'imaginable. « Comment une telle férocité avait-elle pu sortir de son corps⁵⁴⁵ ? », s'interroge ainsi le narrateur à propos

⁵⁴² *Ibidem*, p. 133.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 183.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 133.

d'Amina et des forces surnaturelles qu'elle déploie pour assouvir ses pulsions sauvages qu'elle ne peut contenir.

D'autre part, l'écrivain semble vouloir inscrire l'atmosphère de sauvagerie généralisée qui se répand de page en page dans son livre dans une vision critique tendant à décrire le phénomène guerrier et les atrocités qu'il engendre comme la suite logique d'un effondrement de la civilisation. Pour lui, le lien étroit entre la misère humaine et la crise civilisationnelle dont elle serait le résultat s'explique par le fait qu'elles révèlent un état de vulnérabilité propre à la fois à l'homme et à la civilisation. Sur ce point, son discours n'est pas sans rappeler les écrits de Paul Valéry qui, dans *La Crise de l'Esprit*⁵⁴⁶, fait le même diagnostic et la même analyse. « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles⁵⁴⁷ », écrivait-il, nous faisant comprendre ainsi qu'« une civilisation a la même fragilité qu'une vie⁵⁴⁸. »

Cette réflexion trouve un prolongement dans *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé dans lequel ce dernier ne se contente pas d'envisager le désastre comme violation des valeurs morales et éthiques. Penser l'horreur comme « condition commune à des hommes qui n'ont que cette guerre en partage et non l'héritage d'une formation et d'une culture⁵⁴⁹ » constitue en effet l'exercice pour le moins délicat auquel s'emploie l'auteur. Parce que la guerre confronte l'homme à sa bestialité initiale qu'il s'évertue à occulter en temps normal en élaborant des conventions sociales et des lois, elle détruit en amont les croyances, annihile la conscience, pulvérise les illusions humanistes. Elle fait tomber les masques. Et Henry de Monfreid de faire remarquer :

Les hommes mélangés au hasard, inconnus les uns aux autres, se laissent aller à une sorte de nudisme moral qui révèle

⁵⁴⁶ VALÉRY (Paul), *La Crise de l'Esprit*, in « *Variété* », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol.1, 1957.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 988.

⁵⁴⁸ *Idem*.

⁵⁴⁹ ATTALI (Jean), « La Guerre, l'Image, la Comédie », art.cit., p. 26.

d'étranges choses soigneusement dissimulées dans la vie ordinaire⁵⁵⁰.

C'est à cette idée que semble souscrire le travail d'imagination d'Ali Moussa Iyé en entraînant le lecteur dans un monde étrange où prolifèrent des situations fantastiques dans lesquelles l'homme est amené à livrer bataille contre une nature hostile peuplée de créatures hybrides mi-homme mi animal. Vaincre ces dernières s'avère toutefois une entreprise périlleuse tant l'être humain, en s'efforçant de contenir la bête, ne peut éviter de constater qu'il se bat contre lui-même. Tous les efforts qu'il engage dans le combat accélèrent la mise en place d'un mécanisme d'autodestruction incontrôlé, voire inconscient. Aussi, le personnage de Robleh ne croit pas ses oreilles quand il apprend qu'il est accusé d'avoir tué le vieux Bouh, un sage qui vivait non loin de son campement, alors qu'il avait la certitude d'avoir tiré sur une hyène-garou qui, par une nuit particulièrement obscure, avait osé s'aventurer près de l'endroit où était parqué son troupeau. Au-delà de sa dimension tragique, puisqu'il est question de mort d'homme, l'histoire que raconte le narrateur est un mélange d'absurdité et de dérision et, à ce titre, tranche avec le bon sens et la raison. Elle tire ses effets pathétiques des écarts qu'elle creuse avec le réel. L'œuvre d'Ali Moussa Iyé dépeint un monde cruel et sans fards où l'homme, débarrassé de ses prétendues valeurs supérieures, vit encore ses instincts sauvages. La présence d'une créature surnaturelle, maléfique et anthropophage, tout comme la sorcellerie qu'utilise Bouh pour « se métamorphoser en hyène⁵⁵¹ », nous projette dans un univers mythologique où l'angoisse et la souffrance sont omniprésentes. L'irruption du surnaturel dans le cadre du récit et la métamorphose de Bouh renvoient l'une et l'autre à une même isotopie : celle de la violence. Cette isotopie est fondée sur un jeu d'antithèse en cela qu'elle oppose la vie à la mort, la lumière à l'ombre, l'innocence à la culpabilité, la chasteté à l'obscénité.

⁵⁵⁰ MONFREID (Henry de), *La Croisière du hachich*, op.cit. p. 34.

⁵⁵¹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 30.

L'opacité du mystère qui est au cœur de l'affaire criminelle dont il est question ici s'exprime au travers d'un discours elliptique et sobre. Ce qui accentue encore davantage le malaise du lecteur dont la déroute est parachevée par les incohérences spécifiques à une organisation discursive plutôt hybride et se refusant à tout raisonnement. Au discours direct déjà installé dans le récit par le truchement de séquences dialoguées, se superpose en effet un nouveau plan discursif. Il s'agit d'un discours dans le discours, une sorte de mise en abyme. « Du point de vue linguistique, l'installation du discours à l'intérieur du récit n'est, on le sait, autre chose que la projection, sur le discours-énoncé, d'un discours représentant le simulacre de l'énonciation⁵⁵² », souligne Justin K. Bisanswa. Un tel procédé n'est pas en tout cas sans conséquence sur l'énonciation inscrite dans le discours initial qui devient ainsi le lieu d'expérimentation « d'une nouvelle énonciation simulée⁵⁵³ ». Ajoutant à cela l'exclusion de toute démarche linéaire dans la narration des événements relatés dans le texte d'Ali Moussa Iyé où se mêlent passé et présent. Il convient de préciser que les déviations par rapport à l'ordre chronologique sont d'autant plus flagrantes qu'elles semblent traduire la volonté de l'écrivain de créer la distance entre le réel et sa transposition dans le fait littéraire, comme en témoigne l'extrait suivant :

Le lendemain même une forte délégation de vieux sages se rend au campement de Robleh afin d'enquêter sur l'accusation. On lui explique les faits connus : l'hyène tuée cette nuit-là était, hélas, l'incarnation de Bouh, le fils aîné de la famille en deuil. Tout le monde savait que ce dernier était, par les mystères de Dieu, une authentique hyène-garou. Robleh a tué un homme et par conséquent il doit se conformer à la Loi du Sang prévue par le « Heer », le code de Droit des pasteurs.

Robleh réunit les siens qui protestent contre cette accusation et affûtent leurs arguments. Lors de cette maudite

⁵⁵² BISANSWA (Justin), « La Guerre émet des signes. Ecriture des rébellions et Rébellion de l'écriture dans les romans de V. Y. Mudimbe », *Etudes littéraires*, vol. 35, n°1, 2003, p. 92.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 93.

nuit, ce fut plutôt leur homme qui faillit risquer sa vie en voulant défendre son troupeau contre une bête sauvage dont on sait qu'elle n'était pas venue pour partager le lait et les nouvelles de pluie.

N'étant ni sorcier, ni un djinn, Robleh ne pouvait savoir s'il avait affaire à un homme dans les ténèbres de la nuit. Certes, il était au courant, comme les autres, de l'étrange faculté du défunt de se métamorphoser, mais personne n'a le temps de réfléchir sur l'humanité de l'hyène qui menace son cheptel. Alors le jeune guerrier a tué une hyène en légitime défense et ne peut être accusé du meurtre d'un homme⁵⁵⁴.

Si, dans *Le Chapelet des destins*, le fantastique relève en quelque façon d'une distanciation impliquant une dimension de connaissance, c'est en tant que mode de représentation. En recourant à des images, il joue sur des effets de réel. Ainsi, l'histoire du vieux Bouh doit sa force à sa dimension mystérieuse, voire fantastique, étant donné que celui-ci est doté de la faculté de se transformer en hyène-garou. Mais il est vu aussi comme un sujet pictural dans la mesure où il est associé métaphoriquement à un « corbeau blanc⁵⁵⁵ ». Soulignons au passage que le corbeau, figure mythologique, revêt un sens plus que négatif dans la masse des écritures du désastre. Et pour cause, il est représentatif du sang noir sur les champs de bataille, de la noirceur du temps, de l'aveuglement des hommes occupés à s'entretuer, livrés au désespoir, à la souffrance et à la mort. S'il lui attribue les qualités d'un être surnaturel, le texte d'Ali Moussa Iyé n'ancre pas moins le personnage de Bouh dans le réel. En témoigne la rencontre de Robleh, le présumé assassin, avec « le petit frère de l'hyène-garou⁵⁵⁶ ». La scène est atroce, d'une rare violence. De fait, ce dernier en veut à Robleh d'avoir tué son frère en connaissance de cause. Dans ces conditions marquées par la rancœur et le désir de vengeance, les deux hommes ne se ménagent guère et se rendent coup pour coup. Au niveau

⁵⁵⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 30.

⁵⁵⁵ *Ibidem.*, p. 42.

⁵⁵⁶ *Ibidem.*, p. 41.

langagier, on a droit à « un discours volontiers ordurier et scabreux⁵⁵⁷ » préfigurant un climat de haine sadique. Ici, l'injure a une fonction réflexive car l'adversaire de Robleh, en déversant une pluie d'insultes sur lui, ne peut s'empêcher de vouloir se hisser au-dessus de la mauvaise réputation qu'il prête à celui qu'il considère comme l'assassin de son frère. Elle est dissymétrique aussi dans la mesure où Robleh se montre incapable de rivaliser en matière de vulgarité avec le frère de l'hyène-garou. Le summum de l'immoralité est atteint avec la profanation de la mémoire des morts, comme l'indique l'extrait qui suit :

Ce jour-là, Robleh était tranquillement assis sous un acacia en fleurs en compagnie de quelques amis chameliers. Les troupeaux étaient tournés en direction des enclos, dressés comme des épouvantails dans l'ocre du soleil couchant. [...] Soudain surgit du petit chemin en contre-pente un groupe de quatre hommes conduits par le petit frère de l'hyène-garou.

La moue aux lèvres, ce dernier ne s'embarrassa pas de longues salutations et autres civilités d'usage. A peine arrivé à la hauteur des bergers, il déversa une pluie d'insultes sur Robleh. Des injures aiguisées pour blesser au cœur, des mots empoisonnés qui, transperçant l'intéressé, allaient couvrir d'opprobre toute sa lignée, les vivants comme ceux rappelés à leur Seigneur. Pour venger son frère, le jeune homme voulut humilier jusque dans leur tombe les ancêtres de son ennemi. L'effet ne se fit pas attendre. Une bouffée de rage s'empara de Robleh et empourpra ses yeux ; il vit la terre se dérober sous ses pieds, avant de s'abandonner à l'automatisme de ses réflexes de guerrier. Jamais il ne saura ni quand, ni comment il a dégainé son poignard, sauté sur la gorge pécheresse pour la faire taire à jamais. Quand il retrouva ses esprits et ses mains sanguinolentes, il comprit, avant tous les autres, que son sort était de nouveau scellé⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ CHEVRIER (Jacques), « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire », art.cit., p. 34.

⁵⁵⁸ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 41.

Force est de constater toutefois que l'on assiste ici à un redéploiement du récit qui, d'un mode de représentation très décalé sollicitant le fantastique, vire au fait-divers, à la banalité du quotidien et gagne ainsi en vraisemblance. Car ce que Robleh a tué cette fois, ce n'est plus une hyène-garou, mais un homme en chair et en os. Dans ce contexte, il devient aisé de remarquer que, dans les pages de *Le Chapelet des destins*, la description authentique de la guerre coïncide avec l'utilisation du fantastique qui, jouant de l'ambiguïté référentielle entre le réel et l'image, s'attache moins à explorer le possible qu'à ouvrir sur l'impossible. La présence du fantastique dans une écriture aussi conflictuelle que celle d'Ali Moussa Iyé procède de la volonté de l'auteur de contourner cet objet terrifiant qu'est la guerre afin de mieux cerner sa réalité insaisissable. Cette stratégie narrative fondée sur le détour porte donc en elle l'ambition d'atteindre le Mal par le truchement de la distanciation. Quelles en sont les conséquences sur le plan esthétique ? Pourquoi peut-on dire que la démultiplication des symboles dans les écritures contemporaines de la guerre découle d'une lecture oblique du monde de la réalité ? Comment le discours littéraire qui repose sur des transpositions ou des déformations du réel parvient-il à articuler une dimension de connaissance et une visée subjective ? Avant de tenter d'apporter des réponses à ces interrogations, nous allons essayer d'attirer l'attention sur la juxtaposition du sacré et du profane dans les récits de guerre, puis d'en dégager la signification ambivalente, voire symbolique. Les écritures de l'irreprésentable ne les associent-elles pas en effet pour mieux les opposer ?

3-2 Prolifération de symboles

L'analyse discursive des œuvres du corpus permet de constater d'emblée une prolifération de symboles dont l'apparente laideur qui les caractérise dans l'espace textuel cache mal la volonté des auteurs de les démystifier et dénote une régression des valeurs culturelles et morales. Aussi, certains objets hautement symboliques dans l'univers culturel africain et traditionnel sont décrits de manière terne et vulgaire, pour ne pas dire choquante. D'où l'utilisation d'un vocabulaire dépréciatif qui thématise la révolte des écrivains devant ce que Josias Semujanga, dans une étude consacrée à la mise en récit du génocide rwandais, appelle « une pratique régressive de la culture⁵⁵⁹ », dénonçant au passage la décadence morale sous-jacente. Ainsi, les « amulettes » ou les « gourdins gravés de signes ésotériques⁵⁶⁰ » ne sont plus des objets de valeur sur lesquels on veille jalousement étant donné que, dans l'imaginaire africain, ils sont censés protéger contre le mauvais œil. Au contraire, ils sont perçus comme la manifestation d'une tare : celle d'un monde pataugeant encore dans l'archaïsme primaire et donc voué à disparaître. On comprend mieux dans ces conditions pourquoi, sous la plume d'Ali Moussa Iyé, ils sont comparés à de dérisoires « haillons qui sentaient la putréfaction⁵⁶¹ ».

Cet état de putréfaction confère un autre statut aux objets en question puisqu'il conduit à penser qu'ils sont également perçus comme les symboles de la dépravation et du rabaissement des valeurs traditionnelles et éthiques. Leur désacralisation dans le champ fictionnel ne signifie pas seulement qu'ils renoncent au pacte avec la société, mais qu'ils sont les produits d'un renoncement aux normes sociales ainsi qu'aux obligations morales qu'elles impliquent. Cela dit, on observe dans les textes de notre corpus une cohabitation du sacré et du profane que les écrivains associent la plupart du temps pour mieux les opposer. C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender le comportement pour le moins sulfureux de « l'imam

⁵⁵⁹ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 115.

⁵⁶⁰ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 79.

⁵⁶¹ *Idem*.

de Qalcad⁵⁶² » dont les farces grotesques, les mensonges et l'escroquerie sans commune mesure auxquels il se livre quotidiennement tranchent avec l'estime et le respect que lui accordent volontiers ses usagers compte tenu de son statut social. Le portrait qu'en brosse le romancier trahit cependant une certaine ambivalence : en dépit de ses agissements indécents et de ses prédications mensongères avérées, il inspire confiance aux habitants du village de Qalcad et, par conséquent, constitue un personnage très influent dans la communauté. De lui, l'auteur de *A la croisée des chemins* écrit :

Certaines parmi les invitées, les plus âgées surtout, préféreraient s'en remettre à l'imam du village, bras armé d'une communauté occupée jour et nuit à combattre ses propres hallucinations en mimant allégrement ses frustrations les plus saugrenues. Le religieux, qui n'était pas né de la dernière pluie, n'était pas avare quant à lui de prédications alarmantes, jouant sur tous les registres de manière à sucer jusqu'à la moelle toutes celles et tous ceux qui franchissaient le seuil de sa porte. Il l'avait déjà dit et tenait à le répéter : depuis peu, des djinns, parmi les plus dangereux que la terre ait portés, pullulaient dans la région. Il prenait à témoin vents et marées, mers et océans, et même les enfants à naître dans ce bout de désert où la folie des hommes passait parfois pour un avant-goût des mystères de la création. Ne sachant plus où donner de la tête, les habitants, eux, dilapidaient leurs maigres ressources en consentant sacrifice sur sacrifice, offrande sur offrande, aumône sur aumône. Un cycle infernal⁵⁶³.

Outre la perte de dignité du religieux, la dépréciation du sacré dans les textes étudiés s'organise aussi autour d'un phénomène majeur qui est celui de l'utilisation de la religion comme vecteur de légitimation de la violence. La profanation du sacré s'accompagne d'un renversement hiérarchique en cela qu'elle révèle que ce qui est suprême peut être vidé de sa substance, doté d'un tout autre sens,

⁵⁶² Isman Omar Houssein, *A la croisée des chemins*, op.cit., p.43.

⁵⁶³ *Ibidem*, pp. 43/44.

adapté à une toute autre réalité. Il en va ainsi de la récupération de la mosquée ou de l'église qu'Arsène Alongo définit comme « les lieux de formation de l'honnête homme⁵⁶⁴ », mais qui, en circonstances de guerre, deviennent un cadre propice à l'incitation à la violence et à la haine, perdant ainsi l'onction divine qui leur confère la sacralité et les hisse au-dessus du profane. Le caractère caricatural de l'image qu'elles renvoient dans les œuvres de notre corpus reflète le rapport de proximité que ces lieux sont susceptibles d'entretenir à la fois avec le divin et le diabolique, le vice et la vertu, la croyance et la perversion, le bellicisme et le pacifisme. A l'aune de la guerre et de son cortège de malheurs, « ces espaces du dialogue et de l'universalité reçoivent [en effet] une nouvelle connotation, celle de la peur et de la mort⁵⁶⁵. » On y entend des appels à la violence. On y fait l'apologie du combat et du crime. La scène que rapporte Mohamed Aden dans le passage suivant illustre cette triste situation :

A Djibouti, les esprits sont surchauffés. Dans les mosquées, lieux de prières et de recueillement, certains individus, poussés par la haine et le parti pris, exaltent les valeurs de la violence et de la guerre. Ils troublent ainsi la sérénité des prières canoniques du vendredi⁵⁶⁶.

L'instrumentalisation du fait religieux à des fins de violence est une constante dans l'œuvre romanesque d'Abdourahman A. Waberi. Djibril, le héros de *Passage des larmes*, a un frère jumeau érudit, fin connaisseur des textes sacrés. Il maîtrise la Bible aussi bien que les versets coraniques. Ce qui ne l'empêche pas d'être un extrémiste et d'intégrer très tôt les rangs d'une organisation terroriste appelée « La Nouvelle Voie⁵⁶⁷ ». De fait, Djamal –c'est son nom –rêve d'assassiner Djibril qui, écrit-il dans une lettre adressée à ce dernier,

⁵⁶⁴ ALONGO (Arsène), « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3, 2014, p. 52.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁶⁶ Mohamed Aden, *Ourrou Djibouti 1991-1994, du Maquis Afar à la Paix des braves*, *op.cit.*, p. 54.

⁵⁶⁷ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, *op.cit.*, p. 187.

« appâté par l'attrait du gain⁵⁶⁸ », a choisi son « camp : celui des judéo-croisés⁵⁶⁹ ». Pour atténuer la dimension pathétique des reproches qu'il fait à son jumeau, le fanatique fait jouer la dialectique simpliste du bien et du mal dans son discours : puisqu'il incarne le bien, lui, Djamil, le camp qu'il s'est choisi ne peut être qu'absolument bien. La position très radicale de l'organisation à laquelle il appartient se justifie par le fait qu'elle ne supporte point la dissidence. Cela transparait d'ailleurs dans ses écrits qui sont synonymes à la fois de confidences et de menaces de mort visant Djibril :

Ô mécréant de mes cauchemars d'enfance ! j'ai le plaisir de t'annoncer que le jeune homme qui doit t'égorger comme un agneau est déjà prêt. Il n'attend qu'un signe de mon vénérable et pieux Maître. Un petit geste de la main et notre martyr accomplira sa tâche au péril de sa vie si nécessaire. Je ne ferai rien pour arrêter la machine, bien au contraire. En partant il y a quinze ans, en laissant ta famille, qui plus est dans le besoin, sans regrets ni remords, tu avais paraphé toi-même ce décret funeste. Quand tu ne seras plus de ce monde, je serai soulagé, je n'aurais plus à chercher ton ombre à mes côtés comme je le fais parfois encore dans mes moments de faiblesse ou dans mes cauchemars.

Sache que le jeune homme qui doit t'égorger est dans une excellente disposition⁵⁷⁰.

D'autre part, il importe de souligner que les œuvres étudiées conviennent à une interprétation symbolique du monde fondée sur le modèle d'une représentation privilégiant les signes par rapport aux choses. Ce qui suppose une conception de l'écriture défiant l'exigence de correspondance entre le réel et sa reproduction dans le discours littéraire. Dès lors, la réflexion s'engage sur l'effet de fiction qui, s'il est le résultat d'une transposition induisant nécessairement des déformations, possède tout de même toute sa vérité qu'il puise dans

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 233.

⁵⁶⁹ *Idem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 212.

l'expérience profonde du sujet écrivain. Puisqu'il est question de donner corps à l'irreprésentable, les écrivains vont s'attacher à envisager la représentation non pas du point de vue de la *mimesis*, mais celui de la *poiesis*. Aussi, le fait que les écritures contemporaines abordant la thématique du conflit privilégient les signes par rapport aux choses traduit la revendication d'une autonomie plus grande à l'égard de la réalité référentielle, tout en levant le voile sur la relation étroite que la création littéraire entretient avec le réel. C'est cela qui explique en partie la complexité des textes de notre corpus qui, entre proximité et distanciation, cherchent à simuler l'opacité du réel pour tenter de rétablir le lien entre les formes de représentation et cet objet terrifiant qu'est la guerre. « Il est plus difficile de montrer les mots désignant ce que l'on ne peut montrer, voire dessiner⁵⁷¹ », écrit Alain Blottière, suggérant ainsi l'impossibilité de fixer l'horreur sur la page blanche, d'exprimer les maux par des mots. D'où une écriture elliptique qui, en voulant contourner la réalité atroce du conflit pour mieux la saisir, confère un sens symbolique au monde. Cette remarque vaut particulièrement pour la création romanesque. « En effet, doté d'un mode propre de dire le monde et d'une visée singulière, le roman existe autrement que comme document. En tant qu'interprétation, le roman possède une valeur représentative au second degré⁵⁷² », selon Josias Semujanga.

Une analyse plus approfondie des romans que nous avons intégrés dans notre corpus permet de constater la puissance suggestive d'une écriture oblique qui, en agissant de façon symbolique, parvient à brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire. Celle-ci se veut avant tout un espace de dialogue et d'interaction entre l'homme et la culture. Les personnages qui y sont mis en scène sont souvent des êtres en proie au désespoir, au repli sur soi et pour qui « la culture apparaît [...] comme un refuge, mais

⁵⁷¹ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad, op.cit.*, p. 25.

⁵⁷² SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 109.

un refuge trompeur⁵⁷³ ». La figure du vieillard, « dépositaire d'un héritage traditionnel ancestral⁵⁷⁴ », est sollicitée de façon récurrente par les auteurs, comme s'ils ressentaient le besoin de faire appel à celui qui, de par son riche expérience capitalisée dans le temps, incarne la sagesse afin de mieux mettre en évidence la frivolité d'un monde à la dérive. Ainsi, Omar Osman Rabeh fait une apologie lyrique du vieillard en parlant de son grand-père. Ses propos ne sont pas sans rappeler la fameuse phrase d'Amadou Hampâté Bâ : « En Afrique, un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle⁵⁷⁵. » Il serait peut-être vain de rappeler que cette formule résume à elle seule l'importance du statut des vieillards dans les sociétés africaines où, du fait de la tradition orale, ils constituent des mémoires vivantes, ou plus exactement des références incontournables. Ce trait essentiel est d'ailleurs relevé par Omar Osman Rabeh dans *Le Cercle et la Spirale*, roman autobiographique dans lequel il relate la rencontre avec son grand-père qui, de par son âge avancé et sa longue expérience, exerce une sorte de magistère morale. Le mélange de respect et d'admiration qu'il inspire à son petit-fils se signale dans le lieu textuel par le recours à un vocabulaire valorisant. « Ouvert », « accueillant », « vénérable », « grand⁵⁷⁶ » : le romancier multiplie en effet les qualificatifs en dressant un portrait très flatteur de son aïeul chez lequel la beauté physique semble refléter la grandeur de l'âme.

La description se fonde cependant sur la figure rhétorique de l'hyperbole et, de ce fait, favorise l'élaboration d'une écriture creusant progressivement l'écart avec l'univers référentiel. Ce qui a pour effet de transformer une amorce narrative cohérente non pas en récit fantastique et absurde, mais en histoire invraisemblable, typique d'un rêve et dans laquelle chaque phrase et chaque mot recouvre un

⁵⁷³ BISANSWA (Justin), « La Guerre émet des signes. Écriture des rébellions et Rébellion de l'écriture dans les romans de V. Y. Mudimbe », art.cit., p. 93.

⁵⁷⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 31.

⁵⁷⁵ Cité par MORABITO (Vitorio), in TOURE (Amadou) & MARIKO (Ntji Idriss) (dir.), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance*, Bamako, Nouvelles éditions maliennes, et Paris, Khartala, 2005, p. 286.

⁵⁷⁶ Omar Osman Rabeh, *Le Cercle et la Spirale*, op.cit., p. 4.

enjeu pour le moins autotélique. Dès lors, une image fantasmatique du vieillard prend corps et met à rude épreuve la vraisemblance du récit plus que la cohérence du discours. Ici, l'onirisme imprègne de son sens le texte et, par ce biais, influe sur la lecture en utilisant des modes d'expression variés. Dans *Le Cercle et la Spirale* d'Omar Osman Rabeah, le rêve s'exprime dans les formes multiples du récit et autorise toutes les subversions possibles. D'où l'utilisation de certains termes comme « fossilisé », « âges géologiques » ou « par-dessus les siècles⁵⁷⁷ » qui supposent un éparpillement temporel de la narration et compromettent sérieusement la correspondance avec le réel, témoignant ainsi de la figuration par le langage d'un vécu onirique. Le lecteur, sommé de reconstituer lui-même la trame narrative, est d'autant plus dérouté qu'il assiste à un retour de l'homme à l'état de nature. D'où la comparaison avec la bête : « Ce grand corps au relief osseux, couché tout comme un animal, sur le côté⁵⁷⁸... ». Néanmoins, il serait tout à fait injuste de réduire à ces effractions langagières l'écriture d'Omar Osman Rabeah qui, de par sa dimension lyrique, voire onirique, fait de la lecture une pratique qui nous comble : « lire-rêver⁵⁷⁹ », comme le dirait Roland Barthes. En ce sens, la décharge émotionnelle qu'engendre la scène de la rencontre avec son grand-père témoigne de la capacité du sujet écrivain de redonner au matériau langagier sa dimension concrète et expressive en produisant des symboles autour desquels il entend nouer un nouveau pacte de lecture. Son écriture, très travaillée sur le plan stylistique, trahit l'ambition non pas de générer un rêve, mais d'en donner l'impression. Écoutons Omar Osman Rabeah :

C'était bien plus tard que je devais faire, pour la première fois, la connaissance de mon grand-père, lorsqu'il vint nous rendre visite à Djibouti, en 1964, alors que j'étais déjà un jeune homme travaillant à l'hôpital Peltier. Bien qu'il fut chargé par les

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁷⁸ *Idem*.

⁵⁷⁹ BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 61.

ans, comme eût dit Hugo, sa robuste constitution et la vie saine qu'il mena toujours à la campagne lui avaient permis de se conserver merveilleusement. Avec sa chevelure neigeuse, sa grande barbe blanche encadrant un visage ouvert et accueillant, avec ses deux pans d'étoffe immaculée et son gros bâton de pèlerin, c'était un vieillard vénérable quand il allait ainsi prier à la mosquée ou se promener dans les parages pour explorer un monde bruyant et bigarré, si différent du sien. Et tandis que je lui taillais la barbe et lui administrais une injection au genou (pour suppléer à la sécheresse synoviale...), il m'arrivait de l'interroger, d'écouter cet enseignement et cette sagesse que la vie avait accumulés en lui :

-Grand-père, sais-tu quel ton âge ?

-Oui, répondit-il, de sa voix forte et claire en découvrant une dentition éclatante et intacte. J'ai quatre-vingt seize ans ! Un siècle !

Une telle étendue de vie me semblait se confondre avec la durée du temps. [...]

Il y eut un silence, une absence où son âme plongeait, disparut dans le passé. Il demeura un instant immobile et pensif. Puis, comme revenu à lui-même s'anima, agita ses membres et porta les yeux au ciel pour aider à ressurgir une époque à jamais révolue. [...]

-J'ai connu le temps où il n'y avait encore ni Ethiopiens, ni Anglais, ni Français dans notre pays... et où, poursuivit-il en décrivant de son bras décharné un large cercle autour de lui comme pour simuler le mouvement, les Somalis erraient librement en tous sens, à leur gré...

Quelque temps après, mon grand-père devait rendre l'âme à Diré-Dawa. Penché par-dessus la cloison tendue à travers la pièce unique où la lampe à pétrole avait été voilée, il me semblait contempler au fond d'un abîme, par-dessus les siècles, ce grand corps au relief osseux, couché tout comme un animal, sur le côté, où le mouvement s'était évanoui et tue l'intelligence, pareil à quelque être fossilisé, déjà pris entre les âges géologiques... Tandis que le cheik au cheveu du mourant chuchotait des versets inaudibles du Coran dont on ne savait si

c'était un ultime message du monde ou un mystérieux mot de passe pour l'au-delà⁵⁸⁰...

Néanmoins, le vieillard et sa sagesse ont ceci en commun d'être mortels. N'étant pas en pierre ou en granit, ils sont denrées périssables. Cet aspect est d'ailleurs relevé dans le discours des écrivains dans la guerre. Citons entre autres le romancier Houssein Barkhat Toukaleh qui évoque leur sort sur un ton nettement humoristique. Son œuvre dépeint le réel avec un réalisme percutant, voire délirant, et de ce fait confronte le lecteur à l'impensable. Ce qui compte pour lui, c'est l'authenticité du vécu. C'est la réalité horrible de la guerre qui doit être l'objet exclusif du témoignage et, par conséquent, doit être dépouillée des scrupules moraux qui viennent entraver toute tentative de transformer le désastre en une expérience esthétique.

Mais il se trouve que « la guerre, dans sa perspective, n'est pas une réalité que l'on pourrait circonscrire, mais une présence aux contours aussi incertains qu'obsédants⁵⁸¹. » Pour contourner l'impossibilité de narrer l'inénarrable, l'auteur va tenter d'atteindre le chaos au travers de la langue. C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender le ludisme langagier qui caractérise l'extrait suivant dans lequel le tragique cohabite avec l'humour, leur juxtaposition pouvant être perçue comme une forme de subversion des procédures narratives classiques. L'ironie qui imprègne le texte de Houssein Barkhat Toukaleh thématise quant à elle la révolte de l'écrivain devant les effets dévastateurs de la guerre qui paralyse la conscience et annihile la sagesse populaire qui trouve dans le personnage du vieillard un creuset propice à sa vulgarisation et à sa perpétuation. Toutefois, son écriture introduit des oppositions sémantiques (force/sagesse, guerre/paix) qui semblent jeter la confusion dans les rapports traditionnels entre les générations. Ainsi, les vieillards,

⁵⁸⁰ Omar Osman Rabeih, *Le Cercle et la Spirale, op.cit.*, pp. 4/5.

⁵⁸¹ GODO (Emmanuel), « Montherlant ou l'effort de fidélité au songe de la guerre », *Babel – Littératures plurielles*, n° 27, 2013, p. 30.

réputés sages, seraient injustement détrônés par des jeunes n'obéissant qu'à leur fougue et plutôt décidés à voler la vedette aux anciens en dépit de leur manque d'expérience. D'où l'impression d'un désordre généralisé, d'un vide consécutif à une espèce d'autodestruction. On assiste au démantèlement d'un symbole qui est celui du vieillard et, à travers lui, de l'héritage culturel et traditionnel dont il est le dépositaire. C'est ce que révèle la lecture de ces mots de Toukaleh :

Si la force n'a pas pu instaurer la paix, alors on fait recours à la sagesse. Chez moi, toutes les deux s'envolaient dans l'air, se cachaient dans la nuit nocturne, se jetaient dans des puits profonds⁵⁸².

Dans *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé, le parcours du personnage de Robleh est parsemé de symboles qui sont de nature à mieux faire découvrir l'univers mental et culturel de la société fictive dans laquelle il évolue. Or, celle-ci rappelle à bien des égards cette partie du monde durement marquée par la guerre et la misère dont l'auteur est originaire. Est-ce parce que l'art et la littérature, loin d'être des épiphénomènes, sont avant tout l'expression d'une culture et d'une société ? Simple coïncidence ? Quoi qu'il en soit, la prolifération des symboles dans le récit à la fois tragique et comique dont Robleh est l'un de principaux protagonistes démontre clairement que « le discours littéraire est une interprétation de la culture, et que la culture en un sens est une interprétation de la nature, c'est-à-dire une *forme de vie*⁵⁸³ », comme le souligne Josias Semujanga.

Au motif du vieillard présenté comme source de sagesse s'ajoute celui de l'arbre à palabres que le texte d'Ali Moussa Iyé décrit comme le lieu où se réunissent « les plus grands juristes de la brousse⁵⁸⁴ » afin de trancher sur une affaire de meurtre, départager

⁵⁸² Houssein Barkhat Toukaleh, *L'Enfant de corne*, op.cit., p.10.

⁵⁸³ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 109.

⁵⁸⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 31.

des parties en litige, sceller la paix après l'épreuve de la guerre. C'est en tout cas un espace éminemment important dans la tradition populaire qui lui concède le statut de « tribunal », mais pas au sens où nous l'entendons dans nos sociétés modernes.

On y applique [en effet] des règles inconnues dans les bêtisiers des tribunaux officiels. Les viols sont sanctionnés par des mariages forcés pour sauver de la honte la descendance de cette étreinte sacrilège. Les voleurs sont lapidés [...] et les différends de voisinage sont noyés dans des flots de proverbes et des références poétiques. Le prix du sang y est maintenu à sa quotation de brousse [cent chameaux pour compenser le meurtre d'un homme, la moitié pour réparer celui d'une femme], le même pour tous [...]. La paix et l'ordre règnent⁵⁸⁵...

En plus de ces explications détaillées, l'importance que revêt ce lieu de justice traditionnel est soulignée sur le plan formel par l'utilisation de la majuscule au début du mot « arbre ». Autant dire que nous avons affaire ici à une esthétique du dévoilement.

Mais toujours est-il que la retranscription dans le champ textuel des plaidoyers, réquisitoires et autres joutes oratoires qui se livrent sous l'arbre à palabres soulève la question lancinante du passage de l'oralité à l'écriture. Doit-on parler en effet d'oralité authentique ? S'agit-il plutôt d'une reconstitution de l'auteur qui, dans ce cas, cesse d'être anonyme ? Quels que soient tous les commentaires que l'on pourrait faire là-dessus, la mise en écriture des interventions orales qui se tiennent sous l'arbre à palabres fait apparaître une hybridité dans l'organisation du texte. Celle-ci tient au caractère polyphonique du récit dans lequel le discours côtoie la narration. L'irruption de l'oralité dans l'univers textuel indispose surtout le lecteur en cela qu'elle exige de sa part une connaissance du contexte culturel et social qui préside au travail scripturaire de fictionnalisation du réel. Inversement, elle lui procure une somme

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 47.

d'informations essentielles sur la société et ses spécificités culturelles. Sur ce point, l'œuvre d'Ali Moussa Iyé est riche d'enseignements tant elle passe pour un espace d'apprentissage de ce droit coutumier qu'est le « *Heer* » et de ses codes qui entrent en application dès lors qu'apparaît un litige ou qu'un conflit menace d'éclater :

L'affaire mobilise la société nomade, mettant en branle tout le dispositif du droit tribal. Les quarante-quatre sages de l'Arbre à palabres se réunissent et siègent sous le jujubier majestueux qui assombrit de son ombre le sable blanc de l'oued. L'affaire est compliquée, mais un des Vieux consulte ses archives orales et y trouve la réponse.

Il y a eu un précédent, une affaire similaire qui fut résolue avec brio par les Sages du *Heer* et qui, selon la loi, doit servir de jurisprudence.

« Que l'assemblée vérifie sa conformité avec le cas et tranche dans le sens du respect de la tradition ! Greffier, rafraîchis la mémoire de l'auguste assemblée ! Ne rajoute rien et ne retranche rien aux faits ! Parle au nom des ancêtres qui nous ont laissée la Loi ! », ainsi s'exprime le doyen de l'Arbre.

[...] Quiconque réclame le prix du sang d'un homme-hyène sera tenu responsable de tous les faits et méfaits des hyènes de ce bas-monde. Car si les hyènes-garous ont un prix de sang comme les hommes, elles ne se comportent pas moins comme des hyènes envers les troupeaux. [...]

Ainsi tranchèrent les Sages⁵⁸⁶...

L'arbre à palabres doit sa valeur symbolique à son statut de lieu de dénouement de crise. Dans l'écriture d'Abdourahman A. Waberi, c'est davantage cette idée de la « chose » qui transparait que la chose elle-même. Il en va ainsi du récit du *Mystère de Dasbiou*⁵⁸⁷ – c'est le titre de l'une des treize nouvelles que comporte *Le Pays sans ombre*, la première publication de Waberi – dans lequel l'arbre en question joue un rôle purement instrumental. Limité à ses atours les

⁵⁸⁶ *Ibidem*, pp. 30/31.

⁵⁸⁷ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 55.

plus superficiels, il se manifeste dans ses apparences les plus banales dans le discours de l'écrivain. Ce qui n'enlève rien toutefois à l'autorité morale qu'il incarne et qui dépasse largement sa fonction pratique et ornementale, y compris dans l'univers fictionnel. Si l'œuvre de fiction d'Abdourahman A. Waberi le convoque, c'est en tant que symbole d'union, socle commun de références puisées dans une tradition séculaire, lieu de consensus où se retrouvent toutes les couches sociales. De fait, l'arbre à palabres est sollicité ici pour abriter une opération qui doit permettre d'élucider un mystère, en l'occurrence celui de Dasbiou. Contrairement au texte d'Ali Moussa Iyé, la réunion sous l'arbre à palabres dont il est question dans la nouvelle de Waberi ne débouche sur aucune solution. Pas de sortie de crise, mais une impression d'inachèvement qui se répand dans « une audience [qui] était visiblement en désarroi⁵⁸⁸ » et entraîne « un chapelet d'interrogations⁵⁸⁹ ». L'absence de dénouement s'exprime sur le plan esthétique sous la forme d'une écriture haletante qui s'enraye dans la suspension, la parole inarticulée et le silence :

Ainsi les quarante-quatre Sages rencontrèrent l'okal⁵⁹⁰ de Dabiou, le très respectueux et non moins sage Rayaleh Abaneh, et tinrent conseil sous le fameux arbre de Galilée, un acacia s'entend. Rayaleh Abaneh, maître de cérémonie, dévoila à la suite d'un long discours protocolaire assaisonné de poignées de salamalecs ce qu'il est convenu d'appeler le mystère de Dasbiou.

"[...] Grands Sages ouvrez bien vos oreilles et retenez votre souffle car vous n'avez jamais entendu jusqu'à présent pareil récit, vous pouvez me croire sur parole... (silence)... mais il vous appartient de juger sur pièces.

[...] Imaginez un instant la suite... Non, non, ne dites rien, vous n'allez pas me croire... euh... [...]"

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁸⁹ *Idem*.

⁵⁹⁰ Un *okal* est un chef coutumier, un doyen d'âge.

Après la réunion des Sages, le commissaire adjoint de Dasbiou sollicita l'aide de quelques amis pour éclairer cette affaire qui tourmentait les villageois⁵⁹¹.

La démultiplication des symboles dans les écritures contemporaines de la guerre rend ces dernières moins représentatives qu'expressives. « La pensée, disait Sartre, prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la *vue* d'un objet⁵⁹². » Partant de ce principe, on peut dire qu'une interprétation symbolique du monde repose sur la figure du vieillard et sur le motif de l'arbre à palabres. Catalyseurs de l'imaginaire social, ils appartiennent au patrimoine mémoriel et culturel et, de ce fait, entretiennent un rapport étroit avec la conscience et la mémoire du sujet écrivain. Surgis « d'un hors-texte indécidable⁵⁹³ », ils contribuent à la création d'un énoncé figuré qui se veut lecture de l'Histoire et qui, par des déplacements successifs, passe du plan de la représentation mimétique à celui de la formation symbolique. « En tissant un réseau notionnel autour de la représentation d'un objet, selon certains tracés figuratifs, le texte romanesque instaure sa cohérence tout en réorganisant le système indiciel auquel il fait référence, et [...] négocie son rapport et son intégration au monde et à l'Histoire⁵⁹⁴, » selon Claude Duchet. En ce sens, les textes du corpus peuvent être perçus comme des créations fictionnelles totalement immergées dans la mémoire et l'histoire d'une certaine aire sociale. Si leur relation avec le monde s'exprime dans ces organisations symboliques que sont le vieillard et l'arbre à

⁵⁹¹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, pp. 60/62/64.

⁵⁹² SARTRE (Jean-Paul), *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1940, p. 235.

⁵⁹³ DUCHET (Claude), « La Manœuvre du bélier. Texte, Intertexte et Idéologies dans "L'Espoir" », *art.cit.*, p. 118.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 130.

palabres, ces œuvres n'entraînent pas moins le risque de déconcerter le lecteur en privilégiant les signes par rapport aux choses. Mais cela pourrait se justifier par le fait que « la guerre émet des signes⁵⁹⁵. »

Néanmoins, on ne peut éviter de constater que les fictions étudiées, faute d'exprimer une vision, se fondent sur une interprétation symbolique du réel. C'est ce qui explique le caractère artificiel des écritures de l'indicible qui inaugurent une crise de la représentation en cela qu'elles semblent souscrire à ce qu'Algirdas Julien Greimas qualifie de « configuration discursive⁵⁹⁶ » : agissant comme une stratégie symbolique, celle-ci, en recourant à des signes et en créant un jeu de références et d'interférences, transforme le texte en figure. Dès lors, l'œuvre littéraire devient un espace saturé d'approximations et de non-dits où « le mot cesse d'être tout simplement un désignant (iconique) de l'objet pour devenir indice (signe) et entrer dans un système de valeurs textuelles sans pour autant perdre sa teneur informative⁵⁹⁷. » Puisque l'arbre à palabres ne peut être dissocié de son statut de lieu de réconciliation et de prévention des conflits, son évocation dans le champ textuel va déclencher des processus figuratifs au travers desquels l'imaginaire littéraire tente de reconstruire sa lecture-écriture sur la réalité référentielle, passant d'une image-objet à une image-idée.

Creusant l'écart avec le monde réel, la narration de guerre se replie ainsi sur son propre processus d'autoreprésentation. Dégagée de son rapport au vrai ou au véridique, elle assume, dans ces conditions, plus directement sa véritable nature qui réside dans son caractère illusoire et artificiel. « Le symbolisme ne se dit jamais que d'un art imparfait, ou qui se cherche⁵⁹⁸ » pour reprendre une expression de Jean Attali. En clair, les carences langagières, les déficiences formelles, la crise de sens et de représentation qui

⁵⁹⁵ BISANSWA (Justin), « La Guerre émet des signes. Écriture des rébellions et Rébellion de l'écriture dans les romans de V. Y. Mudimbe », art.cit., p. 87.

⁵⁹⁶ GREIMAS (Algirdas Julien), *Les Actants, les Acteurs et les Figures*, in CHABROL (Claude) (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 170.

⁵⁹⁷ DUCHET (Claude), « La Manœuvre du bélier. Texte, Intertexte et Idéologies dans "L'Espoir" », art.cit., p. 119.

⁵⁹⁸ ATTALI (Jean), « La Guerre, l'Image, la Comédie », art.cit., p. 38

caractérisent la masse des écritures du désastre justifient leur incapacité à narrer l'inénarrable et, partant, leur portée symbolique.

Le fait que la guerre « désacralise toutes les notions entourées du plus haut respect⁵⁹⁹ » semble programmer par ailleurs la mise à mort du personnage-héros sur laquelle Tierno Dia Touré revient dans la première partie de sa thèse (voir le sous chapitre intitulé « la mort du héros⁶⁰⁰ »). Les échecs à répétition, le désespoir, voire le suicide qui frappent la plupart du temps les personnages principaux dans les œuvres de notre corpus témoignent d'une conception particulière de la figure du héros et scellent la rupture avec la tradition épique. Aussi, nous allons tenter de montrer comment les textes du corpus se construisent à partir de la subversion du canon épique. Il s'agira pour nous de répertorier les éléments sur lesquels se fondent le décentrement du personnage principal et, surtout, la « déqualification de son être et de son faire, de ce qu'il est et de ce qu'il fait⁶⁰¹ ». Nous allons essayer enfin d'explicitier pourquoi on est en droit de se demander s'il existe un héros dans les fictions littéraires étudiées tant il serait « hasardeux de considérer que la guerre sert à faire réagir un héros, ou à le construire, littérairement et moralement⁶⁰² », comme le fait remarquer Robert Llambias dans son étude sur la thématique de la guerre dans le récit célinien.

4- La mort du héros

⁵⁹⁹ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 91.

⁶⁰⁰ TOURÉ (Tierno Dia), « Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi », thèse de doctorat de Université de Lyon 2, 2010, p. 30.

⁶⁰¹ HAMON (Philippe), *Texte et Idéologie, op.cit.*, p. 70.

⁶⁰² LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 90.

Tout travail d'analyse des textes de notre corpus dans lesquels le phénomène guerrier est omniprésent ne peut contourner la question de l'héroïsme et, partant, celle de l'utilisation de la forme épique par les écrivains africains de langue française. Dans son *Guide des idées littéraires*⁶⁰³, Henri Bénac définit l'épopée comme le récit d'une grande action mettant en jeu ou symbolisant les grands intérêts d'un peuple : sa religion, son unité, son patriotisme, son territoire, sa culture... etc. Cela étant, de « nombreux travaux consacrés à l'épopée moderne ont fait voir sa différence avec l'épopée ancienne », comme l'a souligné Florence Goyet dans un article qu'elle a intitulé en connaissance de cause « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée⁶⁰⁴ ». Autrement dit, les écritures contemporaines soumettent l'épopée traditionnelle à un éventail de transgressions qui sont d'autant plus significatives qu'« on renonce en général même au terme d'"épopée" [...] lui préférant le terme d'"épique", plus vague et qui évite de superposer l'un à l'autre⁶⁰⁵ ». La littérature africaine d'expression française ne pouvait pas contourner cette « tension⁶⁰⁶ ». Pour Florence Goyet, les œuvres des écrivains francophones d'Afrique noire, ceux-là mêmes qu'Abdourahman A. Waberi appelle « les enfants de la postcolonie⁶⁰⁷ », vont même contribuer à l'aggraver. En publiant des textes qui font explicitement référence à la tradition épique africaine et occidentale, ils prennent « soin de rompre avec tous les traits tenus pour caractéristiques du genre⁶⁰⁸ », sapant ainsi la grandeur associée

⁶⁰³ BÉNAC (Henri), *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988.

⁶⁰⁴ GOYET (Florence), « L'Épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », *Le Recueil ouvert*, 2016.

<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee/index.php?/epopee/theories-generales-de-l-epopee/au-fil-de-l-eau-articles-sur-l-epique//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice> Site consulté le 20 septembre 2016.

⁶⁰⁵ *Idem.*

⁶⁰⁶ *Idem.*

⁶⁰⁷ Abdourahman A. Waberi, « Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 135, *Nouveaux paysages littéraires/Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, Septembre-Décembre 1998, pp. 8-15.

⁶⁰⁸ GOYET (Florence), « L'Épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », art.cit. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee/index.php?/epopee/theories-generales-de-l-epopee/au-fil-de-l-eau-articles-sur-l-epique//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice> Site consulté le 20 septembre 2016.

au canon épique. Cette démarche quelque peu paradoxale pourrait trouver une explication dans ces mots de Delphine Rumeau qui travaille aussi bien sur le monde américain du XIX^e que les écrivains postcoloniaux :

Les anciens colonisés sont pris en tenailles entre la nécessité d'écrire des épopées, de s'appropriier le genre noble pour parvenir réellement à l'égalité avec l'ancien colonisateur, et le danger de reprendre un genre qui a été historiquement le moyen intellectuel de sa domination⁶⁰⁹.

Cette assertion témoigne clairement de la complexité du rapport que les auteurs africains de langue française entretiennent avec la notion d'épopée et celle, conjointe, d'épique. Leurs œuvres semblent soumettre la structure et les modes d'énonciation épiques à une panoplie de transgressions qui se signalent notamment par le choix de la polyphonie, du contrepoint et de la satire. Elles se fondent aussi sur la déconstruction de la figure classique du héros. Naguère adulé, le héros se trouve dépossédé de tout ce qui, dans la tradition antique, faisait de lui un personnage atypique pour laisser apparaître « son incomplétude, sa médiocrité, ses insuffisances⁶¹⁰ », pour reprendre les mots de Lise Quéffelec. Ainsi, les créations littéraires relatant les conflits à répétition qui ont marqué l'histoire récente de la Corne de l'Afrique font souvent la part belle à des êtres ordinaires, tout à fait banals, voire anonymes. En rupture d'équilibre, dépourvus de traits héroïques, ces héros dépouillés partagent les difficultés, les souffrances, les médiocrités et les illusions des autres personnages et, de ce fait, peuvent être perçus –certes à des degrés divers– comme de simples intervenants. A ce sujet, Tierno Dia Touré note :

⁶⁰⁹ RUMEAU (Delphine), « Postcolonial et Transatlantique. De quelques épopées nord-américaines au XIX^e siècle », citée par GOYET (Florence) in « L'Épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », art.cit.

⁶¹⁰ QUEFFELEC (Lise), *Personnage et Héros*, in GLAUDES (Pierre) et REUTER (Yves) (dir.), *Personnage et Histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM), 1991, p. 246.

Dans un tel contexte, les personnages principaux, de manière générale, souffrent d'un manque de crédibilité morale, psychologique et/ou existentielle. Ils cessent d'être les éléments centraux de la narration et sont uniquement considérés à travers leur nature verbale. Ainsi deviennent-ils juste une composante du récit⁶¹¹ [...].

Dans les créations d'Abdourahman A. Waberi, aucun signe extérieur ne distingue les personnages principaux. Ce sont des actants, ou plus exactement des entités impersonnelles que l'instance narrative désigne par des appellations génériques. Le début de « *Corps étuvés* », l'une des dix-sept nouvelles réunies sous le titre de *Le Pays sans ombre*, est révélateur de la dépersonnalisation à laquelle est exposée la figure du héros dans les fictions de Waberi. Si l'emploi des pronoms personnels « il » et « elle » procède de la volonté de maintenir les protagonistes dans l'anonymat, il ne témoigne pas moins du vide identitaire auquel ces derniers sont confrontés. Perdant leur consistance, ils sont réduits à une simple apparence, à une image insaisissable, ou presque :

Il. Elle. Elle en lui. Il parle et parle. Il et elle sont devant la foule. Elle s'applique beaucoup, palpite et pétille. L'heure du soupçon ? ... On attend ce qu'elle va nous dire. Elle s'exécute, accuse toute la terre, se reprend et excuse le cheptel politique bien tenu dans le pays⁶¹².

Le discrédit qui frappe le personnage héros dans les écritures contemporaines de la guerre tient aussi à sa laideur, son handicap physique et sa situation psychologique extrêmement fragile. Personnage éponyme d'une nouvelle d'Abdi Ismaël Abdi, la vieille Tassilla réunit ces trois caractéristiques. L'auteur dépeint en quelques phrases les traits peu reluisants de cette héroïne qui n'en est pas une.

⁶¹¹ TOURÉ (Tierno Dia), « Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi », thèse de doctorat de Université de Lyon 2, 2010, p. 34.

⁶¹² Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 49.

C'était une femme sans âge qui faisait peine à voir et dont le corps s'était décharné au fil du temps. En fait, le corps de Tassilla n'était qu'un tas d'os qu'une pellicule de peau très ridée arrivait juste à recouvrir⁶¹³.

Aveugle et en proie à la folie, Tassilla vit, en outre, dans un environnement particulièrement austère qui tranche avec le statut qui lui est attribué dans le lieu textuel. De fait, la maison de Tassilla, bâtie dans une zone inhabitée et peu hospitalière, laisse apparaître un état de délabrement avancé. Ce qui trahit non seulement les conditions de vie précaires de la vieille femme, mais la solitude dans laquelle elle se morfond. Repliée sur elle-même, déconnectée de la réalité, elle n'entretient aucun lien avec le monde extérieur.

Au-delà de la séparation physique du personnage et du monde, l'espace met en scène le processus de dépersonnalisation de l'héroïne dont l'aspect marginal s'avère décisif. Et pour cause, Tassilla, dans son exil intérieur, s'identifie au paysage hostile qui abrite sa maison, aux quelques objets vétustes qu'elle possède. Une des rares personnes à avoir franchi le seuil de sa porte est un adolescent sans histoires. Mahdi est son nom. Tous ceux qui l'ont côtoyé s'accordent à lui concéder une intelligence précoce. D'où son surnom de « *Yaro-Weine*⁶¹⁴ ». Or, le jeune Mahdi semble approuver le choix de Tassilla, s'interdisant par conséquent d'évoquer certains lieux sans évoquer cette dernière, même longtemps après sa mort. Ainsi, l'espace ne révèle pas seulement Tassilla, mais il en perpétue le souvenir. C'est peut-être pourquoi, dans la pensée de Mahdi, la vieille femme se confond avec l'espace avec lequel elle fait corps, comme si, finalement Tassilla n'était qu'une illusion, un rêve plutôt qu'un être de chair et de sang. Cela transparait implicitement dans la relation très singulière que Mahdi partage avec celle qu'il considère « comme

⁶¹³ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses, op.cit.*, p. 86.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 82. « *Yaro-Weine* » est un terme emprunté à la langue somalie. Il signifie « petit de taille mais grand de par son intelligence ».

une grand-mère⁶¹⁵ » malgré l'absence de lien de parenté entre eux. En effet, le rapport qu'il tisse avec elle est à même de défier le temps puisqu'il ne peut s'empêcher de solliciter Tassilla, même longtemps après sa mort. Rien que le fait de penser à elle lui procure force et protection, surtout dans les moments difficiles comme celui-là :

[...] Mahdi essayait de garder. Il avait peur de ce vent qui faisait rage à Ammercake : il arrivait d'en-haut-d'en-bas-de-partout, il assiégeait la ville et ses habitants. Impitoyablement sourd à leurs cris de désespoir, le *Khamsin*⁶¹⁶ refusa de se calmer ce jour-là. Il était le maître et assurément il comptait le rester pour un bon moment encore.

Pour dompter sa propre peur, Mahdi fit appel au souvenir de celle qui avait coutume de parler d'une voix paisible, épurée des vicissitudes et pesantes illusions de la vie quotidienne. Le souvenir de Tassilla le rassura beaucoup. Il se revoyait assis près d'elle, dix ans plus tôt, sur la colline Aux-deux-arbres-pelés. Cette colline surplombait Ammercake et c'est là que vivait, seule, Tassilla. Très vieille et rhumatisante, elle restait assise ou couchée sur un tapis de prière élimé près de sa maison. De ce fait, elle ne descendait jamais, pour ainsi dire, de Sa colline. Et à part Mahdi, personne ne venait la voir⁶¹⁷.

La subversion de la figure du héros repose aussi sur la dévalorisation de son action et de son discours dont le caractère outrancier tient à l'usage des grossièretés, du blasphème préfigurant le refus des normes communément admises, et à la violence qui l'imprègne. Ce qui n'est pas sans conséquence sur la réception du texte, le lecteur se sentant dans l'obligation de se désolidariser du personnage principal compte tenu de son attitude de nature à défier les règles de bienséance. De par sa cruauté, ses gesticulations dignes d'un personnage de théâtre, ses propos synonymes de dénégations

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁶¹⁶ Vent chaud et sec qui souffle à Djibouti au cours de la période allant d'avril à juin. Venant du désert, ce vent sévit aussi dans des pays comme l'Égypte. Comme l'indique son nom qui est d'origine arabe, il souffle généralement pendant une cinquantaine de jours.

⁶¹⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses, op.cit.*, p. 86.

cyniques et de délire tant le décalage avec le réel est flagrant, le général que l'on croise dans les pages de *Le Pays sans ombre* d'Abdourahman A. Waberi illustre à lui seul les déviances par rapport à une certaine grandeur associée au canon épique. Ici, le héros est un tyran sanguinaire en treillis, un « conquistador de la violence nue, jouisseur devant les corps marcescents des victimes et grand esthète de la torture⁶¹⁸ ». L'écrivain se sert de sa férocité, de sa boulimie de pouvoir et de son dire provocateur pour parodier dans l'espace fictionnel les coups d'Etat et surtout les désillusions qui, en Afrique, ont suivi les soleils des indépendances. A en croire A. Mazrui, la dévalorisation du héros dans la fiction de Waberi n'est pas sans rapport avec son statut de militaire :

La rareté du thème de l'héroïsme militaire dans la littérature africaine est peut-être aussi due au fait qu'une guerre contre une puissance étrangère est celle qui a le plus de chance de susciter le type de ferveur patriotique qui glorifie les héros. Or, l'Afrique –particulièrement au sud du Sahara- a manqué d'adversaires militaires étrangers depuis l'indépendance⁶¹⁹.

Dans sa réflexion sur l'histoire de la littérature africaine, A. Mazrui va plus loin puisqu'il ajoute ceci :

Au total, la guerre n'a pas été une source d'inspiration de fortes émotions poétiques remémorées dans la tranquillité et ce fait demeure l'une des anomalies de la littérature post coloniale. Une autre anomalie de cette littérature réside dans le fait que les militaires africains y sont davantage perçus comme des méchants que comme des héros.[...] Dans leur rôle post colonial, les militaires ont suscité chez les écrivains plus d'hostilité que de culte du héros –pour le meilleur ou pour le pire⁶²⁰.

⁶¹⁸ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 101.

⁶¹⁹ MAZRUI (A.), « Le Développement de la littérature moderne », art.cit., p. 361.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 362.

Toujours est-il que dans la fiction de Waberi, la dépersonnalisation du personnage principal repose sur la physionomie du général qui inspire la terreur au même titre que ses agissements de brute. L'anaphore, l'effet d'énumération, le choix d'une écriture fragmentaire sont autant de moyens que l'auteur sollicite pour faire découvrir celui qui répand l'angoisse et le dégoût partout où il passe. Contrairement à la tradition épique, le personnage d'Abdourahman A. Waberi n'incarne pas un quelconque héroïsme guerrier, mais le Mal absolu. Autant ses traits de caractère l'empêchent d'être l'incarnation de la figure du héros, autant ils l'autorisent à passer pour un antihéros.

En outre, l'évocation de lieux existants comme « Mogadiscio » ou « Villa Somalia⁶²¹ » ainsi que la guerre « fratricide⁶²² » à laquelle convie l'œuvre de Waberi conduit à penser que le récit se passe en Somalie. D'autant que le général dont il est question dans le texte en rappelle un autre dès lors que l'on prend en compte sa détermination à éliminer tous les opposants à son régime : l'ancien dictateur somalien Syad Barreh. A l'approche classique normative de l'épopée, les écritures contemporaines de la guerre opposent donc une approche qui rattache les textes au contexte politique et historique dans lequel ils ont été produits. La désidéalisation du héros trouve sa source dans le fait que derrière les événements relatés dans la fiction se profilent des situations réelles que le sujet écrivain s'efforce de transposer, instrumentalisant pour ce faire le matériau langagier. C'est ce que révèle l'écriture d'Abdourahman A. Waberi dans laquelle le mot « général » revient dans chaque phrase dans l'extrait ci-après. Loin d'être un défaut de conception, la répétition procède ici de la volonté de l'écrivain d'attirer l'attention sur la folie meurtrière d'un personnage dont le manque de pitié n'a d'égal que les traitements inhumains qu'il inflige à ses victimes :

⁶²¹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, p. 165. « Villa Somalia » désigne le palais présidentiel en Somalie.

⁶²² *Ibidem*, p. 166.

Le général a dit : « Laissez pisser le mérinos mes enfants ! » Le général dégage de l'encre de seiche. Le général intoxique l'air. Le général a une tête hachurée à trois dimensions. La vie est un bateau ivre aux mains du général macoutique. Le général boit avidement son jus d'aloès. L'avenir est une orange pourrie maculée de sang dans les mains du général. Le général mange une purée de testicules (d'opposants) au piment et au pétrole avant de prendre le maquis.

La face du général au fond du caniveau. Un gamin-soldat pisse tout son saoul dans la gueule du général. Le général avait dit : « Si je vais en enfer, nous allons tous ensemble. » Une famille sans pays crache à la gueule du général. [...] Un homme-crapaud crachote du sang sur la gueule du général au visage d'oursin⁶²³.

La déconstruction du registre épique dans la narration de l'inénarrable se signale aussi par un éventail de techniques transgressives auxquelles les auteurs font appel pour contourner l'impossibilité de raconter ce qui ne peut l'être. Il en va ainsi de Kessel qui, dans les pages de *Fortune carrée*, présente un récit homodiégétique dans un cadre épique : Philippe est à la fois narrateur et personnage. C'est même un « obscur héros⁶²⁴ » pour reprendre une expression employée par Alphonse Lippmann dans le souci de mettre l'accent sur la vulnérabilité de Farah, personnage qui est au cœur de son œuvre intitulée *Guerriers et Sorciers en Somalie*. Or, Philippe, tout comme Farah, meurt à la fin de l'histoire. D'une rare violence, le coup de poignard que lui assène Gouré, son pire ennemi, ne lui laisse aucune chance de survivre à l'agression sauvage de ce dernier. Sa disparition dans des conditions extrêmement douloureuses confronte le lecteur au destin chaotique du héros dans le récit de guerre. A la différence du héros épique, Philippe n'est pas d'une nature sans commune mesure avec celle des hommes, êtres mortels, faibles et faillibles. A sa mort, la narration est prise en

⁶²³ *Ibidem*, p. 162.

⁶²⁴ LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, *op.cit.*, p. 77.

charge par une instance anonyme qui relate la découverte par les compagnons de Philippe du crime perpétré par Gouré :

En une seconde, tout le camp fut debout. Aux braises une torche fut allumée. Mordhom la porta au visage du prisonnier et cria :

-Gouré !

Ayant reconnu la terreur, il s'abattit près de Philippe, sans espoir. Un coup d'œil lui suffit pour voir que, malgré l'obscurité, le poignard de Gouré était allé droit dans la carotide. [...]

Et il demeura inconscient à regarder fuir, fuir le sang de la blessure qui, déjà, avait tué. Mais quand le sang fut tari, il se releva, terreux de haine, et marcha sur Gouré qui gisait ligoté⁶²⁵.

La fin tragique du « jeune maître⁶²⁶ » – c'est ainsi que les amis de Philippe l'appelaient de son vivant – ressemble à celle du fils de Rahma, personnage principal de « *Les brûlés de la vie* », une nouvelle d'Abdi Ismaël Abdi. Avant de disparaître lui aussi dans des circonstances atroces, il révèle son impuissance à conjurer le sort qui s'acharne contre lui dans ce que l'auteur qualifie de « journal-crachoir d'un inconnu brûlé de la vie⁶²⁷ ». Condamné à mort pour ses prises de position politiques, c'est un homme traqué par les « gardes révolutionnaires⁶²⁸ », en proie à la folie, qui trouve dans l'écriture un dernier refuge pour exprimer ses angoisses, son désespoir et surtout ses interrogations sur la fragilité de son destin similaire à celui de beaucoup de jeunes qui, comme lui, ont fait le choix de défier ouvertement le pouvoir autoritaire en place à Ras-Beine – ville imaginaire. Ainsi, Abdi Ismaël Abdi « désinvestit graduellement ses protagonistes de leur intégrité d'opposants. Ce ne sont plus des personnages que leur engagement moral rendait aptes à faire face à

⁶²⁵ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, *op.cit.*, p. 308.

⁶²⁶ *Idem*.

⁶²⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de Traverses*, *op.cit.*, p. 59.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 64.

la violence institutionnelle. Eux aussi sont des figures de la désintégration sociale⁶²⁹. »

Si le fils de Rahma incarne le mécontentement populaire et les ressentiments des masses, rien ne le distingue cependant des autres opposants que les autorités de Ras-Beine ne cessent de pourchasser. Abdi Ismaël Abdi ne construit pas ses personnages, mais les dilue et les confond en les désignant par une appellation générique : « les brûlés de la vie⁶³⁰ », « les condamnés à être pendus⁶³¹ ». Il convient d'ajouter à cela le fait qu'on ne connaîtra jamais le nom du fils de Rahma : c'est donc un personnage anonyme qui se trouve hissé au rang de héros. C'est là, en tout cas, un aspect essentiel de l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi qui s'emploie à démystifier, voire à déconstruire la figure classique du héros en optant pour l'héroïsation de l'ordinaire.

En se donnant la mort par pendaison, le fils de Rahma renonce à toute prétention d'incarner un héros doté de qualités exceptionnelles, porteur de valeurs sociales et morales. Tout, chez lui, contribue à lever le voile sur une situation somme toute banale : son parcours d'opposant, son discours virulent contre le pouvoir dont il dénonce régulièrement les atteintes à la liberté d'expression, sa condamnation pour délit d'opinion, son exil qui emportera ses dernières illusions et, surtout, son espoir d'un avenir meilleur. La lecture de son journal, dans lequel il consigne au jour le jour ses faits et gestes et exprime ses états d'âme, révèle l'utilisation d'un niveau de langue familier. L'usage du parler populaire dans ses écrits renseigne non seulement sur son origine, mais participe de sa dévalorisation dans le champ textuel et met en évidence son inanité. Faute de pouvoir assumer le statut de héros que lui confèrent la place de choix qu'il occupe dans le récit et le rôle de victime sacrificielle qui lui est attribué, le fils de Rahma adopte une attitude résignée devant les épreuves auxquelles il est confronté. Les récits de guerre « renouvellent la technique narrative et romanesque en décimant les

⁶²⁹ CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », art.cit., p. 62.

⁶³⁰ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 56.

⁶³¹ *Op.cit.*, p. 71.

personnages, en disséquant les structures de la conscience et de la narration⁶³² », pour paraphraser Jean-François Laguian. Le personnage d'Abdi Ismaël Abdi ne déroge pas à la règle. Il évoque dans son journal le combat sans issue qu'il mène, ainsi que sa profonde déception qui le conduit au suicide. Il y écrit ces mots peu avant de mettre fin à ses jours :

L'électricité n'est pas toujours revenue. Il est presque cinq heures du matin. Le soleil ne va pas tarder à se lever. Je pense que le moment de renoncer à l'attente des morts, de mes morts, est venu. Cette attente est vaine : ils ne viendront pas. Ils ne reviendront jamais. Je n'ai pas la force de les attendre à nouveau la nuit prochaine. Non, c'est plutôt à moi d'aller vers eux. Cette corde qui est là, toute prête, me ramènera vers eux. En quelques secondes. Alors, toi qui trouveras peut-être dès demain ce journal où j'ai transcrit fidèlement, c'est-à-dire librement et à ma manière, les paroles vivantes et croisées de deux brûles de la vie que l'exil démocratique a séparés un jour, eh bien, ce journal prends-le, car je t'en fais cadeau. Mais un conseil : je ne veux pas que ce cadeau devienne empoisonné pour toi car je pense que le temps où l'on sera totalement libre de se promener avec ce genre de manuscrit sans risquer d'être embêté démocratiquement, même un peu, à Ras-Beine, n'est pas tout à fait arrivé. Alors fais gaffe, et si vraiment tu tiens à l'avoir sur toi, alors conserve-le, si tu peux y arriver, quelque part dans ta mémoire en attendant que demain peut-être... En échange, je n'ai qu'un seul service à te demander : enterre ce corps pendu au ventilateur sur une plage déserte loin des becs affamés des vautours aux appétits nauséabonds. Merci⁶³³.

Dans *Passage des larmes*, antépénultième roman d'Abdourahman A. Waberi, Djibril, qui en est le personnage principal, est un homme dont la cupidité n'a d'égale que sa détermination à sacrifier tout pour devenir riche. Peu scrupuleux sur les moyens de

⁶³² LAGUIAN (Jean-François), *La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Publibook, Paris, 2012, p. 19.

⁶³³ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses, op.cit.*, pp. 71/72.

gagner sa vie, c'est un mercenaire qui ne dit pas son nom. Travaillant pour une agence de renseignement basée aux Etats-Unis, il est envoyé dans la Corne de l'Afrique où il doit collecter, à ses « risques et périls⁶³⁴ », un maximum d'informations sur une organisation terroriste appelée « La Nouvelle Voie ». Attiré par l'appât du gain, Djibril entame sa mission à Djibouti, son pays natal qu'il avait quitté de longues années plus tôt en s'exilant au Canada. Il n'ignore pas le danger qui le guette en permanence, les menaces de mort réitérées venant des plus hauts responsables de « La Nouvelle Voie ». Il n'ignore pas non plus le caractère ingrat de la tâche qui lui est confiée, l'attitude empreinte de profond mépris qui sera celle de ses responsables hiérarchiques dans le cas où sa mission vire au drame. Aussi, il tient à maintes reprises dans le texte des propos dans lesquels il s'auto-dévalue plus qu'il ne livre le fond de sa pensée en rendant compte de sa situation de façon objective. De par ses activités d'espion et son discours à même de bousculer les règles de courtoisie et d'indisposer le lecteur, Djibril pourrait être perçu comme une figure de disjonction par le truchement de laquelle s'élabore la désublimation du héros qu'induit l'écriture d'Abdourahman A. Waberi. Les paroles du personnage corroborent d'ailleurs cette analyse puisqu'elles mettent en exergue la mauvaise idée qu'il a de lui-même et de sa mission :

Je suis conscient que le moindre obstacle de dernière minute peut tout remettre en question. C'est à mes risques et périls, m'avait prévenu Ariel Klein, l'avocat de mon employeur. S'il m'arrivait quelque chose, ils ne bougeront pas le petit doigt. Pire, je n'existerai plus à leurs yeux. Je suis un code inconnu, un programme caduc à jeter, d'un clic de souris, dans la corbeille⁶³⁵.

Mais le protagoniste préfère oublier le peu d'importance qu'il revêt à leurs yeux en pensant uniquement aux « émoluments

⁶³⁴ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes, op.cit.*, p. 14.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 236.

substantiels⁶³⁶ » proposés en échange de ses services. Sa soif de richesse en devient encore plus accentuée. L'argent l'obsède, le fait vibrer. Djibril en arrive à le vénérer, comme s'il ne pouvait faire ses preuves que par des moyens opposés à la conscience morale ou à la grandeur et la noblesse des héros légendaires. Les expressions métaphoriques abondent dans son discours dans lequel il sollicite des images éparses, sans lien évident entre elles. La variété de ses références est censée illustrer le pouvoir sans limites de l'argent, catalyseur de tous les désirs, porteur de tous les possibles. A observer de plus près son énoncé, on ne peut éviter toutefois de constater que le rapport au réel n'est pas construit tant la dislocation entre le signifié et le signifiant est totale. On entre alors dans un monde fantasmagorique où l'argent, puissance occulte et part irréductible de rêve, aiguise tous les appétits et devient l'idéale hypostase. Du point de vue stylistique, l'énumération d'arguments et d'autorités sans lien causal véritable ni raisonnement ordonné démontre le travail que l'écrivain djiboutien fait subir au matériau langagier dans le souci de donner forme à l'informe :

[...] mon temps est très précieux. Il a la couleur du billet vert. Dans le monde d'où je viens, le temps n'est pas un étirement nébuleux. Le temps, c'est de l'argent. Et l'argent, c'est ce qui fait tourner le monde. C'est la Bourse avec ses flux de pixels, d'algorithmes, de chiffres, de denrées, de produits manufacturés, d'indices signalétiques, d'idées, de sons, d'images ou de simulacres qui tombent sur les écrans du monde. C'est l'élan vital de l'univers, la mise à mort du concurrent et le gain du marché convoité⁶³⁷.

Hormis son opportunisme, Djibril se distingue par son manque de bravoure. La confrontation avec le danger lui révèle sa vraie nature. La peur le travaille constamment. Il en souffre au point qu'il ne peut s'empêcher d'en souffler mot au lecteur qui prend

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 14.

connaissance ainsi de son immaturité, de son attitude de poltron qui tranche avec les obligations de courage et de témérité inhérentes à la mission dont il a la charge. Ce qui inscrit, dès le départ, son parcours et son action dans une profonde contradiction. Entre les rémunérations alléchantes que lui offre son activité et les risques qu'elle implique, entre le rêve de fortune et la peur d'être décapité par les membres de l'organisation terroriste sur laquelle il a accepté d'enquêter, Djibril n'en finit pas d'hésiter au fond de lui-même, jusqu'au bout et malgré le contrat passé avec l'agence de renseignement américaine. Son refus de choisir brouille la lecture et préfigure un héros en crise. Ses doutes, ses interrogations, ses angoisses se répandent de page en page et entretiennent un climat de psychose et de tragédie perpétuelle. « En faisant alors de l'objet la pierre angulaire de l'œuvre, le roman peut rompre avec la tradition classique, disséquer le personnage et créer une œuvre de la déconstruction⁶³⁸ », confie Jean-François Laguian. Faisant tomber les masques, les menaces de mort qui planent sur Djibril révèlent un personnage médiocre, en panne d'« héroïté », manquant de dignité et de grandeur face aux épreuves :

Inutile de se voiler la face, j'éprouve de la peur à tout instant. J'en ai le feu au front, la sueur aux tempes. Je suffoque. Mes jambes, mes mains, tout tremble. Je la vois, cette peur, migrer dans les regards fuyants des gens ou dans les silences qui tombent avant le début du couvre-feu avancé, depuis hier, à dix-huit heures. Certes ce n'est pas la première fois qu'elle m'accoste mais depuis deux jours je dois convenir qu'elle ne me quitte plus. J'ai beau vomir le contenu de mes entrailles, elle me colle à la peau comme une chemise mouillée. Je refuse de prévenir Denise, du moins pour l'instant. De quel secours me serait-elle depuis Montréal ? Je vais me débrouiller tout seul, encore vingt-quatre heures. Je rejoindrai si nécessaire le périmètre de sécurité d'une

⁶³⁸ LAGUIAN (Jean-François), *La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 19.

ambassade. Le consulat français et l'ambassade américaine ne sont pas très loin de mon hôtel. Cinq ou six minutes à pied⁶³⁹.

La disparition brutale de Djibril, victime d'un attentat perpétré par un membre de l'organisation terroriste « La Nouvelle Voie », parachève l'élaboration d'une figure novatrice du héros fondée sur un mécanisme de subversion du canon classique. La cupidité de Djibril, ses moments d'angoisse et la facilité avec laquelle ses ennemis parviennent à triompher de lui témoignent de la construction d'un nouveau type de héros dont l'incapacité à prétendre à la perfection est à même de le rapprocher du lecteur. Dans le roman d'Abdourahman A. Waberi, les effractions par rapport au mode de représentation épique sont d'autant plus flagrantes que les expériences plus ou moins dangereuses vécues par le personnage principal ne peuvent être confondues à des épreuves dont il sort grandi. Et pour cause, sa mission débouche sur un échec cuisant dont l'aspect le plus cruel repose sur sa propre mort. Une telle conception de la figure du héros tient à l'omniprésence de la guerre dans l'œuvre romanesque de Waberi où terroristes et contre-terroristes se livrent une lutte sans merci. Dans ses commentaires sur *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot* de Marie-Chantal Killeen, Christophe Meurée note :

... les personnages du roman [de guerre] sont décrits comme des morts en sursis, ce qui implique leur appartenance au domaine du neutre et de l'indécidable, mais aussi leur participation à la structure en palimpseste du texte : leurs visages ou leurs noms fonctionnent comme une surimpression de la mort sur la vie et de la vie sur la mort⁶⁴⁰.

A la mort de Djibril, c'est un narrateur anonyme qui prend le relais à la fin du roman. De la superposition des voix naît la

⁶³⁹ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes, op.cit.*, pp. 235/236.

⁶⁴⁰ MEURÉE (Christophe), « Ecrire, c'est d'abord faire surgir une absence », *Acta fabula*, n° 3, vol. 5, 2004. URL : <http://www.fabula.org/acta/document702.php> Site consulté le 16 septembre 2015.

polyphonie narrative dans le texte d'Abdourahman A. Waberi où l'on assiste à des récits enchâssés, disséminés à l'intérieur d'un même énoncé. Force est de constater toutefois que s'ils sont imbriqués les uns aux autres, ils ne sont pas moins distincts, autonomes. Les différentes étapes que comprend la mission de Djibril sont racontées par lui-même au présent, tandis que l'épisode de son meurtre est pris en charge par une voix anonyme qui propose une narration au passé dans les dernières pages du livre. De fait, les dérèglements qui caractérisent l'écriture de Waberi n'épargnent pas le temps. *Passage des larmes* invite ainsi à découvrir un univers où le temps n'avance pas, ou plus exactement avance à reculons. A cet égard, le discours du narrateur anonyme fournit une clé de lecture du roman en cela qu'il sollicite le passé composé pour narrer des événements pourtant postérieurs à la mort de Djibril dont l'histoire faite de poursuites et de contre-poursuites, de retours en arrière et de projections dans le temps, d'illusions et de désillusions, est entièrement livrée au présent :

Le corps de l'agent Djib⁶⁴¹ a été retrouvé dans une décharge publique, tout près de la plage de la Siesta, à Djibouti-Ville. Il a été passé à l'arme blanche. Il est probablement mort en se vidant de son sang. Les autorités locales ont ouvert une enquête. Le crime crapuleux est exclu puisque la victime n'a pas été dépouillée⁶⁴².

La volonté de l'auteur de soustraire sa création aux modèles préexistants se signale aussi bien par la chronologie brouillée que par le choix d'une esthétique disloquée, comme si le désastre ne pouvait s'exprimer que dans des formes narratives heurtées. La mort du héros peut être perçue comme la manifestation d'une écriture qui, par des biais multiples, s'efforce de s'écarter des sentiers battus pour expérimenter de modalités énonciatives et

⁶⁴¹ Forme abrégée du nom du protagoniste, Djibril.

⁶⁴² Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, op.cit., pp. 247/248.

discursives nouvelles et plutôt réfractaires aux catégorisations. Parmi les ouvrages étudiés, *Dépêches de Somalie* de Jean-Pierre Campagne est celui qui creuse le plus l'écart avec les modes de représentation classiques. Il n'y a pas de héros à proprement parler, encore moins d'intrigue. Le texte de Campagne est sans cohésion puisqu'il ne présente qu'une succession d'anecdotes, de témoignages et d'événements tragiques sans lien apparent. A la continuité du récit linéaire, il oppose son éclatant désordre. La lecture bute sur l'absence de fil conducteur. Les personnages sont des entités impersonnelles, des êtres sans attaches qui ont tout perdu dans la guerre, y compris leur propre identité. C'est pourquoi, dans l'espace textuel, ils sont désignés la plupart du temps par des sobriquets qui sont peu flatteurs quand ils ne se réfèrent pas à leur situation d'individus en perdition ou ne contribuent pas à leur dépersonnalisation. C'est le cas, par exemple, d'« Osman-ito⁶⁴³ » – « au nom somalien [Osman] s'est accolé le diminutif italien [Ito] qui a rapproché maître et colonisé, qui a apprivoisé le barbare somalien »⁶⁴⁴, explique le narrateur. C'est le cas également de « La dame de Bossasso⁶⁴⁵ », de « Kenya blanc⁶⁴⁶ », ou encore de « Petit vieux⁶⁴⁷ ». Tous ces personnages ont en commun la confrontation avec l'horreur, la perte de repères, l'univers décapant et sulfureux dans lequel ils évoluent, et sont représentatifs d'une société en déliquescence. Victimes des atrocités de la guerre, ils partagent la même souffrance, pataugent dans la même misère. Aucun d'eux ne se distingue par ses exploits ou son courage inébranlable. D'ailleurs, ce ne sont pas des acteurs totalement immergés dans l'action, mais des observateurs de la tragédie qui frappe leur pays, emportant tous leurs espoirs d'un avenir meilleur. Leur destin leur échappe tout comme les événements qui se déroulent autour d'eux et auxquels ils n'assistent finalement qu'en tant que spectateurs.

⁶⁴³ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, *op.cit.*, p. 26.

⁶⁴⁴ *Idem.*

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 67.

D'autre part, on ne peut éviter de constater que la dépersonnalisation des personnages dans la fiction de Jean-Pierre Campagne va de pair avec la personnification de certains phénomènes comme la mort, la famine ou la maladie. A la passivité des protagonistes, l'œuvre de Campagne oppose le va-vient entre l'écriture et la mise en scène, préfigurant ainsi un univers absurde où la mort, devenue actrice, s'active et investit l'espace. C'est ce que révèle l'extrait suivant :

La mort caracole, affairée, elle va et vient d'un agonisant à l'autre, enregistre les derniers frissons de vie, emporte, emballe, toujours à la tâche. Elle traverse le camp, les chemins du bush sur lesquels les déplacés se traînent, les pauvres maisons dans lesquelles les combattants du camp adverse viennent piller, tuer, violer. Elle va, elle vient, pressée, en pleine forme. Elle a trouvé une nouvelle jeunesse en Somalie⁶⁴⁸.

« Le récit de guerre [...] a périmé les plaisirs de l'épopée et s'est ouvert pour n'en plus démordre à l'inquiétude⁶⁴⁹. » Ces mots de Jean Kaempfer résument les effractions qui caractérisent les écritures contemporaines du chaos. Les déviations par rapport au canon épique trouvent une explication dans la volonté des écrivains de déconstruire les procédures narratives traditionnelles en faisant de l'écriture le lieu d'expérimentation de nouvelles techniques de narration à même de reproduire dans le fait littéraire les dérèglements consécutifs à la guerre.

Dans les œuvres de fiction étudiées, on assiste ainsi à un travestissement burlesque des valeurs héroïques. Le cas de Djibril,

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁴⁹ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre, op.cit.*, p. 39.

constamment envahi par la peur en dépit du statut de héros que lui confère son rôle de personnage principal dans le roman d'Abdourahman A. Waberi, en est la parfaite illustration. En le propulsant au rang d'acteur clé, l'auteur parvient à le discréditer. Pour ce faire, le romancier djiboutien n'hésite pas à solliciter « le mode carnavalesque, le mensonge de tous les récits de guerre recourant, pour assurer leur intelligibilité, aux valeurs patriotiques et héroïques⁶⁵⁰. »

Toute reproduction du réel par le détour de la fiction a pour fonction l'élaboration d'une vision du monde. Or, les textes de notre corpus, en s'efforçant d'atteindre le désastre au moyen de la déréalisation du réel, creusent l'écart avec la réalité référentielle. « Notre monde, affirme Robert Llambias, n'est désormais qu'un monde-fantôme, mort-né des monstruosité de la guerre. On ne peut donc l'atteindre que par le délire d'une part, et par une approche d'une extrême délicatesse, un affleurement aérien comme la broderie maternelle, d'autre part⁶⁵¹. »

La dévalorisation du statut du héros et de son action dans les récits de guerre pourrait trouver une explication dans le fait que les écrivains ont tendance à mettre l'accent non pas sur la figure du combat héroïque, mais sur « celle de l'affaissement, de l'humiliation de l'homme par des conditions cruelles du conflit meurtrier⁶⁵² ». D'où l'élaboration d'un nouveau type de héros simple, dépouillé et qui, de par sa vulnérabilité et son manque de maturité, se montre incapable de s'extraire de la vie ordinaire. D'autant que les épreuves auxquelles il est confronté renvoient à la banalité du quotidien. Les qualités exceptionnelles qui lui font défaut le rapprochent cependant du lecteur qui s'identifie à lui. Ses erreurs, ses moments d'angoisse et sa mort sont autant d'éléments qui instaurent finalement la ressemblance ou la proximité avec cette figure de disjonction et la rendent attachante à nos yeux. Véritable source de créativité de la

⁶⁵⁰ *Op.cit.*, p. 243.

⁶⁵¹ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 103.

⁶⁵² JURT (Joseph), « Bernanos et la Guerre », art.cit., p. 76.

littérature contemporaine, elle met en évidence une stratégie énonciative et narrative fondée sur le « détournement » et le « bricolage ». Ce qui fait du discours littéraire de la guerre le lieu d'expérimentation de nouvelles techniques d'écriture et où s'élabore une interrogation sur le rapport du sujet au langage. L'analyste Pierre Yana ne dit pas autre chose quand il écrit :

C'est d'ailleurs très précisément dans la guerre que se renouvelle l'idée d'une « littérature engagée », lorsque l'écrivain se trouve aux prises avec les effets de son texte sur le « réel ». [...] Tous les écrivains se voient dans l'obligation de constituer une esthétique fondée sur une nouvelle pratique du langage qu'impose la guerre. [...] De Malraux à Drieu, ou Céline, tous comprennent qu'une nouvelle relation du sujet au langage est en train de naître, quand ce sujet éclate, morcelé par la guerre⁶⁵³.

⁶⁵³ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 3.

Chapitre 2

Guerre, texte et intertexte

1- Des filiations littéraires

Dans les ouvrages de notre corpus, la déconstruction des procédures narratives classiques passe aussi par le recours à l'intertextualité qui se manifeste dans l'utilisation des citations empruntées à des œuvres antérieures. Ce qui crée une sorte de dialogue entre le texte et ses intertextes. Une première analyse des échanges ainsi instaurés permet de constater que la relation intertextuelle se fonde sur l'intégration, la relecture, voire la transformation d'un ou de plusieurs autres textes. Cette remarque rejoint celle de Gérard Genette qui, dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes/La littérature au second degré*⁶⁵⁴, s'exprimait sur le concept d'intertextualité en ces termes :

Je la définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de 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. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion ⁶⁵⁵ [...].

⁶⁵⁴ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes/La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 8.

Ce que Genette ne dit pas ici, c'est que l'intertextualité constitue une notion très complexe et que, à ce titre, elle a fait l'objet de diverses dénominations au fil des siècles. Sa pratique est tellement ancienne que les analystes peinent à déterminer la date exacte de son apparition. Car « d'aussi loin que remonte l'histoire de l'humanité, les hommes ont toujours recouru aux paroles ou discours tenus par d'autres hommes pour appuyer leur argumentation⁶⁵⁶ », comme le fait remarquer Zakaria Soumare. Tout comme sa naissance, sa définition trahit une certaine ambiguïté liée au fait que le terme « intertextualité » a recouvert des sens différents selon les époques. A ce sujet, Tiphaine Samoyault note :

Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, défini, chargé de sens différents qu'il est devenu une notion ambiguë. Souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphoriques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou tout simplement dialogue⁶⁵⁷.

Le caractère ambigu de la notion d'intertextualité apparaît également dans les écrits de Sophie Rabau qui, toutefois, ne se contente pas de souligner cela. Son analyse tend à problématiser en effet le concept d'intertexte dont elle décrit l'usage dans la littérature contemporaine comme un « défi herméneutique⁶⁵⁸ » lancé à la lecture. L'intertextualité étant définie comme « un moyen d'élargir le texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture⁶⁵⁹ », le lecteur ne peut éviter, par conséquent, de voir s'agrandir le champ de son travail interprétatif en intégrant les multiples réseaux de signification tressés par le texte. C'est ce qui a fait dire à Jacques

⁶⁵⁶ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013.

<http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/>
Site consulté le 5 janvier 2015.

⁶⁵⁷ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. La Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 5.

⁶⁵⁸ RABAU (Sophie), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 35.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 22.

Derrida que « le dedans du texte a toujours été hors de lui⁶⁶⁰. » Or, reconnaître tout texte comme « un tissu nouveau de citations révolues⁶⁶¹ » revient à poser la question de « l'hypertextualité », c'est-à-dire les relations de dérivation d'un texte par rapport à un autre. Il convient de préciser au passage que ces derniers se manifestent traditionnellement par la pratique de la parodie, du pastiche ou du travestissement.

C'est là un axe de réflexion d'autant plus intéressant que la pluralité sémantique qui caractérise les textes du corpus démontre clairement le lien étroit entre l'écriture et la mémoire dont elle fait ressortir les répercussions sur l'activité esthétisante. « Tout auteur, selon Zakaria Soumare, puise nécessairement dans sa "bibliothèque personnelle"⁶⁶². » Tiphaine Samoyault abonde dans le même sens lorsqu'elle déclare : « la littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut⁶⁶³. »

Ces assertions conduisent à penser que l'intertexte concentre l'essence même de la création littéraire qui se veut mémoire. Dans cette perspective, interroger la relation intertextuelle en tant que moyen de perpétuation de « la mémoire que la littérature a d'elle-même⁶⁶⁴ » s'avère incontournable pour l'exégèse qui se doit de déterminer aussi ce qui fait d'elle une voie d'accès à la littéralité. A l'aune des écritures de la guerre, qui ont en commun la convocation de la mémoire, de l'Histoire et de son corollaire de tragédies, l'étude de ce phénomène majeur de la littérature contemporaine qu'est l'intertextualité pourrait s'élaborer à partir du rapport que les œuvres de notre corpus entretiennent tant avec des textes antérieurs qu'avec elles-mêmes. Pourquoi peut-on dire que la relation entre texte et intertexte est synonyme de lien de filiation ? Pour le sujet écrivain,

⁶⁶⁰ DERRIDA (Jacques), *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 351.

⁶⁶¹ BARTHES (Roland), « Théorie du texte », in « *Genres et Notions littéraires* », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1973, p. 1015.

⁶⁶² SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », art.cit., <http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> Site consulté le 5 janvier 2015.

⁶⁶³ SAMOYAULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. La Mémoire de la littérature*, op.cit., p. 33.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 5.

l'utilisation de l'intertextualité n'est-elle pas un moyen d'instaurer le dialogue avec les auteurs qui l'ont précédé, de confronter sa pensée avec la leur ? En quoi les échos intertextuels constituent-ils des éléments structurants essentiels dans la narration de l'inénarrable et « viennent prêter main forte⁶⁶⁵ » à l'énonciation dans sa tentative de trouver les formules et les formulations appropriées pour dire... l'indicible ? Voilà autant de points que nous allons aborder dans les lignes qui suivent en nous intéressant particulièrement à l'épigraphe et à la citation dont la récurrence dans les fictions littéraires étudiées justifie le souci de les interroger afin d'en dégager le sens dans la mise en récit de l'innommable. Pour ce faire, nous allons tenter de les définir, avant d'examiner leur rôle dans les échanges que la littérature établit avec elle-même par le truchement de « la présence effective d'un texte dans un autre⁶⁶⁶ ».

1-1 L'épigraphe : lieu de transgressions esthétiques

Le mot « épigraphe » vient du grec *epigraphê* qui signifie inscription ou maxime. Bien que son usage dans le contexte du texte soit attesté depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle, son « étymologie [...] se déploie en signification, puis en notion que

⁶⁶⁵ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », art.cit., <http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> Site consulté le 5 janvier 2015.

⁶⁶⁶ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes/La Littérature au second degré*, op.cit., p. 8.

traduisent tant bien que mal les définitions lexicographiques⁶⁶⁷ », comme l'affirme Madeleine Sauvé.

L'épigraphe, telle que définie par *Le Petit Larousse*, est une courte citation qu'un auteur place en tête d'un ouvrage ou d'un chapitre pour en indiquer l'esprit. Inscrite au début d'une œuvre, elle en programme le contenu et, à ce titre, est à même de jouer un rôle non-négligeable dans la compréhension de l'énoncé, comme le laisse entendre Antoine Compagnon :

L'épigraphe, détachée du texte qu'elle surplombe et en quelque sorte introduit, est généralement constituée d'une citation suivie d'une référence à son auteur et/ou au texte dont elle est issue⁶⁶⁸.

Il importe de souligner par ailleurs que saisir la signification et la portée de l'épigraphe passe pour une tâche extrêmement délicate. Si « épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur⁶⁶⁹ », il n'existe cependant aucun code convenu, aucune typologie établie à laquelle ce dernier pourrait se référer dans sa quête de sens. A cela s'ajoute le dire oblique de l'épigraphe qui rend encore plus énigmatique sa signification. Dans ces conditions, sa valeur d'orientation préalable devient caduque. A ce sujet, Genette fait savoir :

[...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte-caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ SAUVE (Madeleine), *Qu'est-ce qu'un livre ? De la page blanche à l'achevé d'imprimer*, Québec, Fides, 2006, p. 24.

⁶⁶⁸ COMPAGNON (Antoine), *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.46.

⁶⁶⁹ GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 145.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 147.

L'épigraphe en tant qu'indice de filiation et grille de lecture de départ révèle toute sa complexité dans une écriture aussi fragmentaire que celle d'Abdi Ismaël Abdi. S'il est vrai que la déflagration qui donne accès à son œuvre tient à l'objet qu'elle entend faire connaître, il n'en demeure pas moins que le caractère hybride de ses écrits se manifeste avant tout dans la présentation et l'emplacement de l'épigraphe dont l'écrivain déconstruit les normes habituelles d'utilisation. Il en va ainsi de son recueil de nouvelles intitulé *Cris de traverses* où l'épigraphe apparaît à la fin d'un long exposé dans lequel se mêlent dédicace et commentaire, devenant ainsi le lieu de transgressions esthétiques. Tirillée entre la prose et la poésie, la disposition des mots préfigure un univers dysphorique où le sujet parlant convoque tout à la fois de célèbres figures politiques à l'image de Patrice Lumumba et de grands noms de la littérature africaine à l'instar de Tchicaya U Tam'si. Toutefois, l'auteur se choisit comme principaux interlocuteurs l'écrivain congolais Sony Labou Tansi à qui il emprunte une phrase en guise de citation, et l'écriture à travers laquelle il entend « apprendre à crier, c'est-à-dire à parler, simplement, [...] des mots "cœur de passe" engageants⁶⁷¹ ». Ce sont là deux emblèmes de la gestation du texte.

Mais avant de nous intéresser à la signification que revêt l'épigraphe, il serait peut-être utile d'expliquer la désarticulation formelle propre au texte d'Abdi Ismaël Abdi à partir de deux éléments essentiels à sa compréhension. Il y a d'abord le titre, *Cris de traverses*, qui suppose une pluralité de voix, une sorte de polyphonie généralisée. Cette même analyse titrologique pourrait s'appliquer à *L'Enfance éclatée*⁶⁷², l'intitulé de la première des sept nouvelles qui composent son livre. Cet éclatement annoncé préfigure un choix énonciatif et discursif échappant à l'organisation linéaire classique du texte narratif. L'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi prend ainsi des formes variées en mêlant des genres divers dont le récit, le conte, la poésie et

⁶⁷¹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 6.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 7.

la réflexion spéculative. Le recueil de nouvelles débute par une dédicace ainsi formulée :

J'offre ces modestes paroles contées au frère inconnu, à
Sony Labou Tansi⁶⁷³.

La dédicace se prolonge ensuite en hommage et remerciements que le locuteur exprime à l'auteur congolais en s'adressant à lui en ces termes :

Merci, tout simplement
Pour avoir passé des longues nuits
Fantastiques
A lire et relire dans le rire
« La vie et demie ».
Sony,
Bon voyage
Et une fois
Au pays
Des vivants-morts
Dis
A Patrice Lumumba
A Tchicaya U Tam'si
A tous
Qu'ici
Sous le regard quotidien des soleils
Borgnes de l'histoire fait-divers
Les morts-vivants
Apprennent aux enfants
A redessiner
Dans leur cœur
La carte du Continent
A l'image
D'une enfance éclatée
Entre mille et une tribus
Toutes devenues cannibales [...]
Pour nourrir

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 5.

En exils, en guerres fratricides, en famines [...]
La chronique du temps présent⁶⁷⁴ [...].

Au-delà de la revendication implicite d'un lien de filiation qui se manifeste à la fois dans l'emploi du terme « frère inconnu » et l'admiration affichée envers l'œuvre de Sony Labou Tansi, le travail d'imagination d'Abdi Ismaël Abdi fait appel à ses lectures personnelles et exploite ses souvenirs. Habitée par la nostalgie d'un passé révolu, il nous rend « contemporain » de ce qui a disparu en nous projetant dans d'autres époques, d'autres existences, d'autres histoires. Se met ainsi en place une dialectique complexe entre le présent de l'écriture et les autres temps qu'elle convoque, entre le retrait de l'écrivain-lecteur et son inscription dans le monde contemporain. L'utilisation simultanée de la prose et de la poésie témoigne des déplacements progressifs d'une œuvre qui, en sollicitant la mémoire, entend concilier ce qui n'existe plus et ce qui est présent, et où se lit un double niveau de dédicace commémorative qui repose sur la revendication d'un lien de fraternité par rapport à Sony Labou Tansi et une attitude d'admiration envers lui.

Dans le livre d'Abdi Ismaël Abdi, la déconstruction des conventions esthétiques traditionnelles se manifeste surtout dans la formulation et l'emplacement de l'épigraphe. Alors que celle-ci a pour fonction d'introduire le texte, c'est elle-même qui est, aussi paradoxal que cela puisse paraître, introduite dans le champ textuel par une longue dédicace qui emprunte sa forme à l'écriture poétique, à celle du vers libre plus précisément. De plus, l'auteur fait part, dans son énoncé, de son désir d'utiliser en guise de citation une phrase de Sony Labou Tansi, comme s'il entendait en demander l'autorisation. Pour ce faire, il n'hésite pas à s'adresser, une fois de plus, au romancier et dramaturge congolais à qui il écrit :

⁶⁷⁴ *Ibidem*, pp. 4/5.

C'est pourquoi je t'emprunte une phrase pour illustrer les nouvelles qui composent ce recueil afin de te dire qu'elles te doivent beaucoup. A travers elles, j'espère apprendre à crier, c'est-à-dire à parler, simplement, comme toi, des mots « cœur de passe » engageants pour faire fidèlement, tel un griot infatigable des temps modernes, la chronique et la généalogie des minableries imbéciles et heureuses qui malmènent tant la Vie en Afrique, et en particulier ici, en Afrique de l'Est⁶⁷⁵.

C'est à la fin de ce paragraphe qu'apparaît la citation : « J'en appelle au rire de sauvetage. J'exige le courage tragique de se marrer en connaissance de cause⁶⁷⁶. » Aucune référence précise n'accompagne la citation. Abdi Ismaël Abdi la fait suivre seulement de : « Sony Labou Tansi, messenger parti trop tôt à M'Pemba (1947-1995)⁶⁷⁷. » Si cette inscription ne renseigne en rien sur la source, force est de constater que la relation qui s'instaure entre le texte et l'intertexte est de type dialogique, au sens bakhtinien du terme. Le recours à la pratique de l'épigraphe permet en effet à l'écrivain djiboutien de confronter sa pensée avec celle de grands auteurs qui ont marqué l'histoire de la littérature africaine par leurs œuvres tantôt singulières, tantôt engagées. C'est le cas du Nigérian Ken Saro-Wiwa à qui Abdi Ismaël Abdi emprunte une citation-épigraphe pour introduire la seconde partie de son ouvrage : « Dieu prend mon âme mais la lutte continue⁶⁷⁸. » Là aussi, la lecture bute sur l'absence de référence complète. En se référant à des textes appartenant à d'autres écrivains, l'auteur de *Cris de traverses* se montre d'ailleurs peu soucieux de fournir toutes les indications nécessaires de façon à permettre « au lecteur d'aller approfondir la réflexion. Ce qui, du reste, ne facilite pas la critique des sources⁶⁷⁹ », comme l'a noté Zakaria Soumare à propos de *Moisson de crânes*, un recueil de

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁷⁷ *Idem*.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁷⁹ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », art.cit., <http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> Site consulté le 5 janvier 2015.

nouvelles signé Abdourahman A. Waberi. L'authenticité de l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi tient au rapport étroit qu'elle établit entre l'épigraphe et la dédicace. Leur juxtaposition dans l'espace textuel brouille la frontière entre les deux, ainsi que leur fonction respective. Si le nouvelliste cite Ken Saro-Wiwa, c'est parce qu'il lui dédie son texte en signe de gratitude pour son engagement en faveur des droits de l'Homme et du progrès démocratique en Afrique. Ici, l'épigraphe et la dédicace ont ceci de commun qu'elles revêtent l'une et l'autre une fonction programmatique : elles annoncent la teneur de l'énoncé dont elles dénotent par ailleurs le caractère engagé. En convoquant la mémoire et en rappelant le combat d'un homme qui a payé de sa vie en défiant ouvertement la junte au pouvoir dans son pays dans les années 90, Abdi Ismaël Abdi adopte une position critique par rapport à ce qu'il appelle « le long règne de l'hivernage des assassinats politiques engendrés [...] par les soubresauts-démocratiques-des-révolutions-coups-d'Etat-patriotiques⁶⁸⁰ ». Ainsi, il assume une démarche individuelle qui n'a de sens que dans la mesure où elle s'inscrit dans la perpétuation du militantisme de Ken Saro-Wiwa. Ce n'est pas un hasard si l'une de ses nouvelles a pour titre « Démocratie à toutes les sauces ». Ce n'est pas non plus un hasard si, dans ce même texte qui comprend en tout et pour tout une quinzaine de pages, l'adverbe « démocratiquement » revient dans chaque phrase, perdant son « véritable sens à force d'être utilisé à tort et à travers⁶⁸¹ ». Mais avant d'aller plus loin dans cette analyse, il serait peut-être utile de citer ici les termes de la dédicace faite à l'écrivain nigérian par Abdi Ismaël Abdi dont l'écriture semble solliciter la mémoire dans le but de mieux exprimer les inquiétudes de l'auteur concernant l'avenir, celui du continent africain en l'occurrence :

Je dédie cette nouvelle
A Ken Saro-Wiwa
Et à tous les huit autres qui sont morts le même

⁶⁸⁰ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 56.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 58.

Jour que lui
Et à toutes les victimes passées
Et malheureusement à venir de cette Afrique
De notre Afrique
Dont le nouveau visage, qu'on dit maintenant
Démocratique
Depuis quelques années déjà,
N'inspire pas encore la sérénité et la confiance en
Des jours présents
Non-violents, où les pages sanglantes des mauvaises
Pratiques
Du passé seraient définitivement
Tournées
Rangées
Dans un vaste musée, aussi vaste que l'Afrique
Dans le vaste musée de l'horreur
Rempli
Si rempli déjà
Des cris et des pleurs
Des quatre derniers
Siècles⁶⁸²...

Au travers de la pratique de l'épigraphe, l'écriture d'Abdi Ismaël Abdi investit la pensée d'écrivains antérieurs comme si elle entendait approfondir son propre questionnement autour d'un héritage littéraire en élaborant un récit de filiation dans lequel la fiction se mêle à la mise en mots des souvenirs du sujet écrivant. Mais se référer aux œuvres d'autrui revient à s'accorder soi-même une position seconde. A cet égard, l'imaginaire de l'intertextualité pourrait être envisagé comme celui de la secondarité. C'est dans ce sens que Sophie Rabau décrit le phénomène intertextuel comme le « pendant théorique d'une réaction plus générale à la valorisation romantique de l'auteur⁶⁸³ ». En clair, l'œuvre serait générée par des citations épigraphiques, des allusions, des pastiches, des parodies à caractère satirique et autres déclinaisons de l'influence. Ce qui a pour

⁶⁸² *Ibidem*, p. 54.

⁶⁸³ RABAU (Sophie), *L'Intertextualité*, *op.cit.*, p. 16.

conséquence de minimiser l'apport du sujet dans le processus créateur. Cette stratégie d'auto-effacement, bien qu'elle soit de nature à entamer sérieusement l'autorité de l'auteur, est d'autant plus perceptible dans la fiction d'Abdi Ismaël Abdi qu'elle prend en compte le caractère inénarrable de l'objet que cette dernière entend narrer. En butte à l'irracontable, la création littéraire ne peut contourner l'obligation de trouver le moyen de libérer la parole, ne serait-ce qu'en se référant à ce que Tiphaine Samoyault qualifie de « mémoire mélancolique⁶⁸⁴ » et qui est de nature à persuader l'écrivain que tout a déjà été dit. « Que dire de nouveau qui n'a pas été dit avant⁶⁸⁵ ? », s'interroge ainsi Abdourahman A. Waberi. Inversement, la « mémoire mélancolique » est à même d'encourager les auteurs à adopter une attitude plus volontariste visant à rechercher des modèles et, partant, des postures énonciatives appropriées.

Le récit de filiation étant élaboré à partir d'investigations subjectives et de traditions narratives, *Cris de traverses* se révèle un projet de perpétuation d'un héritage littéraire et prolonge des formes en cela qu'il revendique un lien avec l'écriture fragmentaire de Sony Labou Tansi que l'on sait travaillée constamment par le souci d'exprimer autrement, de s'affranchir des conventions établies et même des normes de la langue française. A cet égard, l'épigraphe, la lecture de *La vie et demie* et surtout le fait que l'auteur ne cache pas son admiration pour cette œuvre constituent des éléments déterminants dans la mesure où ils encouragent à rechercher des correspondances entre le texte d'Abdi Ismaël Abdi et celui de Sony Labou Tansi. « L'intertexte, selon Roland Barthes, est un champ général de formules anonymes dont l'origine est rarement repérable⁶⁸⁶. » Partant de ce principe, cette étude sur la notion d'intertextualité et le rapport de filiation que les textes du corpus entretiennent avec d'autres énoncés ne peut échapper à l'impératif de travailler sur la base non pas de données mais de suppositions, c'est-

⁶⁸⁴ SAMOYAULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. La Mémoire de la littérature*, op.cit., p. 50.

⁶⁸⁵ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p. 22.

⁶⁸⁶ BARTHES (Roland), « Théorie du texte », art.cit., p. 1015.

à-dire les interprétations qu'elle génère elle-même. Cela dit, les pistes de réflexion qui en découlent sont multiples. La première, et de loin la plus significative dans la recherche de traits communs entre la création de l'écrivain djiboutien et celle de son mentor, est d'ordre esthétique. Sur ce point, force est de constater que la relation de filiation repose sur le mélange ou la superposition des genres et des formes. Récit, poésie et conte allégorique ou fantastique se mêlent en effet dans les pages de *Cris de traverses*. Or, ce décloisonnement générique n'est pas sans rappeler *La vie et demie* dont il dénote par ailleurs le caractère hybride, voire inclassable. A cela s'ajoute l'imitation stylistique qui s'explique par le fait qu'Abdi Ismaël Abdi, en digne héritier de Sony Labou Tansi, s'emploie à produire un discours tout à fait indépendant du langage verbal. Pour ce faire, il n'hésite pas à recourir aux détournements de sens qu'autorise le jeu de mots. Les quelques vers qui suivent en sont la parfaite illustration :

Laquelle de ces deux
Douleurs
(Doux-leurres)
Te parait
Indomptable ?
La vie ou la mort⁶⁸⁷ ?

Il y a aussi la débauche textuelle qui montre que le travail qu'Abdi Ismaël Abdi, à l'instar de l'auteur de *La vie et demie*, « fait subir au matériau linguistique témoigne explicitement de sa prise de distance vis-à-vis de la langue française⁶⁸⁸ ». De fait, l'écrivain djiboutien affectionne les néologismes ainsi que les inventions lexicales. L'omniprésence de la thématique de la guerre et de la souffrance dans son œuvre y est sans doute pour quelque chose, comme le démontre l'extrait suivant :

⁶⁸⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 186.

⁶⁸⁸ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », *art.cit.*, p. 68.

On la voyait souvent demander : indiquez-moi la route démocratique qui mène chez moi car mon fils m'y attend. Les passants dégoûtés démocratiquement passaient, pressés par la peur démocratique. Un jour, on apprit sa disparition. Et son fils, comme les enfants brûlés-de-la-vie de beaucoup d'autres amères-mères-terres-lamentations, n'était toujours pas revenu de son exil démocratique. De sa mort démocratique⁶⁸⁹.

Ces digressions ont permis de situer l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi à la jonction de deux faisceaux textuels en explicitant au passage le lien qu'ils entretiennent. Celui-ci se manifeste dans l'articulation de deux relations hypertextuelles fondées sur la citation épigraphique et l'imitation stylistique. Mais toujours est-il que chez l'auteur de *Cris de traverses* la pratique de l'épigraphe apparaît comme un moyen de se réapproprier la pensée de Sony Labou Tansi à qui il emprunte les formes variées de son discours rebelle dont les principaux traits distinctifs sont la déconstruction des codes esthétiques convenus, la transgression des normes langagières et la juxtaposition du tragique et de l'humour. La présence du fameux « rire de sauvage » dans un univers aussi ravagé par la guerre que celui qui est mis en scène dans le recueil de nouvelles d'Abdi Ismaël Abdi permet d'atténuer la portée pathétique de la folie meurtrière. Les échos intertextuels qui se font entendre à travers l'entrecroisement du texte de l'écrivain djiboutien et celui de son modèle congolais préfigurent un récit porteur de mémoire, tiraillé entre le passé et le présent et qui exhibe son hybridité dans une écriture qui, en butte à l'irracontable, se révèle incapable de trouver les formulations appropriées pour exprimer l'innommable ; une écriture qui, malgré son impuissance à dire l'indicible, est travaillée constamment par le souci de témoigner, de soustraire à l'oubli les événements inouïs qu'elle se propose de faire connaître.

Consacré au génocide rwandais, *Moisson de crânes* d'Abdourahman A. Waberi souligne à son tour la dimension

⁶⁸⁹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, *op.cit.*, p. 73.

testimoniale de la narration de l'inénarrable, et ce, dès l'épigraphe. A la différence du livre d'Abdi Ismaël Abdi, l'épigraphe n'induit pas ici un lien de filiation. Toutefois, le rôle qu'elle joue dans la fiction de Waberi est double : introduire le texte, en annoncer la teneur. Soulignant d'emblée le caractère inimaginable de l'expérience que l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi envisage de relater, elle permet d'entrevoir la complexité de l'objet que cette dernière entend faire connaître en interrogeant le passé pour tenter de comprendre le présent. Alerté dès le départ, le lecteur ne peut éviter de concentrer toute son attention sur ce qui se trame dans la relation entre le texte et son intertexte. Ce qui, en retour, interdit toute distraction, aiguise la curiosité et surtout l'impatience de voir ce qui va suivre. Ainsi, la lecture du paragraphe suivant ne laisse pas indifférent. D'ailleurs, Zakaria Soumare, dans un article sur la pratique de l'intertextualité dans *Moisson de crânes* de Waberi, le décrit comme une « citation attrayante⁶⁹⁰ ». L'emploi dans cette citation de l'impératif (« écoutez », « prêtez », « racontez⁶⁹¹ ») corrobore l'analyse de Soumare en cela qu'il permet d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui va être dit :

Ecoutez ceci, les anciens, prêtez l'oreille, tous les habitants du pays ! Est-il de votre temps survenu rien de tel, ou du temps de vos pères ? Racontez-le à vos fils, et vos fils à leurs fils, et leurs fils à la génération qui suivra⁶⁹².

Il importe de souligner que l'ouvrage d'Abdourahman A. Waberi a ceci de commun avec celui de son compatriote Abdi Ismaël Abdi que le lecteur bute sur le manque de référence complète concernant les citations qui figurent en épigraphe dans l'un et l'autre de ces deux textes. L'absence d'éléments pouvant indiquer de façon précise la provenance de la citation épigraphique est d'autant plus

⁶⁹⁰SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013. <http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> Site consulté le 5 janvier 2015.

⁶⁹¹ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op.cit., p. 9.

⁶⁹² *Idem*.

flagrante dans *Moisson de crânes* que l'auteur la fait suivre seulement de la mention « Livre de Joël I⁶⁹³ ». L'œuvre de Waberi parvient à échapper aux normes habituelles en cela qu'elle n'obéit point aux « critères académiques que tout auteur qui cite ou "exploite" des extraits d'un autre auteur se doit de respecter, sous peine d'être taxé de plagiat. Ainsi, quand on cite un extrait d'un auteur, on doit scrupuleusement indiquer toutes les informations référentielles permettant au lecteur curieux d'aller chercher "le texte-mère" d'où est tiré l'extrait⁶⁹⁴ », comme l'affirme Zakaria Soumare. Il n'empêche que le manque d'indications référentielles précises, loin d'être un défaut de conception, procède de la volonté délibérée de l'auteur de soustraire son travail à tout modèle préexistant. Cela est d'ailleurs perceptible dans le titre de son recueil de nouvelles où le terme « Textes pour le Rwanda » permet d'envisager son livre comme un assemblage de textes au mieux distincts les uns des autres, au pire dépourvus de lien apparent. Quoi qu'il en soit, le fait que l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi superpose plusieurs textes met à mal l'unité de sens et de forme que requiert la notion de texte. Ainsi, Roland Barthes définit le texte comme un « tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens autant que possible unique⁶⁹⁵. »

La transgression du concept de texte repose sur la pluralité sémantique et la déstructuration formelle que fait ressortir l'analyse du titre du livre de Waberi. Ces déviances préfigurent une écriture complexe, iconoclaste et puisant sa cohérence dans la désorganisation esthétique et la polysémie textuelle. Le récit de guerre apparaît ainsi comme un espace propice à l'innovation, un lieu d'expérimentation de modalités énonciatives et discursives échappant aux conventions établies. Or, c'est ce que fait entendre Idris Youssouf

⁶⁹³ *Idem.*

⁶⁹⁴ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013.

<http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/>
Site consulté le 5 janvier 2015.

⁶⁹⁵ BARTHES (Roland), « Théorie du texte », art.cit., p. 1015.

Elmi dans *La Galaxie de l'Absurde* où la contradiction entre certains constituants du discours semble inscrire le travail de l'écrivain dans une oscillation entre unité et fragmentation, entre continuité et discontinuité. La raison en est sans doute que l'écriture de l'indicible est faite « de juxtapositions, de ruptures, de répétitions et de contradictions⁶⁹⁶ ». Cette ambivalence apparaît dès les premières pages de l'œuvre où l'auteur, en citant René Char, confère à l'épigraphe une prévision de lecture que signale son texte. « L'acte est vierge, même répété⁶⁹⁷ », peut-on y lire, Idris Youssouf Elmi se contentant par ailleurs de mentionner uniquement le nom de celui à qui il a emprunté la citation. Aucune autre indication référentielle n'est fournie. Au travers de la relation intertextuelle, le nouvelliste construit une signification de son œuvre. Ainsi, l'épigraphe légitime le texte en signalant son orientation, celle de l'élaboration progressive d'une écriture qui, tout en se nourrissant de la mémoire, se veut un lieu de dépassement du vécu douloureux. La citation-épigraphe sonne comme un mode d'ancrage du recueil de nouvelles d'Idris Youssouf Elmi dans le sillage des écritures contemporaines de la guerre dont les traits distinctifs sont la recherche de la dérision, le goût du superflu et de l'extravagance, la quête de sens dans le non-sens.

Par le truchement des trois citations qu'il place au début de sa pièce de théâtre intitulée *La Lune de nos faces cachées*, Abdi Ismaël Abdi établit un rapport plus étroit avec la thématique de la guerre qui est omniprésente dans son œuvre. Bien qu'ils soient empruntés à des auteurs différents, ces intertextes prédisent une piste de lecture de deux manières. Il y a d'abord la relation qu'ils entretiennent entre eux et qui s'explique par le fait qu'ils proviennent d'un seul et même univers : celui de la presse écrite. En clair, ce sont des extraits de journaux, ou plus exactement d'interviews. Leur dénominateur commun est qu'ils dénoncent la destruction et traduisent

⁶⁹⁶ KILLEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible-Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p. 29.

⁶⁹⁷ Cité par Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde, op.cit.*, p. 7.

l'incompréhension, l'indignation, voire la honte des interviewés devant la déchéance humaine. « [...] Ces mots pris aux uns et aux autres pour dire des maux qui pourraient bien être les nôtres à Ras-Beine⁶⁹⁸ », selon les termes de l'écrivain et dramaturge djiboutien, sont autant de vestiges intertextuels à partir desquels le sujet s'efforce de percer l'opacité du réel et d'approfondir son propre questionnement sur l'objet. Les cris de colère, les interrogations et les pauses qui apparaissent dans les trois citations préfigurent une écriture inquiète, en panne de cohérence et qui cherche à faire entendre ce qu'elle ne peut exprimer. Ainsi, *La Lune de nos faces cachées* d'Abdi Ismaël Abdi convie à une écriture en palimpseste qui, travaillant à partir d'investigations subjectives et d'agencements critiques, investit la mémoire intertextuelle. Les citations épigraphes ont une fonction prospective que conforte d'ailleurs leur emplacement topographique : leur cohabitation dans la page leur confère non seulement davantage d'autorité, mais permet d'observer la prédominance d'un thème qui est celui du conflit. Elles inaugurent ainsi une perspective de lecture en servant de prélude au chaos omniprésent dans la pièce de théâtre d'Abdi Ismaël Abdi dont elles annoncent la portée engagée. C'est là une remarque qui renvoie à la plus canonique des quatre fonctions que Genette assigne à l'exergue : celle de commentaire du texte. En clair, ces intertextes, en entrant en interaction, livrent au lecteur la thématique sous-jacente aux cris de souffrance et de dénonciation que l'on peut entendre dès la première citation qui est extraite d'une interview accordée en 2000 au magazine féminin francophone « Amina » par l'artiste congolais Koffi Olomidé. L'auteur de *La Lune de nos faces cachées*, en s'appropriant les propos d'Olomidé, thématise sa révolte devant le fléau endémique de la guerre qui frappe le continent africain. Mais de là à décrire la violence extrême comme une « spécificité » africaine, il n'y a qu'un pas que le chanteur et compositeur d'origine congolaise n'hésite pas à franchir dans l'interview parue dans les colonnes d'« Amina » :

⁶⁹⁸ Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, op.cit., p. 9.

L'Afrique est un continent en guerre permanente, même dans les pays dits "stables", la guerre est présente. Tout cela à cause de la bêtise africaine. Le Rwanda, le Congo-Brazzaville, l'Angola... Nous sommes en marge du progrès. J'ai mal pour l'Afrique. (...) J'ai honte pour mon continent⁶⁹⁹.

La seconde citation épigraphique, attribuée à une personnalité moins connue répondant au nom d'Evelyne Lassere, illustre la dérision qui imprègne le texte d'Abdi Ismaël Abdi. Le « Je ne comprends plus mon monde⁷⁰⁰ » que lâche Lassere dans une interview parue en 1997 dans les pages de « Dernières Nouvelles d'Alsace » présage en effet la confrontation avec l'irraisonné. L'épigramme révèle ici la présence de l'auteur qui, en sollicitant la pensée et le discours d'autrui, cherche à faire entendre sa propre voix, à exprimer son incompréhension devant le désastre et son impuissance à traduire par les mots une expérience indicible qui défie l'intelligence et échappe à la raison. C'est en ce sens que Marielle Abrioux fait observer :

L'épigramme : [...] dans sa pratique la plus sérieuse, elle est déjà jeu de masques, l'intervention auctoriale s'y fait d'autant plus péremptoire qu'elle emprunte la voix (l'autorité) d'autrui⁷⁰¹.

Dans ces conditions, comment ne pas penser que l'auteur se sert du discours d'Evelyne Lassere « pour mieux manifester son autorité et exercer son pouvoir critique sur le texte⁷⁰² » en s'abritant derrière l'interviewée dont il cite, ou plutôt s'approprie les propos ? Une telle hypothèse risque cependant de brouiller la frontière entre le texte et sa marge car elle suppose un débordement de l'énoncé vers l'amont et, de ce fait, annihile toutes les fonctions attribuées à

⁶⁹⁹ Cité par Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, op.cit., p. 9.

⁷⁰⁰ *Idem*.

⁷⁰¹ ABRIOUX (Marielle), « Intertitres et Epigraphes chez Stendhal », *Poétique*, n°69, 1987, p. 34.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 31.

l'épigraphe. Il n'empêche que le déchirement interne dont fait état Evelyne Lassere dans le paragraphe qui suit ainsi que les moments de silence qui ponctuent son intervention et qui justifient l'utilisation des points de suspension donnent au lecteur une clé d'interprétation du texte :

Je pense au passé, je pense à l'Histoire, je pense aux droits de l'Homme... J'ai mal à l'intérieur... Je ne comprends plus mon monde⁷⁰³.

La troisième et dernière citation que l'on trouve au début de *La Lune de nos faces cachées* provient elle aussi des pages du magazine « Amina » qui a publié en 2000 une interview d'Ismahan Mahamoud Ahmed, une Djiboutienne qui travaille dans le milieu de la presse écrite. Cette épigraphe est pertinente à divers aspects du texte. D'emblée, la thématique de la guerre s'y trouve inscrite. De par son contenu polémique, elle offre aussi au sujet l'occasion d'approfondir ses propres interrogations sur l'objet. En répondant à la question du journaliste en train de l'interviewer par une autre question, Ismahan Mahamoud Ahmed arrive à soustraire malgré elle son intervention aux codes convenus. Son discours, en tant que lieu de transgressions, confronte le lecteur à l'inouï. Faisant écho aux atrocités de la guerre que l'œuvre du dramaturge djiboutien se propose de mettre en scène, il en donne le ton.

Néanmoins, le fait que cette citation épigraphe convie à un questionnement sur la folie meurtrière conduit à penser que l'intertexte ferme l'accès au texte plutôt qu'il ne l'introduit. A cet égard, l'entrecroisement du texte et de la marge apparaît comme un « défi herméneutique⁷⁰⁴ » lancé à la lecture. Se jouant de la fonction habituellement attribuée à l'épigraphe (celle d'éclaircissement), la citation qu'Abdi Ismaël Abdi reproduit dans la page précédant son texte constitue une entrée en matière pour le moins complexe. La

⁷⁰³ Cité par Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, op.cit., p. 9.

⁷⁰⁴ RABAU (Sophie), *L'Intertextualité*, op.cit., p. 35.

raison en est qu'elle semble être utilisée dans l'unique souci de souligner l'impossibilité de penser le désastre. Du coup, la teneur de l'énoncé qu'elle est censée introduire devient difficile à saisir. Ces oscillations entre inscription et effacement n'arrangent en rien le travail du lecteur qui se trouve ainsi confronté à l'absence de perspective qui se traduit par les interrogations que soulève la guerre et surtout l'indignation, voire le désespoir qu'elle suscite chez le sujet parlant. Parce qu'elle brouille les pistes de lecture, la citation que l'auteur de *La Lune de nos faces cachées* emprunte à Ismahan Mahamoud Ahmed rend caduque toute tentative d'entrer en communication avec le monde clos du texte:

Quel bonheur peut-il y avoir dans un continent où des millions de femmes et d'enfants sont victimes des guerres civiles ?
C'est une catastrophe⁷⁰⁵ !

Compte tenu du travail interprétatif auquel il doit se livrer pour accéder au texte, le lecteur se voit confier le rôle de principal producteur de sens. Dans ce contexte, l'épigraphe, au même titre que la citation dont nous allons aborder ici le rôle non-négligeable qu'elle joue dans la compréhension des œuvres étudiées, se veut un outil critique susceptible de permettre « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou plusieurs autres textes⁷⁰⁶ ». Aussi, nous nous proposons d'interroger dans les pages qui suivent la citation en tant qu'indice de filiation et lien de dérivation ou de reformulation d'un texte à un autre. « Tout texte, selon Julia Kristeva, se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation

⁷⁰⁵ *Idem.*

⁷⁰⁶ DE BIASI (Pierre-Marc), « Intertextualité », in « Genres et Notions littéraires », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 389.

d'un autre texte⁷⁰⁷. » Cela étant, il s'agira pour nous de montrer en quoi la citation constitue « un moyen d'élargir le texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture⁷⁰⁸ ». Dans quelle mesure le recours aux écrits d'auteurs antérieurs pourrait-il être considéré comme une tentative de libérer la parole dans un espace aussi conflictuel que celui de la littérature francophone de la Corne de l'Afrique où la confrontation avec l'indicible empêche de produire un discours cohérent quand elle ne contraint pas au silence ? Si elle peut être perçue comme un facteur d'émancipation dans les écritures contemporaines du fait notamment du dialogue qu'elle instaure entre écrivains d'hier et d'aujourd'hui, la pratique de la citation est-elle pour autant sans incidence sur l'autonomie du texte ? Ce sont là quelques interrogations qui seront soulevées dans la suite de notre travail, et ce, dans le but de mieux comprendre le rapport entre texte et intertexte. Pour ce faire, nous allons essayer dans un premier temps de définir la notion de citation.

1-2 La citation, indice de filiation et facteur d'émancipation

L'élucidation du processus citationnel impose la précision. Et pour cause, « la citation se donne comme notion hautement complexe et mouvante, aux contours imprécis, par ce qu'elle représente, par ses multiples marquages typographiques et enfin par son étendue et ses implications implicites dans la langue⁷⁰⁹. » Aussi, il serait préférable de s'en tenir à une définition minimale du terme « citation »

⁷⁰⁷ KRISTEVA (Julia), *Semiotik. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

⁷⁰⁸ RABAU (Sophie), *L'Intertextualité, op.cit.*, p. 22.

⁷⁰⁹ PAGÈS (Stéphane), « De la citation à la réécriture (Alvaro Mutis, Clarin, J. Ríos, Voltaire : parcours progressif de citation abolie) », *Cahier d'études romanes*, n°5, 2001, pp. 121/137. <https://etudesromanes.revues.org/3164> Site consulté le 21 janvier

incluant les divers types d'opérations transformationnelles sous-jacentes à la pratique de la citation dans les fictions littéraires. Evoquant l'acception moderne du terme, André Lamontagne en propose la définition suivante : « passage cité d'un auteur ou d'un personnage célèbre⁷¹⁰. » Cette proposition met en lumière l'idée selon laquelle la citation tire son essence du fait de mettre en présence des énoncés divers qui, bien qu'écrits par des auteurs différents, voire à des époques différentes, doivent être articulés à l'intérieur d'une seule et même énonciation. La seconde remarque que nous inspire cette définition est qu'il s'agit d'un « discours légitimant » qui repose à la fois sur « un énoncé répété et une énonciation répétante⁷¹¹ ». A propos de la citation, Antoine Compagnon note :

Elle qualifie l'auteur, elle lui confère la capacité, au sens juridique, de parler et d'écrire, elle sanctionne l'engagement de sa personne, corps et âme dans le discours, tel un contrat qu'il passerait avec l'institution d'écriture représentée dans le texte par le réseau de ses relations avec le hors-texte. Le texte est recevable parce qu'il émane d'un sujet qualifié et pleinement responsable, ainsi que le prouvent ses citations, ses lettres de créances⁷¹².

Zakaria Soumare, dans son étude sur la relation entre texte et intertexte dans *Moisson de crânes* d'Abdourahman A. Waberi, va plus loin puisqu'il voit dans la citation un moyen permettant au sujet non seulement de revendiquer un héritage littéraire, mais de contourner l'impuissance des mots à exprimer la guerre et son cortège de malheurs. C'est sans doute cela qui explique la prolifération des citations dans l'œuvre de Waberi qui revisite dans ses pages le génocide rwandais. On y recense en effet pas moins de quinze citations qui sont empruntées pour la plupart au grand poète martiniquais Aimé Césaire. Des figures célèbres de la littérature

⁷¹⁰ LAMONTAGNE (André), *Les Mots des autres. La Poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, op.cit., p. 37.

⁷¹¹ COMPAGNON (Antoine), *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p.56.

⁷¹² *Ibidem*, p. 319.

africaine à l'image du Nigérian Wole Soyinka y sont également citées. De même, *Le Pays sans ombre*, autre recueil de nouvelles d'Abdourahman A. Waberi, est émaillé de citations à partir desquelles l'écrivain s'efforce d'approcher la réalité chaotique de ce qu'il appelle non sans une pointe d'ironie « la guerre incivile⁷¹³ » en confrontant sa pensée avec celle d'autres auteurs. Ainsi, la nouvelle intitulée « *Vortex*⁷¹⁴ » se décompose en huit paragraphes d'une demi-page chacun. Chaque paragraphe est introduit par une citation. Il s'agit la plupart du temps d'un extrait de journal relatant le conflit sanglant dont la Somalie est le théâtre depuis de longues années et ses terribles conséquences sur le plan humanitaire. Ni ornementales, ni purement illustratives, ni commentées, ces citations font corps avec le texte. En dehors des indications référentielles incomplètes qui ne sont pas données en note mais directement insérées dans le texte, seuls les guillemets indiquent qu'on a affaire à des citations. Une telle pratique de la citation souligne la forme hybride de l'œuvre de Waberi qui est constituée de fragments valant par eux-mêmes, mais prenant également sens par leur position respective dans le lieu textuel. La thématique du conflit est inscrite quant à elle dans chacune de ces citations qui rivalisent ainsi d'horreur tant elles invitent à découvrir des scènes atroces comme celle-ci :

Somalie : Une famille. Le père est devenu fou après un bombardement. De victime, il est devenu acteur de son propre mal. A l'image de Mogadiscio, où chacun finit par activer le mal. Pour survivre, il faut faire du mal aux autres, rapporte un photographe.

(*L'Événement du Jeudi*, 21-27 mai 1992⁷¹⁵).

Tirant sa cohérence de la juxtaposition d'éléments hétéroclites, l'écriture d'Abdourahman A. Waberi opère entre le symbole et l'allégorie. Pour ce faire, elle joue de l'opposition

⁷¹³ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op. cit., p. 81.

⁷¹⁴ *Ibidem.*, p. 151.

⁷¹⁵ *Ibidem.*, p. 156.

traditionnelle entre les deux termes. Le symbole repose sur l'instantanéité, alors que l'allégorie se déploie dans le temps. Ainsi, l'histoire de ce père dont il est question dans l'intertexte et qui est développée dans le texte de façon tout à fait désordonnée décrit un drame personnel tout en présupposant que celui-ci n'a de sens que parce qu'il renvoie à la réalité chaotique du conflit en Somalie. Il en est indissociable étant donné qu'elle le justifie. Ce malheureux père est donc à la fois le symbole de la déshumanisation consécutive à la guerre et une figure allégorique qui montre la décadence de la Somalie à propos de laquelle Waberi écrit : « Le pays est dépareillé, dépecé, désaéré⁷¹⁶. » Le fait que son texte reprenne en écho une tragédie inscrite dans l'intertexte conduit à penser que la relation entre les deux se fonde sur la continuité. A regarder de près, on se rend compte très vite qu'il n'en est rien. Car chacun des huit paragraphes que comporte la nouvelle d'Abdourahman A. Waberi se construit sur la base d'un mélange des thèmes et des situations qu'introduisent les différentes citations. La discontinuité du discours de l'écrivain tient au refus de la linéarité que dénote l'esthétique déroutante de son récit dans lequel les faits bruts délivrés par les journaux cohabitent avec une écriture poétique produite par une imagination en délire.

Toujours dans *Le Pays sans ombre*, la nouvelle ayant pour titre « *Un mol espoir*⁷¹⁷ » est inaugurée par une citation de Catherine Simon, « grand reporter [qui] a couvert la guerre civile dans le nord de la République de Djibouti »⁷¹⁸ pour le compte du journal « *Le Monde* » :

L'homme porte un jerrican et un vieux transistor. Il marche en tête, gravissant d'un pas vif la pente des rocailles sans se soucier du soleil matinal qui martèle les flancs roussis de la colline. Une femme et trois enfants trottinent derrière, en file

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 155.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 143.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 145.

indienne, sacs de riz et ballots de linge jetés sur les épaules. Tout en bas, à leurs pieds, scintille la baie d'Obock avec ses maisons blanches, ses boutres immobiles et sa jetée déserte. Les cinq fuyards ne lui accordent pas un regard⁷¹⁹.

Si Waberi reprend dans son texte des extraits de chroniques, reportages et autres articles parus dans la presse, cela pourrait trouver une justification dans le caractère fragmentaire de son écriture qui mélange les genres, embrasse les formes et où les mots et les voix se mêlent pour faire entendre l'indicible. Une autre justification réside dans son éloignement des champs de bataille. Il importe de préciser que l'écrivain Abdourahman A. Waberi était installé à Caen, en France, au moment où se sont déroulés les événements sanglants dont il s'agit dans son ouvrage. Séparé des zones de combat par de milliers de kilomètres, il lui était impossible de savoir de façon précise ce qui s'y passait et, par conséquent, il avait dû se contenter des informations relayées par la presse.

Dans les pages de *La Galaxie de l'Absurde* d'Idris Youssouf Elmi, les citations sont également légion. Le fait que les auteurs auxquels ces dernières sont empruntées n'aient rien de commun « si ce n'est les valeurs universelles qu'ils ont en partage⁷²⁰ » témoigne de la volonté de l'écrivain djiboutien de faire de son texte un espace de dialogue des cultures et des langues. On y rencontre de grandes figures littéraires mondialement connues (Shakespeare, Antoine de Saint-Exupéry, René Char, Samuel Beckett, Sony Labou Tansi et Nuruddin Farah, pour ne citer que ceux-là) dont les paroles côtoient les chants langoureux des plus grands poètes de langue somalie

⁷¹⁹ *Idem.*

⁷²⁰ Abdi Mohamed Farah, « Galaxie ou galerie ? », *La Nation*, édition du 26 juin 1997, p. 5. Dans cet article, le journaliste et poète Abdi Mohamed Farah décortique l'œuvre d'Idris Youssouf Elmi à qui il reproche notamment de ne pas avoir cherché à se démarquer d'Abdourahman A. Waberi, « son aîné en littérature ». Pour étayer sa position critique vis-à-vis de *La Galaxie de l'Absurde*, l'auteur de l'article s'emploie à répertorier les éléments permettant de montrer qu'Idris Youssouf Elmi a voulu imiter Waberi tant au niveau thématique que sur le plan esthétique. « Même violence verbale, même écriture symbolique investie par ses transgressions, même disposition typographique du texte, même difficulté de voir l'articulation entre les chapitres, même prolifération de citations », écrit-il, en comparant le recueil de nouvelles d'Idris Youssouf Elmi et *Le Pays sans ombre* d'Abdourahman A. Waberi dont la première nouvelle est intitulée « *La Galerie des fous* ». D'où le titre évocateur de son article : *Galaxie ou galerie ?*

(Mohamed Ibrahim Warsama 'Hadrawi', Mohamed Hachi Dhama 'Gariyeh', Abdi Aden Had 'Qays') et les mots des pionniers de la littérature djiboutienne d'expression française à l'instar de William Syad.

Ces quelques exemples soulignent clairement que l'utilisation de la citation est une pratique récurrente dans les œuvres de notre corpus. L'usage de cette forme d'intertextualité dans les écritures contemporaines de la violence extrême trouve une explication dans ces propos de Zakaria Soumare :

[...] les écrivains se sont confrontés à l'indicible dont ils ont dû assumer d'être les relais de parole. Dès lors, l'intertextualité intervient pour fournir des paroles d'autorité à l'écrivain qui ne sent pas assez légitime, dépassé par sa responsabilité, son "devoir de mémoire". Dans ce cas, le rapport entre texte et intertexte est un rapport de filiation, de parrainage. [...]

Nous remarquons d'ailleurs que la pratique intertextuelle, de même que la rupture des codes narratologiques, se retrouvent chez d'autres auteurs qui ont participé au projet "Rwanda, écrire par devoir de mémoire". C'est le cas par exemple de Boubacar Boris Diop dans son roman qui s'intitule *Murambi, le livre des ossements*⁷²¹.

Et d'ajouter :

Waberi, en parsemant son œuvre d'extraits tirés d'œuvres différentes, a pu ainsi surmonter la difficulté liée à l'expression, au moyen des mots, de tant d'horreurs. Le rapport entre texte et intertextualité est, dans ce cas, on ne peut plus parlant dans *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*. Le texte (B) [le texte cité] est ainsi une sorte de « renfort » qui viendrait

⁷²¹ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013. <http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> Site consulté le 5 janvier 2015.

« soulager » le texte (A) [le texte citant] dans une situation difficile⁷²².

Si, pour Antoine Compagnon, citer revient à solliciter un segment de discours hétérogène dans un autre, on assiste chez Abdourahman A. Waberi à une subversion de la pratique de la citation. Dans les pages de *Balbala* par exemple, la citation n'est jamais un élément typographiquement détaché, encore moins autonome. En dépit des signes graphiques permettant de la dissocier du corps du texte (guillemets, italique), elle en est partie intégrante. Ce qui favorise non seulement l'échange entre le texte et le hors-texte, mais donne lieu à un enchâssement de discours à l'intérieur d'un seul et même lieu textuel. Les instances énonciatives se superposent, s'y emboîtent de façon vertigineuse. Ainsi, l'auteur reproduit les paroles des quatre protagonistes (Waïs, Yonis, Dileyta et Anab) qui citent à leur tour d'autres auteurs comme Tchicaya U Tams'i ou même des créatures imaginaires comme Dabaleh Houmed, « artisan incarcéré pendant une dizaine d'années, qui est devenu expert en torture, égrenant la liste des actes de tortures ignobles auxquels il a assisté (ou qu'il a subis) en prison⁷²³ ».

C'est dans ces circonstances que le personnage de Waïs « se doit d'écrire une longue et interminable lettre⁷²⁴ » dans le seul but de fixer sur le papier une tragédie dont il a été témoin, de se donner bonne conscience en révélant ce qu'il a vu ou entendu. Mais il n'ignore pas où cela risque de le conduire étant donné que le régime en place dans son pays, qui excelle dans l'art de la désinformation et de la répression, frappe d'interdit toute intervention orale ou écrite qui n'est pas de nature à corroborer la thèse officielle. C'est ce procédé du contrepoint qui organise la superposition des énoncés dans la création romanesque de Waberi qui, en se référant aux écrits des personnages, joue de la simultanéité des voix et de la valeur de

⁷²² *Idem*.

⁷²³ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 103.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 18.

commentaire que prennent ces intertextes. La voix de Waïs, en prenant le relais de celle de l'auteur/narrateur, institue une énonciation en miroir. « On cite en général pour mieux se faire entendre⁷²⁵ », note Stéphane Pagès. Une telle remarque vaut particulièrement pour le roman d'Abdourahman A. Waberi où la citation participe à l'élaboration de l'énoncé qui la porte et dont elle accentue la portée subversive. Sorte de discours greffé et pleinement articulé au discours premier, l'extrait de la lettre de Waïs que le romancier cite ne saurait être envisagé comme la manifestation d'une interruption momentanée de l'instance narrative. Il témoigne plutôt d'une mise en abyme de l'énonciation qui, par un jeu de doubles et par l'imbrication de quantités de rôles discursifs, met en scène les doutes et les interrogations du sujet. D'autant que Waïs se livre ici à des réflexions sur l'acte d'écrire comme le font souvent les trois autres protagonistes de *Balbala* qui peuvent être considérés ainsi « comme autant de figures de l'auteur⁷²⁶ » selon Virginie Brinker. Ce que ne dément pas l'œuvre de Waberi où l'on peut lire ces mots :

On chuchote encore que les quatre personnages ne seraient que les voix intérieures d'un seul et même individu⁷²⁷.

Ainsi, l'énoncé en contrepoint du discours officiel qu'est celui de Waïs rappelle à bien des égards l'écriture rebelle du romancier avec laquelle il fait corps sans pour autant que les deux ne se confondent. Néanmoins, l'auteur de *Balbala* ne reproduit pas *in extenso* la lettre de Waïs. Il n'en rapporte qu'un fragment, un « morceau choisi », une unité autonome et détachable du texte romanesque en cela qu'elle s'accompagne de signes graphiques dont les guillemets et de marqueurs discursifs indiquant la prise de parole.

⁷²⁵ PAGÈS (Stéphane), « De la citation à la réécriture (Alvaro Mutis, Clarin, J. Ríos, Voltaire : parcours progressif de citation abolie) », art. cit., <https://etudesromanes.revues.org/3164> Site consulté le 21 janvier 2015.

⁷²⁶ BRINKER (Virginie), « Un hymne à la résistance », *La Plume francophone*, mai 2007. <http://la-plume-francophone.com/2007/05/15/abdourahman-a-waberi-balbala/> Site consulté le 21 janvier 2015.

⁷²⁷ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 88.

Il en va ainsi du verbe de parole « déclare⁷²⁸ » qui introduit dans le roman les propos tenus par Waïs dans sa lettre synonyme de pamphlet virulent visant à dénoncer la censure orchestrée par le régime qui entend faire table rase du passé marqué par la guerre civile et, partant, des exactions commises à l'encontre des populations civiles. D'où la dimension testimoniale du texte de Waïs qui s'est donné la mission de réécrire l'histoire de façon autre en répertoriant au passage les procédés utilisés par le pouvoir pour déformer la réalité des faits, les effacer de la mémoire et tenir en échec toute tentative de libération de la pensée critique :

Pourtant ce n'est écrit nulle part dans les cahiers des écoliers et dans les archives de la petite République. D'ailleurs, cette dernière n'a rien consigné pour l'instant ; elle se complait dans l'anémie entretenue par les hautes sphères du pouvoir. Surtout ne rien écrire, ne rien dire : la vieille peur de toutes les autocraties. Ne rien garder, tout doit disparaître, pour ne pas transparaître. Falsifier, oublier⁷²⁹.

La citation qu'emprunte Abdourahman A. Waberi à Primo Levi dans les pages de *Moisson de crânes* est plus parlante en cela qu'elle cadre mieux avec l'univers tragique et décapant de la guerre auquel les fictions étudiées convient. En butte au désastre, l'écrivain djiboutien s'efforce de comprendre, d'explorer les tréfonds de l'âme génocidaire, ne serait-ce qu'en se référant à des auteurs antérieurs. A cet égard, la convocation des « mots des autres⁷³⁰ » pourrait être envisagée comme un moyen d'approcher non seulement le chaos, mais de tenter de surmonter la brisure de la parole et la paralysie de l'esprit d'examen auxquelles donne lieu la confrontation avec le Mal.

La citation permet cependant d'élargir le champ clos du texte compte tenu du dialogue qu'elle instaure entre l'œuvre et les

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 98.

⁷²⁹ *Idem*.

⁷³⁰ LAMONTAGNE (André), *Les Mots des autres. La Poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin, op.cit.*, p. 3.

références qu'elle inclut, entre le sujet et la mémoire. Elle participe aussi d'une rétrospection herméneutique du fait de l'interaction qu'elle suscite entre l'auteur et sa bibliothèque. Or, la mise en écriture de la tragédie rwandaise dans l'ouvrage d'Abdourahman A. Waberi s'accompagne d'un questionnement sur le phénomène guerrier qui, du moins à ses yeux, dépasse en démesure tout ce que l'on peut imaginer. Plus qu'une simple recherche d'explications, c'est une véritable quête de sens que l'écrivain entreprend en se confrontant au non-sens. D'où le recours à la citation dans laquelle l'auteur semble trouver un début de réponse à ses interrogations sur l'objet. Dans ces conditions, la citation vient « reconforter » son écriture trouée, délirante, ponctuée de cris de souffrance, de silences, de redites et de contradictions touchant les lieux et les temps, simulant les bouleversements engendrés par la guerre qui est assimilée ainsi à un vaste moment de dérèglements. La pratique de la citation chez Waberi procède de sa volonté de redonner non seulement à la parole sa légitimité pour qu'elle soit en mesure de faire entendre l'indicible, mais de confronter son expérience à celle d'autres écrivains qui, avant lui, ont essayé de raconter l'irracontable. Aussi, il ne relate pas dans *Moisson de crânes* uniquement le génocide rwandais, mais la réalité inhumaine de la guerre telle qu'elle a été vécue un peu partout depuis la Shoah jusqu'aux crimes barbares dont le Rwanda a été le théâtre dans les années 90. C'est donc une vue d'ensemble que propose le texte d'Abdourahman A. Waberi plutôt que de focaliser l'attention du lecteur sur un événement en particulier. La citation empruntée à Primo Levi est justement ce qui permet à l'auteur de *Moisson de crânes* d'observer une trêve dans la narration du drame rwandais pour solliciter la mémoire de la Shoah, l'interroger en ce qu'elle peut éclairer sur le génocide au Rwanda, comme si son projet d'écriture ne pouvait aboutir qu'en investissant la mémoire :

Les exécuteurs zélés de l'ordre inhumain n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas –sauf rares exceptions –des monstres, c'étaient des hommes quelconques [...]. Ceux qui sont les plus dangereux ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter⁷³¹.

Le fait que Waberi reprenne dans son recueil de nouvelles une citation tirée d'un texte intitulé *Tous pour la nation*⁷³² et signé Joseph Nsengimana, un des responsables du génocide, pourrait étonner de prime abord. Car il conduit à penser que l'écrivain djiboutien, dans son œuvre d'imagination, donne la parole aux bourreaux au même titre qu'aux victimes, les traitant ainsi sur un pied d'égalité. Une telle constatation est en tout cas de nature à contredire ou à compromettre la mission qu'il s'est assignée et qu'il exprime dès son premier roman en ces termes :

Sonder les abysses du non-dit, donner voix aux silences
et à la souffrance⁷³³.

En observant de près la polyphonie énonciative propre au texte d'Abdourahman A. Waberi, on s'aperçoit vite que la citation empruntée à Nsengimana trouve sa motivation dans l'élaboration d'un discours où les appels à la haine qui ont précédé les massacres reviennent en écho et rendent encore plus perceptibles les cris de douleur des victimes. Ainsi, le récit de Waberi n'entraîne pas seulement le lecteur au cœur du génocide, mais le confronte au climat délétère imprégné de rancœurs et d'antagonismes exacerbés qui a marqué la période précédant la tragédie. C'est donc un retour en arrière qu'opère l'instance narrative en sollicitant les paroles de Nsengimana qui, quelques années avant le génocide, écrivait ces mots :

⁷³¹ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op.cit., p. 88.

⁷³² NSENGIMANA (Joseph), *Tous pour la nation*, Kigali, Acodec-crédation, 1991.

⁷³³ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op. cit., p. 111.

Et coule sans répit le sang de Kanyarwanda⁷³⁴.

Comme pour nous signifier un peu plus que nous sommes dans la réalité, l'auteur de *Moisson de crânes* s'emploie à citer régulièrement des extraits de journaux. A en croire Waberi, la consultation de la presse locale favorise le contact avec le Rwanda et accélère la confrontation avec l'horreur dont il a été le théâtre. « Il faut découvrir un pays par sa presse aussi⁷³⁵ », écrit-il. Si la singularité de son œuvre tient à la juxtaposition du fait divers et de l'écriture du journal de voyage, force est de constater toutefois que cela atténue le caractère fictionnel de son récit. D'autant que l'auteur/narrateur fait allusion à maintes reprises à des lieux existants. Citons entre autres la prison de Rilima qu'Abdourahman A. Waberi affirme avoir visitée en compagnie de l'écrivaine ivoirienne Véronique Tadjo. Or, cette visite est synonyme d'immersion dans un univers absurde où l'omniprésence de la mort semble s'accompagner d'une banalisation du crime tant l'absence d'états d'âme de la part des détenus est évidente, en dépit de la gravité des accusations qui pèsent sur eux. C'est ce qui fait la force du témoignage de Waberi qui est à même de faire frémir les lecteurs. Il y a lieu de souligner que l'écriture de l'auteur emprunte son caractère abrupt et son goût pour la dérision aux « faits divers qu'il lit dans différents journaux comme "The new times" du 26 juin 1999 ou le "Daily Mail"⁷³⁶ », comme le rapporte Eloise Brezault. De fait, le récit de Waberi exsude le tragique et le mystère tout comme cet objet insolite qu'est le fait divers. Dans ces conditions, la violence n'est plus celle du texte, mais celle de la vérité. Car elle repose sur une expérience réelle que la voix narrative se charge de révéler. Le paragraphe suivant en est la parfaite illustration :

⁷³⁴ Cité par Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op. cit., p. 41.

⁷³⁵ *Idem*.

⁷³⁶ BREZAULT (Eloise), « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », *Ethiopiennes*, n°71, 2^{ème} semestre 2003.
<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article62> Site consulté le 27 avril 2013.

Les sept mille détenus de la prison de Rilima, tous génocideurs, selon les quatre catégories juridiquement reconnues par le tribunal pénal international d'Arusha, de l'exécutant au planificateur, ont l'air tout à fait normaux [...]. Les suicides se comptent en nombre parmi les geôliers, dont certains proviennent des rangs du Front patriotique, mais demeurent rares parmi la population captive. [...] J'ai pu m'introduire sans trop de problèmes dans le périmètre des condamnés à mort en compagnie de Véronique Tadjjo⁷³⁷.

S'il est vrai que l'on pourrait considérer la citation comme un instrument de la formulation, une ressource pour l'écrivain dans l'élaboration de son discours, il n'en demeure pas moins qu'elle apparaît comme un indice de filiation dès lors que l'on tient compte de la nature du rapport entre les auteurs de notre corpus et « les grands créateurs de la littérature francophone⁷³⁸ » auxquels ils se réfèrent dans leurs textes respectifs. Il en va ainsi d'Abdourahman A. Waberi dont la plupart des publications comportent d'abondantes citations empruntées le plus souvent au grand poète martiniquais Aimé Césaire. De *Le Pays sans ombre* à *Balbala* en passant par *Moisson de crânes*, l'écrivain djiboutien ne manque pas une occasion pour convoquer la pensée de Césaire dans ses créations littéraires. Ce qui prouve qu'il a du respect pour lui, comme le fait savoir Zakaria Soumare. Selon ce dernier, « le recours à Césaire⁷³⁹ » prend tout son sens à l'aune de la violence omniprésente dans les écrits de Waberi, en particulier son ouvrage intitulé *Moisson de crânes* dans lequel il revient sur le génocide dont le Rwanda a été le théâtre en 1994. Dans le but de contourner la difficulté de trouver les formulations appropriées pour exprimer une expérience traumatisante, Abdourahman A. Waberi émaille son texte de nombreux extraits tirés

⁷³⁷ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op.cit., pp. 86/87.

⁷³⁸ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013.

<http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/>
Site consulté le 5 janvier 2015.

⁷³⁹ *Idem*.

de l'œuvre d'Aimé Césaire qu'il cite constamment, comme s'il cherchait à légitimer par ce biais son discours sur le génocide rwandais. Face à l'impossibilité de traduire par les mots tant de malheurs, l'élaboration de son énoncé s'avère moins improbable puisque l'écriture de Waberi semble trouver dans « le rapport de parrainage »⁷⁴⁰ qu'elle établit avec celle de Césaire un moyen d'échapper au silence, d'approcher la réalité génocidaire terrifiante pour en entreprendre la transposition dans l'espace littéraire. Et Zakaria Soumare d'expliquer :

En s'alignant à la pensée de l'un des plus grands poètes francophones, Waberi assume une posture d'humilité intellectuelle. Car, comme il le disait lui-même au début de *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, "cet ouvrage s'excuse presque d'exister. Sa rédaction a été très ardue, sa mise en chantier différée pendant des semaines et des mois". Le recours à Césaire pourrait ainsi être considéré comme un "secours" qui viendrait à point nommé aider un auteur dans la difficulté de rédiger un texte sur un sujet trop douloureux. Ainsi, le rapport entre le texte A [texte citant] et le texte B [texte cité] témoigne d'une relation de confiance⁷⁴¹.

Le rapport de filiation qui s'instaure par le truchement de la citation devient plus explicite lorsqu'« Abdourahman A. Waberi, dans les textes qu'il a réunis sous le titre de *Moisson de crânes*, place sous le patronage du Césaire de *Et les chiens se taisaient* un chapitre intitulé *Et les chiens festoyaient*⁷⁴². » A cela s'ajoute l'imitation stylistique qui se signale par la stratégie poétique fondée sur les répétitions, les allitérations et la fragmentation des énoncés que met en œuvre l'auteur djiboutien, situant ainsi sa production du côté de la poésie. Subordonnant le récit à la poésie, Waberi élabore une

⁷⁴⁰ *Idem.*

⁷⁴¹ SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013. <http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> Site consulté le 5 janvier 2015.

⁷⁴² DELAS (Daniel), « Entre fiction et témoignage. Les Chiens du génocide rwandais », art.cit., p. 46.

écriture sous influence « citationnelle » portant la marque de Césaire à qui il voue une très grande admiration parce qu'il excelle à exprimer le sens de l'irréparable, du vide.

En passant de l'actualité immédiate, presque documentaire, à la poésie, Waberi situe son œuvre au croisement des formes et des genres. Par conséquent, il s'avère très difficile d'en saisir la portée d'ensemble en raison d'une composition particulièrement éclatée. D'autant que la structure complexe de son récit dans lequel texte et intertexte font corps indispose le lecteur. Néanmoins, l'auteur de *Moisson de crânes* semble trouver dans « le jaillissement verbal »⁷⁴³ un moyen de contourner l'impossibilité de dire l'indicible, de libérer la parole, jouant sur le style pour imposer sa marque personnelle. L'usage du fragment comme questionnement devient l'élément moteur de l'écriture d'Abdourahman A. Waberi qui s'enraye de temps à autre dans la suspension, créant chez le lecteur une impression d'inachevé. Pour surmonter ces moments de blocage, Waberi fait appel régulièrement aux écrits du poète martiniquais. Intégrée au corps du texte, la citation pourrait être perçue chez lui comme un puissant levier permettant de dépasser l'impuissance du langage à exprimer l'innommable et d'échapper ainsi au silence. Cependant, l'insertion de la citation à l'intérieur même du texte n'est pas sans effet sur la cohérence du dispositif textuel. C'est ce que démontre l'extrait suivant dans lequel l'introduction de la citation porte la déflagration au cœur du texte. On passe en effet de l'énoncé à la citation, puis de la citation à l'énoncé, puis de l'énoncé à la citation, et ainsi de suite. Le lecteur allait certainement se perdre dans cet univers textuel fait de collages et de brisures si l'auteur, par l'utilisation des guillemets et de certaines mentions à visée informative comme celle d'« Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* » qui apparaît à la fin de la citation ou celle de « *Moisson de crânes, suite* » qui est censée rétablir la continuité du discours de l'écrivain, ne rendait pas moins floue la frontière entre le texte et l'intertexte :

⁷⁴³ CHANDA (Tirthankar), « Notes de lecture/ "Balbala" d'Abdourahman A. Waberi », art.cit., p. 57.

Nous... Le monde des fluides ...obscurci comme après l'éclatement du placenta, l'impossible parturition... On laisse dire, on fait croire que l'éclipse n'était pas totale.

« Tué... Je l'ai tué de mes propres
mains...
Oui : de mort féconde et plantureuse...
C'était la nuit. Nous rampâmes par
les cannes à sucre.
Les coutelas riaient aux étoiles.
Les cannes à sucre nous balafraient l
le visage de ruisseaux de lames vertes.
Nous rampâmes coutelas au
poing... »
Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*.

Moisson de crânes, suite

Prisonniers rigolant et trompetant à quelques mètres à peine du site de leurs forfaits. Avancer, porter au jour leurs agissements est mission impossible. [...]

Bouches cousues comme hier. Même quand la censure ne vient pas de haut, la société organise et entretient ses interdits.

« Femme prends garde, il y a un beau
pays qu'ils ont gâté de larves
dévergondé hors saison
un monde d'éclats de fleurs salis de
vieilles affiches
une maison de tuiles cassées de
feuilles arrachées sans tempête. »
Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*⁷⁴⁴.

La citation en tant qu'indice de filiation inscrit la relation entre texte et intertexte dans une perspective de revendication ou de réappropriation d'un héritage littéraire. A la recherche de modèles, l'écriture contemporaine, taraudée par un passé absent, investit la

⁷⁴⁴ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda, op.cit.*, pp. 30/31/32/33.

mémoire, sollicite des énoncés antérieurs avec lesquels elle cherche à entrer en communication dans un rapport de filiation. « Notre patrie est un héritage. Nos poèmes aussi⁷⁴⁵ », écrit Idris Youssouf Elmi dans la nouvelle qu'il consacre au poète William Syad qui fut un des pionniers de la littérature djiboutienne d'expression française. Dans ce texte, le nouvelliste rend un vibrant hommage à celui qu'il appelle « l'incompris naufragé du destin⁷⁴⁶ » et à qui il emprunte six poèmes qu'il insère de manière tout à fait désordonnée dans son récit dont la spécificité se signale avant tout par une esthétique brisée. La juxtaposition de la prose et du vers brouille la lecture. L'alternance du « je » et du « nous » compromet l'unité de l'instance narrative dont la cohérence repose sur un va-et-vient entre le particulier et le collectif, entre le singulier et le pluriel, entre la voix du locuteur et celle dont elle se propose de servir de relais. Ces dérèglements formels pourraient trouver certes une explication dans l'omniprésence de la violence dans le recueil de nouvelles d'Idris Youssouf Elmi. Son énoncé dont l'élaboration obéit au modèle de l'hybridation n'est pas sans rappeler toutefois l'écriture de William Syad dont l'aspect fragmentaire fait partie de principaux traits distinctifs. De même, le mélange des langues –les langues jumelées ici par l'écrivain sont le Français et le Somali – sous-tend une stratégie discursive au travers de laquelle l'auteur de *La Galaxie de l'Absurde* entend inscrire sa production dans une filiation en tentant de se réapproprier les caractéristiques de l'écriture de Syad dont la marque de fabrique reste la discontinuité du discours et la fragmentation des énoncés. Idris Youssouf Elmi, qui ne cache pas la forte influence qu'a pu avoir l'œuvre singulière de celui qui fut le premier poète djiboutien de langue française sur son travail d'écrivain, semble trouver dans la référence à son mentor l'occasion d'instaurer une pratique quelque peu particulière de la citation. Ici, la citation ne programme pas la lecture en introduisant le texte. Elle en

⁷⁴⁵ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., p. 99.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 105.

est partie intégrante. Elle le maintient dans l'incohérence absolue, et pas seulement sur le plan formel. En faisant alterner à intervalle régulier énoncé citant et énoncé cité, le nouvelliste casse la dynamique linéaire du récit. La chronologie se brouille, l'intrigue se gâte. Et l'écriture en devient trouée. Comme si elle était vouée à la recherche d'un passé dont les contours sont devenus aussi flous que les souvenirs de l'auteur, elle démultiplie les figures du révolu. « Le sujet s'appréhende comme celui à qui son passé fait défaut⁷⁴⁷ », note Dominique Viart.

Si, dans les pages de *La Galaxie de l'Absurde*, « la citation nourrit ou subit toujours un commentaire (une amplification), une élaboration de la part du discours qui la porte⁷⁴⁸ », on a cependant du mal à saisir ce qu'Antoine Compagnon appelle le travail de la citation, c'est-à-dire « l'échange entre l'énoncé répété et l'énonciation répétante⁷⁴⁹ ». D'un point de vue esthétique, rien ne permet de distinguer l'un de l'autre si l'on excepte le fait qu'Idris Youssouf Elmi met en italique les poèmes qu'il emprunte à William Syad et qui sont insérés, ou plus exactement disséminés dans les différentes parties de son récit avec lequel ils font corps. Une telle configuration oblige le lecteur à effectuer des allers-retours incessants entre le texte et l'intertexte, comme en témoigne l'extrait suivant dans lequel se mêlent l'écriture en prose d'Idris Youssouf Elmi et l'écriture en vers de William Syad :

Je chauffais quelques bancs encore de l'école lorsque
pour la première fois l'homme au prénom français (pour moi à
l'époque) et au nom bien somali –un drôle de métissage –
s'imposait à moi à travers un poème.

Hier

Une oreille

⁷⁴⁷ VIART (Dominique), « Filiations littéraires », *Ecritures contemporaines*, n°2, 1999, p. 124.

⁷⁴⁸ PAGÈS (Stéphane), « De la citation à la réécriture (*Alvaro Mutis, Clarin, J. Ríos, Voltaire : parcours progressif de citation abolie*) », art. cit.

<https://etudesromanes.revues.org/3164> Site consulté le 21 janvier 2015.

⁷⁴⁹ COMPAGNON (Antoine), *La Seconde Main ou le travail de la citation*, op.cit., p.56.

Penchée
Vers des siècles
Somnolents
Sur le chemin
Obscur des temps

Oh ! Naftaye⁷⁵⁰
Tu m'as conté
Le passé de ma culture
Pensée ivre de race
Somale

Et comme
Ce sable fin
Au creux
D'une main
Tu glissais
Dans le passé
Où l'esprit
Seul
Peut glaner

Oh ! Naftaye. Voilà un mot à moi. Un mot entouré par des mots d'ailleurs. Les mots de mon calvaire. Les mots-passeport de ma mère face aux gendarmes de la colonie

Le temps, comme toujours, s'égrène. Un autre temps me donna plus tard l'occasion de côtoyer SYAD, le naufragé du destin. Sobre pasteur. Sobre en mots⁷⁵¹.

L'intertextualité, on le voit, est toujours à l'œuvre dans les écritures contemporaines de la guerre dont elle contribue à accentuer la complexité plus qu'elle ne permet de comprendre la mise en mots

⁷⁵⁰ Terme emprunté à la langue somali et signifiant « âme ».

⁷⁵¹ Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, op.cit., pp. 97/98/99.

d'une expérience qui se refuse même à l'élaboration. Dans un univers littéraire marqué par l'omniprésence de la violence et de la souffrance, le concept d'intertextualité s'avère un puissant outil critique révélant l'impossibilité d'envisager le texte comme un champ clos, de le considérer hors du monde malgré sa fermeture physique (graphique), son intégrité esthétique et son autonomie relative. Face à l'impuissance du langage à exprimer l'indicible, les auteurs semblent y trouver un moyen de libérer la parole, se référant aux discours d'autrui pour tenter d'échapper au silence, même si « les mots ne sauvent pas les innocents de l'irascibilité et des armes⁷⁵² », comme le reconnaît le nouvelliste et poète djiboutien Idris Youssouf Elmi. Pour Emilie Walezak et Jocelyn Dupont, l'intertextualité apparaît comme « une notion proliférante à l'image de ces voies multiples qu'elle emprunte⁷⁵³ ». En clair, la pratique intertextuelle s'accompagne inévitablement d'une variété d'attitudes qu'elle suscite elle-même chez les usagers et, partant, se prête à des interprétations différentes. « Pour certains, elle est source d'angoisse, emprisonnement d'un passé évanoui ; pour d'autres, dialogue et facteur d'émancipation ou de renouveau⁷⁵⁴. »

Le phénomène intertextuel, en situant le texte à la jonction d'autres textes de la fusion desquels il naît, refonde l'expérience même de la lecture. Car « le propre de l'intertextualité est d'introduire un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte⁷⁵⁵ », comme l'a si bien remarqué Laurent Jenny.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 110.

⁷⁵³ WALEZAK (Emilie) & DUPONT (Jocelyn), « L'Intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise/Texte introductif », Université Lyon 2, 2009. http://cle.ens-lyon.fr/anglais/actes-de-la-journee-d-etude-sur-l-intertextualite-dans-le-roman-contemporain-de-langue-anglaise-76101.kjsp?RH=CDL_ANG090000 Site consulté le 31 mars 2015.

⁷⁵⁴ *Idem*.

⁷⁵⁵ JENNY (Laurent), « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 281.

Chapitre 3

L'expression du refus de la guerre dans l'espace littéraire

1- Ecrire contre la guerre

Il n'est pas aisé de cerner la dimension pacifiste des écritures contemporaines de la guerre tant celle-ci semble s'élaborer selon un triple mouvement de dénonciation, de démystification de la figure du guerrier et de déconstruction du réel en vue de la création, sur les ruines de l'Histoire, d'un espace imaginaire de paix à même d'inspirer des rêveries et des méditations. Une telle démarche induit des oscillations entre réalisme et onirisme, entre effondrement et exaltation, entre pénitence et rédemption. Ces fluctuations sont particulièrement caractéristiques de la littérature francophone de la Corne de l'Afrique dont l'implication militante se fonde sur l'articulation entre une dimension de connaissance et une visée subjective. S'il est vrai en effet que le même refus total de la guerre s'exprime dans les œuvres de notre corpus, il n'en demeure pas moins que leur portée pacifiste repose à la fois sur la dénonciation des méfaits de la guerre, la désublimation de la figure du combattant et l'élaboration d'un univers fictionnel débarrassé du fléau de la guerre et dont la mise en scène vise à faire « entrevoir une possible

rédemption⁷⁵⁶ ». Les allers-retours entre ces différentes strates brouillent la lecture. De même, le message de paix que la création littéraire entend transmettre devient d'autant moins perceptible qu'il « se développe entre deux espaces, l'un utopique, l'autre irrespirable dans sa trop lourde historicité⁷⁵⁷ ». Ces constatations révèlent que le rapport que la littérature entretient avec le pacifisme est moins étroit que ne le laisse penser la révolte qui imprègne le discours des écrivains confrontés à la barbarie qui les interpelle dans leur conscience et qu'ils stigmatisent en faisant part de leur incapacité d'accepter l'inacceptable. « Il faudrait pouvoir dire sans risquer un malentendu : l'écrivain en guerre⁷⁵⁸ », estime Denis Ferraris. Ce qui, paradoxalement, ne fait pas de la littérature l'instrument le plus efficace pour dire le pacifisme. L'analyste Luc Rassin explique à ce sujet :

La littérature et le pacifisme n'ont toujours pas fait bon ménage. L'expression du refus de la guerre fut le plus souvent le privilège des moralistes et des philosophes plus que des écrivains⁷⁵⁹.

Ces distorsions n'empêchent pas d'appliquer aux textes étudiés une grille de lecture à même de permettre d'envisager un « espace littéraire » du pacifisme étant donné que ces derniers procèdent d'une intention critique. Mettant l'accent sur la cruauté de la guerre, les auteurs s'emploient à en dénoncer l'absurdité, voire la bêtise. Ils lèvent le voile sur la transmission problématique d'une expérience terrifiante qui dépasse en démesure tout ce que l'on peut imaginer et qui, par conséquent, se refuse à l'élaboration. L'ironie constitue un des traits dominants ou distinctifs de ces œuvres. Elle s'exprime non seulement dans la structure narrative, mais à travers

⁷⁵⁶ DIOP (Papa Samba), « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001, p. 14.

⁷⁵⁷ *Idem*.

⁷⁵⁸ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 20.

⁷⁵⁹ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 21.

l'attitude des personnages qui sont impliqués, certes à des degrés divers, dans la violence qu'ils condamnent. Aussi, nous allons tenter, dans le cadre de cette étude, de montrer en quoi la dénonciation participe d'une stratégie énonciative et narrative à travers laquelle le discours littéraire cherche à « transmettre de façon relativement efficace une thèse pacifiste ou pour le moins protestataire⁷⁶⁰ ». La dévalorisation de la figure du guerrier n'apparaît-elle pas comme un moyen de défendre la paix en ridiculisant la guerre ? Pourquoi peut-on dire que la prise en charge du pacifisme par la littérature de guerre implique nécessairement la conciliation d'une esthétique du drame et d'un idéal de paix ? Quels sont les éléments qui permettent de justifier que les représentations de la paix dans le fait littéraire se fondent sur un va-et-vient « entre le bégaiement (répétition de la réalité) et le délire langagier (invocation du vide⁷⁶¹) ? »

1-1 Un texte militant

La désorganisation textuelle, la dilution de l'intrigue, le refus de la linéarité, les espaces embrouillés, la virulence du discours, les néologismes, les redites et le délire langagier accréditent l'idée selon laquelle la narration de l'inénarrable se refuse à tout modèle préétabli. Or, il s'avère que la combinaison de ces dérèglements formels n'est pas sans importance dès lors que l'on pose la question de l'engagement de l'écrivain. C'est du moins ce que laisse entendre André Scala en écrivant ces mots :

⁷⁶⁰ CAMARA (Mouminy), « La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne », thèse de doctorat de l'Université de Lyon 2, 2007, p. 326.

⁷⁶¹ BÉGORRE-BRET (Cyrille), *Toute-puissance et Impuissance des représentations de la paix*, in PRZYCHODEN (Janusz) (dir.), *La Paix : Esthétiques d'une éthique*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 13.

A bien des égards, la figure de l'écrivain engagé est celle de l'écrivain dégagé du souci de son art, de sa forme et de ses matériaux⁷⁶².

Dans son ouvrage intitulé *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes déplace quant à lui la question de l'engagement qui, du champ des actions et des idées, migre vers celui des formes et des genres. Pour lui, il s'agit non seulement de « faire sentir qu'il n'y a pas de littérature sans une morale du langage »⁷⁶³, mais de redéfinir le rapport entre l'esthétique et l'éthique qui déserte le domaine de l'action et passe à celui de la forme. Ce mouvement semble d'autant plus perceptible dans le récit de guerre que ce dernier est l'œuvre de ce qu'André Scala appelle « l'écrivain intellectuel, synthèse du militant et de l'écrivain⁷⁶⁴ ». Scala situe l'apparition de cette nouvelle figure au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à un moment où les blessures héritées des affrontements sanglants et meurtriers ne sont pas encore prêtes de se cicatriser, où la voix littéraire, tout en tentant de faire revivre l'épreuve morale du conflit, s'efforce de relayer un message de paix, de dire « plus jamais ça ! ». La spécificité de son écriture réside dans sa capacité à renoncer au pacte générique et formel qui la lie à une société dévastée. Elle engage la forme en rendant compte du déchirement entre le langage et l'événement et, partant, creuse l'écart avec le réel marqué par les faits de violence auxquels la guerre a donné lieu. André Scala la décrit ainsi comme « une écriture qui tantôt tient lieu d'engagement tantôt s'annonce comme engagée⁷⁶⁵ » où le langage tend à devenir « *le signe suffisant de l'engagement*⁷⁶⁶ ». Et Roland Barthes d'expliquer :

C'est seulement alors que l'écrivain pourrait se dire entièrement engagé, lorsque sa liberté poétique se placerait à

⁷⁶² SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement », art.cit., p. 61.

⁷⁶³ BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 61.

⁷⁶⁴ SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement », art.cit., p. 63.

⁷⁶⁵ *Idem*.

⁷⁶⁶ *Idem*. Les mots en italique sont de Roland Barthes (voir *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 27) qu'André Scala cite dans son article consacré à la question de l'engagement dans l'œuvre de Brice Parain.

l'intérieur d'une condition verbale dont les limites seraient celles de la société et non celles d'une convention ou d'un public : autrement l'engagement restera toujours nominal ; il pourra assumer le salut d'une conscience, mais non fonder une action. C'est parce qu'il n'y a pas de pensée sans langage que la forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire, et c'est parce que la société n'est pas réconciliée, que le langage, nécessaire et nécessairement dirigé, institue pour l'écrivain une condition déchirée⁷⁶⁷.

Dans un espace aussi conflictuel que celui de la littérature africaine où la guerre constitue une thématique particulièrement récurrente, le discours des écrivains se caractérise par une « virulence langagière⁷⁶⁸ » qui traduit leur indignation face à l'arbitraire et à la cruauté. En proposant une image très négative de la guerre, ils s'emploient à en dénoncer les atrocités sous une forme plus ou moins polémique et directe.

Le nouvelliste et romancier Abdourahman A. Waberi fait entrevoir ainsi le caractère illusoire des valeurs positives de la guerre en développant au fil des pages des images violentes et crues de « récifs d'os décharnés », de « paysage décati par l'horreur tribale », de « pays dépareillé, dépecé, désaéré », de « drapeau encroûté d'excréments, testament de la nation défunte », de « chien en arme », de « forteresse de peur », de « naufragé surgi de la nuit de cruauté », de « moisson de haine⁷⁶⁹ ». Compte tenu de la dérision qu'elle sollicite, une telle écriture de la tourmente pourrait être perçue non seulement comme forme de subversion, mais comme tentative de conscientisation. C'est dans cette même perspective que l'on observe dans le texte de Waberi une alternance de questions et de réponses. Dans son œuvre, nombreux sont en effet les passages dans lesquels l'auteur djiboutien exprime une interrogation à laquelle il s'empresse

⁷⁶⁷ BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 72.

⁷⁶⁸ AHIMANA (Emmanuel), « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 442.

⁷⁶⁹ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, *op.cit.*, pp. 155/165.

d'apporter lui-même la réponse. En témoignent ces phrases que nous empruntons à son premier recueil de nouvelles, *Le Pays sans ombre* :

Allons-nous arrêter de nous entretenir, de nous entre-tuer ? Déjà avant même notre naissance, les Cassandre nous prédisaient l'anarchie, l'anémie et les déchirements de la guerre civile⁷⁷⁰...

L'emploi de l'adjectif possessif à valeur inclusive « notre » donne l'impression au lecteur d'être pris à partie et assure une plus grande force à l'évocation. L'énoncé d'Abdourahman A. Waberi pourrait être perçu comme une forme d'interpellation procédant d'une intention délibérée d'entrer en contact avec le lecteur, d'établir un dialogue fictif, de partager sa douleur et son indignation face aux méfaits de la guerre et à son absurdité. Néanmoins, le fait que l'écrivain cherche à impliquer le lecteur cache mal la théâtralité inhérente à son texte où l'on passe d'une succession de questions/réponses à un défilé d'interrogations sans réponses, comme si le sujet écrivain entendait signifier par-là la paralysie de l'esprit d'examen devant le désastre. A cela s'ajoute le ton polémique utilisé dans son écriture qui, en dénonçant la catastrophe, fait appel à une virulence langagière qui trouve sa justification dans les faits de violence qu'il s'emploie à interroger. Ce qui donne à son discours une force de provocation évidente. Une telle idée est corroborée par l'extrait suivant qui est tiré de *Le Pays sans ombre* :

Ce pays a-t-il signé un pacte avec Satan ? Ironie du langage : « frères » de sang qui s'étripent ou « frères » en armes pour une cause fratricide ? [...] Les vraiment grands hommes ne sont-ils plus là⁷⁷¹ ?

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 166.

Outre le rejet de la violence extrême, une véhémence révolte intérieure imprègne l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi qui dénonce avec force les dérives d'un « monde où, écrit-il, l'indignation se calcule à l'aune de la souffrance⁷⁷² ». Maurice Rieuneau avance une première explication à ce sujet. Voici ce qu'il écrit dans son ouvrage intitulé *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939* :

Cette révolte a deux sources principales : le refus spontané de la violence, de l'ordre de la force pure, de la mort, et le refus (rationnel) de l'absurdité, une guerre ne pouvant résoudre aucun des problèmes qui l'ont fait naître⁷⁷³.

Et d'ajouter :

Le premier aspect nous paraît le plus important, car la réaction spontanée jaillit du plus profond de la sensibilité et de l'instinct ; elle est liée à un respect quasi religieux de la vie et des richesses potentielles des individus. [...]

L'aspect rationnel de sa révolte se greffe sur cette donnée première de la sensibilité⁷⁷⁴.

Mais toujours est-il que cette révolte se traduit par une certaine véhémence dans le discours des écrivains confrontés à la barbarie. Ce qui n'est pas sans conséquence sur la réception de leurs œuvres, loin s'en faut. Interrogé à ce sujet, Abdourahman A. Waberi ne s'embarrasse pas de nuances dans ses propos qui sont très révélateurs de la manière dont sont perçus ses livres dans son pays natal. Dans un entretien accordé à Tirthankar Chanda et paru en 1998 dans la revue « Notre Librairie », l'auteur djiboutien s'exprime en ces termes :

⁷⁷² *Ibidem*, p. 174.

⁷⁷³ RIEUNEAU (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 472.

⁷⁷⁴ *Idem*.

Ils [c'est-à-dire les lecteurs djiboutiens, du moins une partie d'entre eux] me prennent pour un emmerdeur qui dit du mal du pays pour se faire bien voir par les autres. Mon propos n'est pas de parler en mal ou en bien de Djibouti. J'essaie de rendre compte des sentiments, des espoirs, des désirs que les jeunes de mon âge éprouvent face à la situation politique et sociale dans ce pays. J'essaie d'être tout simplement le capteur des espérances, des espoirs, des colères, des amertumes d'une génération qui aurait trente ans aujourd'hui⁷⁷⁵.

Dans la masse des écritures de la violence extrême dont l'implication militante est avérée, « la paix se valorise par "effet de contraste" dans la comparaison avec son ennemi de toujours : la guerre⁷⁷⁶ », comme le souligne Janusz Przychoden dans la préface d'un ouvrage intitulé *La paix : Esthétiques d'une éthique*. Aussi, les écrivains s'emploient à donner une représentation de la guerre obtenue à travers la cohabitation d'éléments contradictoires à l'intérieur du champ textuel. Il s'agit de mettre en scène les contradictions de la société au moyen d'une technique narrative qui, pour raconter l'irracontable, n'hésite pas à recourir à l'insolite et au mystère. La juxtaposition de la vie et de la mort à des fins de contraste est justement ce qui fait la singularité de l'écriture de Jean-Pierre Campagne. Comme s'il entendait donner plus de consistance à son récit de guerre dans lequel il se consacre à dénoncer la cruauté, l'auteur de *Dépêches de Somalie* s'évertue en effet à reproduire les bouleversements nés de la catastrophe en invitant le lecteur à découvrir des histoires plus inimaginables les unes que les autres, en rapportant des scènes aussi saisissantes les unes que les autres. S'il est vrai que la vie et la mort se côtoient au fil des pages de son livre, il n'en demeure pas moins que l'écrivain cherche à frapper les esprits au travers de leur juxtaposition dans le lieu textuel. En témoigne

⁷⁷⁵ Entretien avec Abdourahman A. Waberi, Propos recueillis par CHANDA (Tirthankar), *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°135, *Nouveaux paysages littéraires/Afrique Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, Septembre-Décembre 1998, p. 63.

⁷⁷⁶ PRZYCHODEN (Janusz), *La Paix, le dernier grand récit ?*, Préface de *La Paix : Esthétiques d'une éthique*, *op.cit.*, p. 10.

l'extrait suivant dans lequel Jean-Pierre Campagne amorce un travail d'écriture critique face aux atrocités de la guerre dont il dépeint avec un réalisme pour le moins délirant les ravages ainsi que les dérèglements engendrés. Leur évocation semble autoriser chez lui une sortie du réel, voire un glissement vers l'insolite :

La vie et la mort se mélangent dans Bardéra. La mort caracole, affairée, elle va et vient d'un agonisant à l'autre, enregistre les derniers frissons de vie, emporte, emballe, toujours à la tâche. Elle traverse le camp, les chemins du bush sur lesquels les déplacés se traînent, les pauvres maisons dans lesquelles les combattants du clan adverse viennent piller, tuer, violer. Elle va, vient, pressée, en pleine forme. Elle a trouvé une nouvelle jeunesse en Somalie⁷⁷⁷.

Ce choix énonciatif et narratif qui doit sa spécificité à l'assemblage d'éléments radicalement opposés dans l'univers textuel est également à l'œuvre dans l'écriture d'Abdourahman A. Waberi. A observer de près son énoncé, on a l'impression que l'auteur de *Le Pays sans ombre* ne cherche pas tant à écrire le chaos qu'à faire revivre l'épreuve morale que fut la guerre pour lui. D'autant que le refus de la barbarie semble « s'adosser à une posture implicitement moralisatrice⁷⁷⁸ » dans ses écrits. Abdourahman A. Waberi signifie par-là non seulement son intention de se désolidariser de la folie meurtrière, mais sa volonté d'attirer l'attention sur l'absurdité de la guerre. « L'inutilité de toutes les guerres est évidente. Qu'elles soient défensives, offensives, civiles, pour la paix, le droit pour la liberté, toutes les guerres sont inutiles⁷⁷⁹ », écrivait à juste titre l'écrivain pacifiste Jean Giono dans sa *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* publiée en 1938. L'œuvre de fiction d'Abdourahman A. Waberi s'inscrit dans cette même démarche de démystification de la guerre à

⁷⁷⁷ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, *op.cit.*, p. 15.

⁷⁷⁸ AUDOUIN-ROUZEAU (Stéphane), « Violences extrêmes de combat et refus de voir », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, n°174, *Violences extrêmes*, Décembre 2002, p. 545.

⁷⁷⁹ GIONO (Jean), *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, Paris, Grasset, 1938, p. 76.

cette différence près que la dénonciation de l'horreur chez le nouvelliste djiboutien se fonde sur la mise en scène d'un duel imaginaire entre la vie et la mort. L'auteur donne la parole à un narrateur anonyme qui relate ce qu'il appelle « le combat de la vie et de la mort⁷⁸⁰ » et dont l'issue n'est pas sans rappeler la réalité abominable de la guerre où prédomine la mort et où l'homme s'autodétruit lui-même. La critique est ainsi déléguée à une instance de fiction qui est citée au discours direct. Ce qui accentue l'effet de vraisemblance que cette délégation confère au récit d'Abdourahman A. Waberi, comme le démontre le paragraphe suivant :

Le combat de la vie et de la mort. La mort fanfaronnant sur un piédestal. La vie assommée, se roulant par terre. La vie laissée presque morte. Et personne pour pleurer la vie comme au temps jadis. Les vraiment grands hommes ne sont-ils plus là ? A Mogadiscio comme à Monrovia, comme Khartoum, Luanda ou Djibouti, on cherche partout le génie de l'union. On pousse partout le même credo⁷⁸¹.

Ecrire contre la guerre revient aussi à libérer son discours des dérèglements engendrés par la tourmente et de la dérision à laquelle confine la confrontation avec le Mal. En ce sens, les textes de notre corpus s'efforcent de mettre en avant les valeurs morales dont ils dénoncent par ailleurs l'effritement en circonstances de guerre. Pour ce faire, les écrivains optent pour un discours empreint de gravité et qui laisse apparaître leur souci de ne pas perdre de vue les valeurs éthiques dans leur travail de mise en écriture de l'indicible, se gardant ainsi de faire de leurs créations un espace exclusivement dédié à la perpétuation des massacres et de la souffrance. La proscription de la description factuelle participe de cette stratégie formelle à laquelle recourent les auteurs afin de ne pas être suspectés d'entretenir un rapport de fascination avec les faits de violence dont il est question

⁷⁸⁰ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op.cit., p. 166.

⁷⁸¹ *Idem*.

dans leurs œuvres. De plus, « dans les discours, on adopte un ton solennel et exalté⁷⁸² ». Ludisme langagier, humour et dérision en sont bannis. Dans ces conditions, s'affirme ce qu'André Scala considère comme « une morale de la forme⁷⁸³ ». C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il convient d'appréhender ces mots d'Alphonse Lippmann qui révèlent à quel point la littérature de guerre porte en elle l'ambition d'interroger le rapport entre l'éthique et l'esthétique :

Il faut trouver l'image la plus simple, le mot le plus innocent. Redire les paroles répétées déjà à cinquante reprises avec l'espoir qu'elles finiront bien par porter un jour ou l'autre. Il faut garder toujours un masque impassible, car, ici, donner l'exemple, c'est refréner en soi le découragement, la colère⁷⁸⁴ [...].

Ali Moussa Iyé, dans les pages de *Le chapelet des destins*, va plus loin puisqu'il semble envisager une possibilité de rédemption dans le discours de la guerre qui, dans ce cas, ne peut plus être perçu uniquement comme un lieu de transmission d'une expérience vécue.

Une telle conception du récit de guerre conduit l'écrivain djiboutien à chercher d'obscures significations dans les hécatombes, la destruction et la désolation. Contre toute attente, c'est sa foi qui s'exprime car elle est ce qui reste lorsque l'intelligence et la raison, en butte à l'inexplicable, se révèlent caduques et se dissolvent dans la folie. Son compatriote Abdourahman A. Waberi abonde dans le même sens en écrivant ces mots dans les pages de *Moisson de crânes*, ouvrage dans lequel il évoque le génocide survenu au Rwanda en 1994 :

⁷⁸² PRZYCHODEN (Janusz), *La Paix, le dernier grand récit ?*, Préface de *La Paix : Esthétiques d'une éthique* », *op.cit.*, p. 5.

⁷⁸³ SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement », *art.cit.*, p. 62.

⁷⁸⁴ LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, *op.cit.*, p. 125.

On se dit que ce qui a été défait hier par le pouvoir mortifère de la plume peut être pansé aujourd'hui par la plume –à tout le moins, il n'est pas interdit de se mettre à l'essai⁷⁸⁵.

Partant du principe que « la parole est le lieu du possible, et c'est justement pourquoi elle est capable d'ordres à exécuter, de promesses à tenir, de prières à exaucer⁷⁸⁶ », Ali Moussa Iyé, tout comme ses collègues Abdi Ismaël Abdi et Abdi Mohamed Farah pour ne citer que ceux-là, s'emploie à imaginer des « situations de "sortie de la violence⁷⁸⁷" ». Il parvient ainsi à contourner la réalité référentielle dont la transposition dans l'univers de la guerre s'avère impossible tant la guerre est une expérience qui se refuse à l'élaboration et annihile la parole. Pour Catherine Coquio, c'est là un moyen pour « l'écrivain, [qui] est contraint de se renouveler pour atteindre "une étape supérieure" dans l'engagement⁷⁸⁸ », de se tirer d'affaire. Aussi, il ne serait sans doute pas vain d'étudier les modalités énonciatives et narratives qui sous-tendent cette stratégie formelle par le truchement de laquelle l'imaginaire littéraire cherche non pas à écrire la destruction, mais à faire voir en elle une possibilité de reconstruction. Comme si l'écrivain, face au désastre, se sentait investi d'une mission de rédempteur.

⁷⁸⁵ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁸⁶ SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement », *art.cit.*, p. 67.

⁷⁸⁷ AUDOUIN-ROUZEAU (Stéphane), « Violences extrêmes de combat et Refus de voir », *art.cit.*, p. 545.

⁷⁸⁸ COQUIO (Catherine), *Rwanda : Le Réel et les Récits*, *op.cit.*, p. 139.

1-2 Des situations de « sortie de la violence »

Le refus de la guerre chez Ali Moussa Iyé passe par la déconstruction d'un réel chaotique que le nouvelliste et essayiste djiboutien, faute de le reproduire, s'évertue à éliminer. Bâtit sur les ruines de l'Histoire, tel semble être l'exercice auquel se livre l'auteur de *Le Chapelet des destins* dont le discours fait entendre un désir ardent : celui de voir le retour de la paix. Si le recours à la création fictionnelle est ce qui confère à Ali Moussa Iyé le pouvoir de puiser de l'harmonie dans l'univers dysphorique de la guerre, son texte se veut un moment de "sortie" de la catastrophe, la folie meurtrière devenant le lieu même de la rédemption. A la guerre qui tue, détruit et condamne à la désolation, il oppose une « guerre du verbe⁷⁸⁹ ». C'est ce qui donne sa force à son recueil de nouvelles qui « a le grand mérite de rappeler que le pacifisme n'est jamais que l'expression d'un combat : guerre à la guerre⁷⁹⁰ », pour reprendre les termes de Gérard Arboit.

« Rédemption », « destinées nouvelles », « retour de la raison⁷⁹¹ » : l'écrivain multiplie les expressions pour dire son incapacité d'accepter l'inacceptable. De même, les mots « nouveau » et « avenir » reviennent constamment dans la nouvelle d'Ali Moussa Iyé qui comprend en tout cinq pages : neuf fois pour le premier, sept fois pour le second. Leur prolifération dans l'espace textuel préfigure l'« autre monde⁷⁹² » que l'écrivain se propose de construire en remplacement du monde réel marqué par la guerre et son cortège de malheur.

Dans les pages de *Le Chapelet des destins*, le refus de la guerre se signale aussi dans la démystification de l'héroïsme des combattants. L'auteur n'hésite pas à les comparer en effet à des

⁷⁸⁹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.14.

⁷⁹⁰ ARBOIT (Gérald), « Vincent Lowy, Guère à la guerre ou le pacifisme dans le cinéma français 1936-1940 », 2007. <http://questionsdecommunication.revues.org/2483> Site consulté le 15 mai 2016.

⁷⁹¹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.15.

⁷⁹² *Idem*.

« maîtres en barbarie ». « Syphilis de l'esprit », « paludisme de la raison », « tétanos de l'âme⁷⁹³ » : les qualificatifs ne manquent pas dès lors qu'il s'agit de dire leur cruauté, voire leur inhumanité.

Ainsi, l'œuvre d'Ali Moussa Iyé milite de bout en bout contre la guerre. Est-ce cette unique intention, perceptible dès les premiers paragraphes, qui conduit l'écrivain à négliger toute autre considération ? La question mérite d'être posée tant la discontinuité du discours semble être un aspect majeur de son écriture. On a même l'impression que, mû par une sainte colère, il s'en voudrait d'avoir des préoccupations d'artiste. Il convient d'ajouter à cela la composition quelque peu déroutante de son énoncé dont l'hybridité tient au mélange des genres dans son recueil de nouvelles dans lequel se mêlent prose et poésie. En dépit de la mention « nouvelles » qui apparaît sur la première de couverture de son livre, l'auteur opte pour une forme mixte dans son texte dont la dernière partie est un long poème en prose dans lequel le narrateur, renonçant d'un coup à raconter les méfaits de la guerre, s'emploie à chanter les bienfaits de la paix. De plus, l'écriture d'Ali Moussa Iyé semble tiraillée entre le présent et la mémoire que son personnage ne peut éviter de solliciter malgré sa volonté affichée de rompre avec le passé douloureux, de se projeter dans le futur en mettant en avant ses aspirations à un avenir qu'il voudrait radieux. Le présent, temps dominant dans l'extrait qui suit, cohabite ainsi avec le passé comme en témoigne la dernière partie de ce passage :

De ma fenêtre côté espérance, il m'arrive d'avoir de
drôles d'hallucinations.

J'entends des clameurs s'élever sur les décombres des
bastions de haine, des remparts de la bêtise.

Je vois s'évanouir les rêves de purification qui ont tant
pollué nos esprits.

⁷⁹³ *Ibidem*, pp. 13/15.

Je vois toute une génération née sous le signe du Cancer clanique cracher sur les tombes de ses maîtres en haine et jeter aux épines le testament des vengeances à accomplir.

Je vois les cœurs se vider de leur trop-plein de peurs. Des rancœurs se consumer et devenir cendres vierges où peuvent se dessiner les anagrammes de destinées nouvelles.

Je vois des visages lisses de sérénité, débarrassés de toute scarification qui puisse narguer la différence de l'Autre.

Je vois des nuées d'anges joyeux s'envoler des cimetières et aller se poser sur les épaules des orphelins pour leur souffler à l'oreille la prière du pardon et du repentir.

Je vois des femmes, enceintes de nouveaux rêves, qui cherchent de sages hommes pour offrir un autre monde aux progénitures à venir.

J'entends des *Guux* et des *Burambuur*, des Gabey et des *Heellos* célébrer le retour de la raison, la fin des fiertés de pacotille et des revendications infantiles.

J'entends un peuple se lever et marcher de nouveau sur les sentiers de sa rédemption. Et alors je me mets à pleurer de larmes, des vraies gouttes salées qui abreuvent les rides desséchées d'un vieil espoir. Celui-là même que j'avais enterré sous le sable de Mogadiscio, de Bossasso, de Hargeisa et de Kismayo, un soir de désespoir, en attendant un radeau d'exil⁷⁹⁴.

L'œuvre de fiction d'Ali Moussa Iyé a ceci de commun avec celle de Kafia Ibrahim que le refus de la guerre s'exprime dans l'une et l'autre dans une tentative d'élimination du réel auquel vient se substituer un univers fictionnel qui, bien qu'autonome, renvoie tout de même au monde réel. C'est certainement pourquoi les situations de « sortie de la violence » qui s'élaborent dans le roman de Kafia Ibrahim n'excluent pas la référence à la guerre qui constitue une thématique récurrente dans son écriture. A en croire Luc Rassin, c'est là une technique narrative spécifique au travers de laquelle la création littéraire acquiert le pouvoir d'envisager la rédemption dans la destruction même. Car il s'agit de réparer l'oubli par la résurrection passionnée du passé, de parler au nom des disparus.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 15.

C'est exactement à cet exercice que se livre la romancière Kafia Ibrahim dans le passage ci-après où elle fait appel à la mémoire pour inaugurer une sortie du réel et creuser l'écart avec la réalité épouvantable des affrontements sanglants et meurtriers. Néanmoins, le discours de l'héroïne de son roman rappelle à bien des égards le réel qui, bien que voué à disparaître, n'est pas sans influence sur la formulation de son énoncé. En témoigne la référence à des lieux existants comme « Mogadiscio » et « Somalie⁷⁹⁵ » dont l'utilisation démontre l'impossibilité pour l'imaginaire littéraire de contourner le réel quand bien même il cherche à le disqualifier :

Mogadiscio est une ville où il faisait bon vivre. Nous habitons une grande maison entourée d'arbres ; il y a avait un patio où nous avons l'habitude de passer nos après-midi ou nos soirées. J'aimais cet endroit et je pouvais y passer des heures, à lire ou à parler de garçons évidemment avec mes amies ; je me contentais de me préparer pour l'université que j'allais commencer l'année où la guerre avait éclaté. Mon père était mort alors que je n'avais que 6 ans, mais il nous avait laissé des biens et des maisons, et ceci nous permettait de vivre à l'abri du besoin ; sans être riches nous faisons partie des gens plutôt aisés de la ville. De toute façon, qui me croirait si je parlais de la vie insouciant que je menais en Somalie ? Les gens ne voyaient à la télévision que des enfants squelettiques, de hordes de gens affamés et un pays ravagé. Ils ne savaient pas qu'avant de devenir des réfugiés, nous étions des gens avec des rêves, de l'espoir, des projets et dans ces projets, être réfugiés dans des pays qui ne voulaient pas de nous n'en faisait pas partie⁷⁹⁶.

Selon Luba Jurgenson, « les témoignages [sur le désastre], en se focalisant sur le vide et la négativité, ont pu apporter de nouveaux outils à l'œuvre d'art et instaurer de nouvelles négociations avec le référent⁷⁹⁷. » Cette observation vaut particulièrement pour l'écriture d'Abdi Mohamed Farah qui s'efforce de faire voir dans la guerre des

⁷⁹⁵ Kafia Ibrahim, *Etrangère*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecrire l'Afrique », 2010, pp. 18/19.

⁷⁹⁶ *Idem*.

⁷⁹⁷ JURGENSON (Luba), « L'Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n°2, 2009, p. 10.

moments de répit où les armes cessent de crépiter, où les rêves de vengeance et les désirs d'héroïsme des combattants s'estompent et où les belligérants, enterrant la hache de guerre, n'éprouvent aucune difficulté à se souhaiter « *NABAD IYO CAANO*⁷⁹⁸ ». La lecture de son texte conduit à penser en effet qu'écrire contre la guerre revient pour lui à « faire surgir une absence⁷⁹⁹ », à convoquer ce qui n'est plus : la paix. Les déviations par rapport au réel procèdent de la volonté du sujet de se séparer du monde qui l'entoure, de transcender sa condition de poète issu d'une région en proie à la guerre et à la souffrance.

Pour Mouminy Camara, l'élimination des atrocités de la guerre dans les œuvres de fiction abordant la thématique des conflits sanglants en Afrique ne signifie pas refus de l'Histoire, mais tentative d'agir sur le lecteur de façon à l'inciter « à se libérer par le biais d'un discours véritablement thérapeutique⁸⁰⁰ ». L'espace littéraire devient ainsi propice à la construction d'un idéal de paix qu'il rend sensible lui-même. Mouminy Camara fait remarquer à ce sujet :

Une telle écriture de la violence s'élabore dans les fictions littéraires comme une tentative de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive [...] : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les lecteurs-citoyens et recèle une dimension thérapeutique indéniable. [...] Dans ces conditions, écrire devient une épreuve de force qui n'est autre que celle du réel, un moyen de lutter contre tout anéantissement⁸⁰¹.

Il importe de souligner que « les procédés de transgression »⁸⁰² qu'évoque Mouminy Camara sont à l'œuvre dans l'écriture dénuée de

⁷⁹⁸ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, *op.cit.*, p. 45. L'expression « NABAD IYO CAANO » : Terme emprunté à la langue somalie, littéralement traduit « paix et lait ».

⁷⁹⁹ MEURÉE (Christophe), « Ecrire, c'est d'abord faire surgir une absence », *art.cit.*

<http://www.fabula.org/acta/document702.php> Site consulté le 28 décembre 2014.

⁸⁰⁰ CHEVRIER (Jacques), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p. 144.

⁸⁰¹ CAMARA (Mouminy), *La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne*, *op.cit.*, p. 313.

⁸⁰² *Idem.*

pathos d'Abdi Mohamed Farah qui contraste avec les affres de la guerre. Ils se signalent notamment dans les répétitions propres à un texte dans lequel les langues française et somali se côtoient et se mélangent. Ainsi, le mot « paix » apparaît à plusieurs reprises dans les dernières strophes du poème ci-après qui, au total, en compte quatre. Ajoutons à cela la prolifération dans la production d'Abdi Mohamed Farah des emprunts à la langue somalie. L'emploi des mots « *Malaïks*⁸⁰³ », « *Waddad*⁸⁰⁴ », « *Guudi*⁸⁰⁵ », « *Golxad*⁸⁰⁶ », « *Gorof*⁸⁰⁷ » et « *Geel*⁸⁰⁸ », qui renvoient pour la plupart à l'univers traditionnel du peuple somali, en est la preuve. Il faut dire que leur utilisation rend difficile l'accès au travail du poète djiboutien pour les lecteurs francophones ne parlant pas le Somali.

En définitive, les déficiences formelles perceptibles dans *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* d'Abdi Mohamed Farah trahissent non pas un défaut de conception, mais une intention délibérée –celle de l'auteur– de creuser l'écart avec le chaos en utilisant les ressources de la langue. Elles trouvent une explication dans l'expérimentation d'une écriture qui s'invente en même temps qu'elle invente en tentant de superposer un espace imaginaire de paix à l'univers réel déchiré par la guerre. En ce sens, la combinaison linguistique et les redites observées dans l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah témoignent de la volonté du sujet écrivant d'instaurer un rapport nouveau avec l'objet. L'extrait suivant en est la parfaite illustration :

L'horloge a teinté

⁸⁰³ « *Malaïks* » Mot d'origine arabe. Il signifie « anges » dans la langue somalie.

⁸⁰⁴ Le terme « *waddad* » désigne un personnage religieux.

⁸⁰⁵ « *Guudi* » : Assemblée des notables chargés de prendre par consensus ou à la majorité les grandes décisions engageants la communauté.

⁸⁰⁶ « *Golxad* » : Arme blanche traditionnelle. Grand poignard incurvé que portent les nomades issa et afar sur leur hanche grâce à un ceinturon confectionné en peau de bête.

⁸⁰⁷ « *Gorof* » : Récipient en forme de bol, fabriqué par les femmes nomades. Cet ustensile sert à recueillir exclusivement le lait des vaches et des chamelles. Le « *gorof* » est la coupe qu'on tend en signe de bienvenue à l'hôte de passage.

⁸⁰⁸ « *Geel* » : Dromadaires, improprement nommés « chameaux » dans le parler des Djiboutiens s'exprimant en français. Cet animal représente pour les peuples des pasteurs la valeur suprême, l'étalon avec lequel on peut évaluer la richesse d'un homme.

La rigole des sonorités suinte
des bouches
Les murmures des *Malaïks*
s'insinuent dans les esprits
Le temps des mots salvateurs est là

Le *Waddad* a psalmodié
Le prélude de l'apaisement se tisse
dans les murmures
Le pansement des plaies se passe
sous l'ombre du TOTEM
L'espace de la palabre est ici

Le *Guudi* a tranché
La paix de la pensée imprègne
l'assemblée
Le *Golxad* des guerriers repose
dans l'enclos
Le lait doux de la paix est là

Les anciens ont pactisé
La sueur des mots se dégoutte dans
le *Gorof* de la paix
Le suaire des morts recouvre
la saison des douleurs
Les *Geel* de nos tribus paîtront ici⁸⁰⁹

Dans les pages de *Cris de traverses*, le lecteur a droit à des instants de répit en dépit de la guerre omniprésente dans l'espace textuel. Née du chaos qu'elle entend faire connaître, l'œuvre d'Abdi Ismaël Abdi a ceci d'intéressant qu'elle fait alterner à intervalle régulier les situations de violence et les moments de trêve où les parties en conflit n'hésitent pas à entériner des accords de paix alors même qu'elles savent pertinemment qu'ils n'ont aucune chance d'aboutir. Il n'empêche que tout le monde s'empresse de fêter « la paix

⁸⁰⁹ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 15.

revenue⁸¹⁰ » avec beaucoup d'enthousiasme, « tellement heureux que personne ne pens[e] à ce qui pourrait advenir si par malheur, un jour, les couteaux, refroidis [...], décidaient de tuer à nouveau⁸¹¹ [...] ».

Ainsi, la sortie de la violence s'organise selon une technique narrative qui tend à la subvertir en l'incluant dans l'univers guerrier dont elle devient partie intégrante. La théâtralité que dénote le comportement des belligérants qui multiplient les conventions de paix sans jamais parvenir à mettre un terme à leur « léger différend⁸¹² » contribue à accentuer la portée pathétique du récit d'Abdi Ismaël Abdi.

Mais toujours est-il que Qamero, héroïne de la nouvelle éponyme intitulée « *Qamero, l'enfant de la lune éteinte* », profite de ces moments d'accalmie relative pour mettre à exécution un projet qui lui tient à cœur et qui a le mérite de lever le voile sur ses aspirations à la paix : elle décide de se marier. Plus que le mariage lui-même, le choix du mari est très significatif car elle consent à épouser un homme issu de la tribu avec laquelle la sienne est en conflit et qui n'est autre que celle à laquelle appartenait sa propre mère. Ce mariage, espère-t-elle, va contribuer davantage au rapprochement entre les deux communautés. C'est pourquoi elle vit son projet de mariage comme un « défi⁸¹³ » à la guerre et à ses atrocités. Une telle démarche en dit long sur le désir de paix du personnage dont une narratrice anonyme retrace le parcours quelque peu exceptionnel dans le recueil de nouvelles d'Abdi Ismaël Abdi :

Qamero grandit écartelée entre les deux camps. L'ambiance familiale renforça en elle un clivage affectif qui l'obligea une fois la paix revenue à prendre comme mari, peut-être était-ce par défi, un cousin issu de la tribu maternelle. Son père ne s'opposa pas à ce mariage. Il l'encouragea au contraire. C'est la

⁸¹⁰ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 116.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 117.

⁸¹² *Ibidem*, p. 116.

⁸¹³ *Idem*.

raison pour laquelle, une fois retiré des affaires, il accepta par la suite de s'associer avec le mari de Qamero. Ce dernier devint le convoyeur en chef de ses troupeaux de bétail. Mais la décision de Qamero fut interprétée par Samira et Medina comme étant, selon elles, l'expression de l'ingratitude congénitale de la tribu de sa mère, les Salala.

Quelle que fût la réaction suscitée dans les deux tribus par le mariage de Qamero, l'événement fut fêté dans la joie et le bonheur de voir heureux les deux mariés⁸¹⁴.

L'initiative de Qamero ne relève pas d'un cas isolé dans les fictions étudiées où les personnages « ont en commun leur désir de paix »⁸¹⁵. Leur refus de la guerre se manifeste en effet tant dans la dimension subversive de leur discours que dans des attitudes que l'on pourrait qualifier de pacifistes et qui tranchent avec l'univers déliquescent de la guerre dans lequel ils sont amenés à évoluer malgré eux. Aussi, ils semblent trouver dans la remémoration de l'expérience vécue un moyen d'accélérer la mobilisation des consciences. Car il s'agit pour eux de « dire la vérité sur la guerre⁸¹⁶ », de caractériser la folie meurtrière, de stigmatiser la déchéance humaine. Ce qui confère une portée didactique indéniable à leurs témoignages dont l'aspect pacifiste se fonde sur leurs prises de position contre la guerre. En quoi peut-on considérer ces personnages non-violents, objecteurs de conscience comme « l'incarnation d'un désarroi lucide⁸¹⁷ ? » Les écrivains ont-ils voulu faire œuvre de moralistes en les mettant en scène ?

⁸¹⁴ *Ibidem*, pp. 116/117.

⁸¹⁵ RIEUNEAU (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, *op.cit.*, p. 437.

⁸¹⁶ KESSLER-CLAUDET (Micheline), « Partir et Revenir dans les romans de la Première Guerre mondiale ou le retour de l'écrivain », *art.cit.*, p. 82.

⁸¹⁷ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 28.

1-3 La mobilisation des consciences

Pour les écrivains, la guerre ne fut pas seulement une expérience terrifiante les conduisant à affronter des réalités qui défient la raison, ébranlent la conscience et annihilent la parole. Pour un grand nombre d'entre eux, elle fut « une épreuve où les exigences de la pensée et de l'art se heurtèrent à des impératifs d'un autre ordre, ceux de l'action, de la vie sociale, de l'histoire⁸¹⁸ », comme l'a noté Eliane Tonnet-Lacroix sous la plume de laquelle on peut lire également ces mots.

Face à ces rudes contraintes de l'événement historique, la conscience de l'individu s'est défendue par la lucidité et la sincérité. La littérature propose alors des images nouvelles, puisées à l'expérience vécue⁸¹⁹.

Ces remarques sont révélatrices de l'entreprise de désacralisation de la guerre à laquelle se consacrent les auteurs des textes étudiés dans leurs tentatives de transformer le chaos en un objet esthétique. Ce qui donne à leurs œuvres le statut d'une force de dévoilement de la vérité sur la guerre. Les écritures du désastre procèdent d'un regard rétrospectif tant la convocation de la mémoire s'avère incontournable dans le travail scripturaire de l'écrivain qui entend témoigner, retracer par les mots un vécu douloureux. Le discours littéraire, en tant que lieu de transmission d'une expérience chaotique, envisage dans la remémoration (qui contribue à faire resurgir des tensions et des sentiments qui n'ont pu naître que de la confrontation avec la cruauté) un dispositif de mobilisation des

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁸¹⁹ *Idem*.

consciences. En clair, la transposition de la violence extrême autorise la construction d'un espace d'apprentissage par le biais duquel la création littéraire s'efforce d'interroger la frontière entre l'humain et l'inhumain, de saisir « ces fugaces reflets de l'âme humaine [qui] sont toujours effrayants comme le sont toutes les choses émanées des abîmes⁸²⁰ ». En confrontant à l'inouï le lecteur, elle parvient à exercer sur lui une sorte de magistère morale. Dans ces conditions, la dimension didactique des œuvres de fiction de notre corpus peut constituer une voie privilégiée pour l'appréhension du discours littéraire en tant qu'expression d'une conscience : celle du sujet dont le récit édifiant devient non seulement un instrument de protestation contre les méfaits de la guerre, avec une fonction persuasive assumée, mais un lieu d'apprentissage pour le lecteur. A ce sujet, Eliane Tonnet-Lacroix note :

Elle [c'est-à-dire la guerre] constitue une aventure individuelle bien plus que collective. Et elle devient ainsi surtout un apprentissage exaltant, douloureux ou amer, de la vie elle-même⁸²¹.

Dans les fictions étudiées, le parcours des personnages est significatif du problème moral que soulève la narration de l'inénarrable en tant que tentative de conscientisation. Ces derniers, révoltés par l'horreur qu'ils sont amenés à côtoyer, ne cachent pas leur colère, encore moins leurs désillusions qui, comme le fait remarquer Eliane Tonnet-Lacroix, tiennent au fait que « la guerre donne souvent l'impression d'avoir été "une sanglante duperie" selon la formule de Romain Rolland, ou encore "une grande catastrophe truquée", selon celle de Drieu La Rochelle⁸²². » Le rejet de la guerre est d'autant plus total chez ces mêmes personnages qu'il s'exprime non seulement dans leurs faits et gestes, mais dans les états d'âme et

⁸²⁰ MONFREID (Henry de), *La Croisière du hachich*, *op.cit.*, p. 9.

⁸²¹ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op.cit.*, p. 20.

⁸²² *Idem.*

la révolte intérieure qui imprègnent leurs témoignages qui puisent leur force dans la coïncidence d'une expérience vécue et d'une dénonciation spontanée. On passe alors du discours de la guerre à un discours contre la guerre dans lequel les mots et les voix se mêlent pour dire la souffrance et la désolation, et faire entendre de façon implicite le désir de paix commun à tous ces personnages.

La lecture de *Saad*, roman d'Alain Blottière, corrobore cette analyse. La réaction que suscite la découverte des atrocités de la guerre chez David, l'un des protagonistes de l'œuvre romanesque de Blottière, ne laisse aucun doute sur le désarroi profond auquel il se trouve livré et qui trahit son incapacité à admettre l'inadmissible. La vue d'un cadavre déchiqueté est pour lui synonyme de moment de prise de conscience en ce sens qu'elle le ramène à la précarité de la condition humaine, avec toutes ses faiblesses. La description de la scène, qui est d'ailleurs très frappante, est prise en charge par le narrateur qui, pour ce faire, adopte un point de vue omniscient :

Il voudrait s'enfuir, ne plus jamais revoir ce corps hideux
qui défie les vivants et s'endormir ou s'évanouir, perdre
conscience pour un temps d'oubli, d'apaisement⁸²³.

Ainsi, au travers de la conscience d'un personnage de fiction dont l'instance narrative révèle les angoisses et le déchirement interne devant le spectacle accablant de la mort et de la cruauté, le travail du romancier aboutit à une condamnation sans appel de toute forme de guerre. Aucune véritable marque de jugement n'apparaît pourtant dans l'écriture d'Alain Blottière qui évite tout pathos pour donner toute sa dimension à la guerre : il n'y a pas de héros, juste la mort qui fauche, le sang qui gicle et les cris de souffrance des victimes qui se répandent partout.

La métamorphose de David, qui en vient à renoncer à son statut de combattant en découvrant l'horreur, donne lieu à un regard

⁸²³ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad*, *op.cit.*, p. 130.

lucide sur le phénomène guerrier, ses méfaits, son absurdité. De par son désenchantement et son dénuement face à la barbarie, il symbolise la destruction de l'individu dans la guerre. Le rejet de la guerre perceptible dans le comportement de ce personnage, qui tranche avec le désir d'héroïsme inhérent à la figure du guerrier, repose sur l'horreur physique de ce que l'analyste Luc Rassin appelle « la grande plaie⁸²⁴ ».

La tentation de la fuite conduit à analyser le parcours de David dans l'univers chaotique de la guerre selon une double interprétation. Car si elle peut être perçue comme une forme de résignation, cela n'empêche pas toutefois de constater qu'elle procède aussi d'un « refus de voir⁸²⁵ ». De ce point de vue, l'attitude de David rejoint celle d'Ahmat, le « réfugié de Jigjiga⁸²⁶ » dont on assiste au suicide dans les pages de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* d'Abdi Mohamed Farah. Plus que les difficultés liées à son existence d'exilé, c'est l'impossibilité de « renouer avec ses racines », c'est-à-dire de retrouver les « plaines de l'Ogaden ancestral⁸²⁷ » où sévit la guerre qui apporte chaque jour son lot de morts, qui l'amène à mettre fin à sa vie.

La fuite et le suicide sont les résultats de la perte de repères, de la désillusion ou du désespoir qu'engendre chez les personnages la confrontation avec l'impensable. Ils sont aussi la réalisation la plus expressive du phénomène de dévastation qui hante la masse des écritures de la violence extrême puisqu'ils révèlent des tensions internes par le biais desquelles se signale le refus des personnages de supporter l'insupportable. C'est ce qui a fait dire à Micheline Kessler-Claudet :

Dans cette littérature de persuasion morale », si la trajectoire des personnages dans l'espace de guerre ressemble à une errance fatale dans les labyrinthes de la tranchée et des

⁸²⁴ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 69.

⁸²⁵ AUDOUIN-ROUZEAU (Stéphane), « Violences extrêmes de combat et Refus de voir », art.cit., p. 543.

⁸²⁶ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 37.

⁸²⁷ *Idem.*

champs de bataille, leur trajectoire intérieure est au contraire celle de la prise de conscience croissance d'une vérité à la fois personnelle et collective, concernant le rapport de l'homme moderne à la mort et à l'Histoire... Le retour désenchanté ou la mort du personnage, dans cette perspective, ne font que renforcer le sens de ces œuvres de protestation, écrites pour un public contemporain⁸²⁸.

Partant du principe que « la trajectoire interne⁸²⁹ » qu'évoque Micheline Kessler-Claudet dans le passage que nous venons de citer renvoie à l'espace mental ou psychique du personnage, on ne peut éviter de constater que l'intériorité du « réfugié de Jigjiga » est poussée dans un lointain inaccessible. Abdi Mohamed Farah le décrit en effet « comme emmuré dans son théâtre intérieur⁸³⁰ ». Dans ces conditions, le lecteur a du mal à suivre les méandres de la pensée et des sentiments du personnage qui, à en croire l'auteur, « ramait loin dans son océan de doutes⁸³¹ ».

En dépit de ces constatations, l'écriture d'Abdi Mohamed Farah propose une plongée au cœur de ce même personnage. La révélation directe des sentiments (« désespoir », « las⁸³² ») d'Ahmat participe de cette démarche qui tend à dévoiler son univers affectif et mental dont la vulnérabilité est clairement soulignée dans le texte. Ainsi, Ahmat est dépeint sous les traits d'un homme instable, « agrippé aux oripeaux de sa condition de naufragé », « auréolé d'un halo sombre⁸³³ ». L'accès à l'intériorité du personnage est rendu possible par le recours à la focalisation interne qui autorise aussi l'identification et l'empathie du lecteur en lui permettant de pénétrer un monde à part –celui des réfugiés en l'occurrence –d'en comprendre les difficultés, d'en partager les souffrances.

⁸²⁸ KESSLER-CLAUDET (Micheline), « Partir et Revenir dans les romans de la Première Guerre mondiale ou le retour de l'écrivain », art.cit., p. 82.

⁸²⁹ *Idem*.

⁸³⁰ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 38

⁸³¹ *Ibidem*, p. 37.

⁸³² *Ibidem*, p. 38.

⁸³³ *Ibidem*, pp. 37/38.

D'autre part, la création d'Abdi Mohamed Farah établit un rapport de vraisemblance avec le réel dès lors que l'on considère le parcours du personnage dont la situation de réfugié est assumée au travers d'une errance de ville en ville. L'illusion de réel qu'entretient *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* repose sur la référence à des toponymies existantes (« Ogaden », « Jigjiga⁸³⁴ »). La relation dialectique toujours mouvante entre réel et fiction que cristallise Ahmat devient donc plus étroite lorsque l'on prend en compte son évolution dans l'espace, son cheminement d'exilé.

Il importe de souligner aussi les dérèglements formels qui caractérisent l'écriture d'Abdi Mohamed Farah. De fait, la subversion des codes esthétiques apparaît comme une marque de fabrique de l'auteur. Elle se signale notamment dans la juxtaposition de deux dispositifs (poème et discours) à l'intérieur du champ textuel. L'extrait suivant ne déroge pas à la règle. Le poète retrace ici le destin tragique de celui qu'il appelle « mon réfugié de Jigjiga⁸³⁵ » depuis son départ de l'Ogaden, sa terre natale qu'il est contraint de quitter à cause de la guerre, à son arrivée dans « une ville-cuvette » dont le décor intérieur rappelle celui de Djibouti et son « atmosphère surchauffée⁸³⁶ ». Réduit à la mendicité, Ahmat y perd tout : sa dignité, ses espoirs de vie meilleure, son âme. La prise de conscience de sa dure condition de réfugié le conduit au suicide qui devient ainsi l'aboutissement de son incapacité à accepter une existence où il ne vaut guère mieux désormais qu'« un caillou qu'on piétine, anonyme et inutile⁸³⁷ ». L'œuvre d'Abdi Mohamed Farah doit sa singularité à sa composition hybride au point que seule la disposition des mots dans l'espace textuel indique qu'il s'agit d'un poème :

Il est maigre comme un « I »

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁸³⁵ *Idem*.

⁸³⁶ *Idem*.

⁸³⁷ *Idem*.

esseulé sur une page blanche
Ahmat est son nom
et vagues sont ses souvenirs
de son terroir natal [...]

Mâchouilleur du désespoir
agrippé aux oripeaux
de sa condition
de naufragé, mon réfugié de Jigjiga
ramait loin, dans son océan
de doutes,
à l'idée de renouer avec ses racines,
des plaines de l'Ogaden ancestral
où repose le cordon ombilical [...]

Mon réfugié de Jigjiga s'en est allé
enfin, las de son exil terrestre
Ahmat est parti comme il est venu
sans papiers et sans prévenir
un voyage sans retour
et sans remords
au bout d'une corde reliée
aux branches
du vieil arbre sis en face
du bâtiment du HCR
et son corps balancé par les
courants d'air
formait dans l'espace un S
tremblotant
tel un signe d'un artiste fantaisiste⁸³⁸.

Dans l'effondrement des équilibres psychiques et des valeurs qu'elle cherche à reproduire, l'écriture de l'indicible trouve l'occasion d'inaugurer une construction porteuse de sens qui, en creusant l'écart par rapport à un réel en crise, devient elle-même « un événement en termes de prise de conscience⁸³⁹ ». Dans *Balbala*,

⁸³⁸ *Ibidem*, pp. 37/38.

⁸³⁹ COQUIO (Catherine), *Rwanda : Le Réel et les Récits*, *op.cit.*, p. 138.

premier roman d'Abdourahman A. Waberi, s'élabore une vision distanciée des événements que l'écrivain djiboutien se propose de relater dans son livre tout en s'efforçant de les déformer par la multiplication des détours du récit. Ce travail de déconstruction, s'il ne peut occulter la volonté de l'auteur de moduler à sa manière le contrat d'engagement par rapport au réel, influe particulièrement sur la composante discursive qui se caractérise par la contestation dans la parole. Le discours de la guerre, ainsi devenu le lieu de la protestation contre les méfaits de la guerre, prend une nouvelle dimension dans une écriture en contrepoint qui se veut un moyen de lutter contre la déshumanisation et par le biais de laquelle le sujet manifeste une colère radicale contre l'Histoire. La narration des faits de violence auxquels sont confrontés Waïs, Dilleyta, Yonis et Anab, les quatre personnages au cœur du roman d'Abdourahman A. Waberi, est prise en charge par un narrateur qui se sert de leur refus de la guerre pour alimenter la production d'un contre-discours qui tend à inscrire l'opposition contre la guerre dans une réflexion plus vaste en mettant en cause « la société elle-même dont les structures génèrent la guerre⁸⁴⁰ ». Néanmoins, force est de constater que cette instance narrative est éclatée et plurielle. D'où sa fragmentation en plusieurs voix narratives qui servent de relais énonciatif au narrateur principal, en se plaçant à l'origine d'un récit enchâssé où s'insèrent des répliques au style direct. En dépit de ces remarques, l'unicité de la voix narrative est implicitement revendiquée dans le texte d'Abourahman A. Waberi sous la plume duquel on peut lire :

On chuchote encore que les quatre personnages ne
seraient que les voix intérieures d'un seul et même individu⁸⁴¹.

De ce point de vue, la stratégie énonciative et discursive adoptée par l'auteur de *Balbala* pourrait trouver une justification

⁸⁴⁰ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 69.

⁸⁴¹ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p. 88.

dans ces mots de Catherine Coquio qui en explique l'intérêt dans son ouvrage intitulé *Rwanda : Le Réel et les Récits* :

L'événement s'écrit ainsi au sein d'une seule conscience, où se projette celle de l'auteur, à travers un langage fortement singularisé, qui fait toute la valeur de cette prose expressive⁸⁴².

La violence du langage traduit la révolte de l'auteur qui s'exprime au travers du contre-discours qu'endosse le narrateur. La création romanesque d'Abdourahman A. Waberi, en tant que support d'un message antimilitariste, procède d'une intention critique : elle lève le voile sur les atrocités de la guerre et en souligne l'absurdité. D'où l'investissement du texte par un discours dénonciateur, virulent, qui puise dans les ressources de la langue sa singularité, sa capacité à se soustraire aux codes convenus. A la critique des normes sociales fait écho le refus des procédures narratives classiques dans l'écriture d'Abdourahman A. Waberi qui introduit des fractures formelles et discursives qui se fondent sur l'utilisation d'une syntaxe disloquée et le recours à l'oralité. C'est ce que démontre le passage suivant :

Cette guerre dite guerre civile qui n'est pas une vraie guerre, et surtout pas civile. Non, il faut inventer un autre vocable pour dire cet état étrange, inconnu jusqu'à ce jour. A chaque révolution du soleil, on se prépare à une nouvelle mésaventure, une malaventure inouïe avec son cortège de cadavres, de démolitions, de dérives et d'embuscades. La population désemparée ne fait plus confiance qu'à ses jambes frêles, fugitives. La marche, elle connaît ça. [...]

Ça dure comme ça peut, le reste est affaire de foi. [...]

Terre d'écueil et de colère qui ignore la caresse de la houe. Terre chauve, chicotée par le khamsin. Terre funambule tentée par le grand écart géologique⁸⁴³.

⁸⁴² COQUIO (Catherine), *Rwanda : Le Réel et les Récits*, *op.cit.*, p. 143.

⁸⁴³ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 119/120.

A cela s'ajoute le fait que les parcours des personnages, en dépit des relations de parenté ou d'amour qu'ils entretiennent – Anab, sœur du marathonien Waïs, est la compagne du docteur Yonis – sont racontés séparément. Ainsi, *Balbala* comprend quatre parties dont chacune annonce dès le départ le personnage auquel elle est consacrée. Le roman d'Abdourahman A. Waberi s'ouvre sur un chapitre dont le titre est « Waïs : la piste, l'envol » et auquel viennent s'ajouter trois autres chapitres respectivement intitulés : « Dilleyta : la vie comme un poème », « Docteur Yonis dans tous ses états, tous ses éclats » et « Anab : femme-fruit, fleur de bidonville ». Ces constatations confortent l'idée selon laquelle il n'y a pas d'intrigue et ce qui en tient lieu est un fatras d'événements distincts, un assemblage de témoignages basés sur l'expérience personnelle de chacun des quatre personnages. Le texte de Waberi, qui « obéit à une structure très stricte bâtie sur le modèle de l'entrelacement⁸⁴⁴ », comprend plusieurs récits enchâssés dont le plus long est celui de Waïs qui occupe presque la moitié du livre. Ainsi, « des stratégies et moyens détournés sont à l'œuvre dans le récit. Ils cassent les formes conventionnelles du roman historique de facture ordinaire. Le lecteur n'a plus besoin de chercher le sens du roman : il n'en a pas⁸⁴⁵ », comme l'affirme Josias Semujanga.

La déflagration qui donne accès à l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi conduit à penser que le refus de la guerre entraîne un refus des normes convenues qui se traduit par la transgression des techniques narratives classiques.

Si « la littérature, selon Luc Rassin, se veut l'expression du refus de la guerre⁸⁴⁶ », celui-ci s'exprime de manière plus explicite dans l'attitude des quatre personnages que l'on rencontre dans les pages de *Balbala* où ils sont qualifiés de « quatuor subversif⁸⁴⁷ ». Il en va ainsi de Dilleyta dont l'adhésion à la non-violence ne s'est jamais

⁸⁴⁴ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 106.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁸⁴⁶ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 14.

⁸⁴⁷ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op.cit., p. 88.

démence, même sur un champ de bataille. Mis à l'épreuve de la barbarie, son attachement aux valeurs de tolérance et de fraternité se révèle toutefois un écueil. Son statut de combattant dans les rangs du FRUD, mouvement rebelle en guerre contre le gouvernement de son pays, en pâtit. Il est aussitôt traité de « fou⁸⁴⁸ », y compris par ses meilleurs amis.

Il fait sombre ici. Tout retrouve son calme et Waïs aussi. On dit que Dilleyta se promènerait dans la zone en guerre, désarmé et esseulé, à tenter de réconcilier les frères ennemis. Il est fou, se dit Waïs, tout en le remerciant du fond du cœur pour ce geste absurde et grandiose à la fois⁸⁴⁹.

La présence de Dilleyta dans un champ de bataille est l'occasion pour ce personnage atypique de mettre à exécution ses idées pacifistes. C'est donc en pèlerin de la paix qu'il débarque dans le maquis où il se fait malheureusement un nombre incalculable d'ennemis malgré ses intentions louables. Son rejet de la violence accélère sa marginalisation. Ses prises de position contre la guerre sont perçues comme une tentative de casser le moral de la rébellion et dressent contre lui ses propres compagnons de lutte qui voient en lui un ennemi à abattre :

Dilleyta promenait partout son beau visage d'Akhénaton pâle, certains déchargeaient sur lui leurs affects mal placés et leurs pulsions insanes en lui promettant la lapidation, entre autres supplices⁸⁵⁰.

Les nombreuses controverses que suscite Dilleyta n'empêchent pas cependant le romancier d'accorder une place de choix à ce personnage en multipliant, dans le récit, les scènes où l'on voit ce dernier manifester avec plus d'acuité son refus de participer

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 46.

⁸⁴⁹ *Idem*.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 101.

aux affrontements sanglants auxquels il assiste malgré lui. Pour Dilleyta, renoncer à la guerre revient à préserver son humanité en s'abstenant d'apporter sa contribution à une entreprise de destruction qui condamne l'homme aux pires malheurs et compromet sérieusement sa dignité. Le caractère positif de la démarche de Dilleyta qui consiste à faire la guerre « totalement désarmé⁸⁵¹ » doit être relativisé toutefois pour deux raisons. La première, et de loin la plus évidente, tient au fait qu'il met sa vie en danger en agissant de la sorte sur un champ de bataille. La seconde a trait à la portée symbolique de son geste qui ne peut influencer ou entraver de quelque manière que ce soit le cours des événements. C'est sans doute pourquoi « absurde » est le mot qui revient le plus souvent dans la bouche du narrateur à l'évocation de l'action pacifiste du personnage, soulignant ainsi son inconséquence, voire son inutilité. En fait foi le passage suivant dans lequel la voix narrative semble déplorer l'absence de lucidité qu'implique l'initiative de Dilleyta tout en la qualifiant de « grandiose⁸⁵² » :

A Randa, Dilleyta a opté pour un geste absurde et grandiose : sauver sa part d'homme en faisant cette guerre totalement désarmé, après avoir enlevé la culasse de sa mitraille AK 47⁸⁵³.

La mise en scène de personnages en guerre contre la guerre à l'instar de Dilleyta apparaît comme une tentative de conscientisation dans l'écriture d'Abdourahman A. Waberi. Aussi, la lecture de *Balbala* ne laisse guère indifférent tant le romancier s'efforce de faire voir dans la guerre la possibilité de renouer avec la paix. La forte implication militante de son œuvre conduit à penser que l'impossibilité de transposer le désastre dans l'espace littéraire n'a pas seulement fait découvrir à l'écrivain ses propres limites. Car la confrontation à la déchéance humaine lui a révélé aussi l'urgence de

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 119.

⁸⁵² *Idem*.

⁸⁵³ *Idem*.

la dépasser. C'est ainsi que l'on peut lire dans le premier roman d'Abdourahman A. Waberi :

On doit y faire l'apprentissage d'une fraternité commune. C'est l'ambition de Dilleyta et de ses amis, un Dilleyta aujourd'hui invisible qu'on aurait néanmoins vu dans toute la région. [...] Cette fuite en avant serait une aventure toute personnelle. Alors, mystère ou boule de gomme ? A moins d'interroger la voix intérieure qui lui susurrerait : « Tout cela ne sert à rien, les frères ennemis se réconcilient à nouveau pour se diviser aussitôt, se trahir mutuellement, se réconcilier encore au bénéfice d'une nouvelle division et ainsi de suite et ainsi de suite. » Cette voix lui assurait encore : « Mon vieux, tu verras, la guerre lasse même les plus impétueux. Tu verras des chefs belliqueux quémander un subside ou un siège. Méfie-toi, ce n'est pas une simple promenade de santé. » [...]

Mais cela, personne n'en aurait cure. L'étreinte brûlante de la guerre, les séquelles qu'elle laisse sur les corps et sur l'âme des victimes, sur les paysages aussi ; ça oui, Dilleyta s'en soucie⁸⁵⁴.

La désorganisation de la trame narrative, la subversion des normes langagières, le contre-discours qu'endossent les personnages dont le refus de la guerre est indissociable du regard critique qu'ils portent sur la société sont autant de moyens que déploie l'auteur de *Balbala* pour faire de la transposition du désastre dans le champ fictionnel le lieu même d'une rédemption possible. Le choix de procédés narratifs et rhétoriques impliquant entre autres la dérision et la virulence langagière témoigne de la quête de sens dans le non-

⁸⁵⁴ *Ibidem*, pp. 121/122.

sens à laquelle se consacre l'écrivain djiboutien et contribue à l'élaboration de la vision du monde dont est porteur son premier roman. En entraînant le lecteur dans un univers fictionnel qui se veut non pas un espace de perpétuation des massacres et de la souffrance, mais un creuset propice à la réflexion sur les méfaits de la guerre et à la recherche de la paix, l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi entend apporter sa contribution à l'émergence d'« une nouvelle conscience africaine⁸⁵⁵ ». D'où une écriture synonyme de thérapie qui acquiert une destination au travers de l'implication du lecteur au « travail du deuil⁸⁵⁶ » et de la conjuration du Mal qu'elle instaure. Pour Denis Ferraris, le récit de guerre, en tant que tentative de dépassement d'une expérience douloureuse, est pris dans des contradictions qui ne cessent de s'approfondir au fur et à mesure que le sujet écrivain s'efforce de maîtriser un phénomène inquiétant, de mobiliser toutes les ressources de son pouvoir de transcendance pour que sa création soit perçue comme invention d'avenir plutôt que réécriture du passé. Comment, en effet, produire du beau langage quand le référent est à ce point hideux et repoussant qu'il se refuse à l'élaboration ? « L'écrivain devant la guerre est plus que jamais porté à voir dans son office une mission dont la fin suprême est d'abolir la discontinuité dont cette entreprise de mort menace toutes les formes.[...] En choisissant cette voie il trahit la guerre et ne parle que de lui-même⁸⁵⁷», peut-on lire sous la plume de Denis Ferraris. Si ces contradictions tiennent à l'objet de représentations, elles n'illustrent pas moins la volonté des auteurs de redéfinir leur rapport à l'écriture. La retranscription des atrocités de la guerre dans le fait littéraire apparaît dès lors un instrument efficace à même de permettre de lutter contre l'oubli, de réparer par les mots les souffrances vécues et les humiliations subies. C'est ce qui fait la spécificité des œuvres de fictions étudiées dans lesquelles la transposition des pires situations de violence semble appeler non

⁸⁵⁵ *Ibidem*, 4^{ème} de couverture.

⁸⁵⁶ ALAZET (Bernard), « L'Embrasement, les Cendres », art.cit., p. 155.

⁸⁵⁷ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 20.

pas une reproduction mais une évocation. Par ce biais, l'écrivain « entend se démarquer des sentiments communs et ne mettre son style unique qu'au service d'une vision toute aussi neuve qu'inopinée⁸⁵⁸ ». Aussi, nous allons tenter d'analyser les procédés rhétoriques et stylistiques utilisés pour faire de l'écriture du désastre « l'annonciatrice et le signe de l'espoir, de la rédemption et de la libération⁸⁵⁹ », pour reprendre les termes de Wolfgang Babilas. Il s'agira pour nous de montrer en quoi les récits du chaos, en articulant des expériences terrifiantes dont ils révèlent les séquelles grâce au recours au matériau langagier et surtout à l'écriture, revêtent une fonction thérapeutique, purificatoire et pacificatrice.

1-4 Une écriture synonyme de thérapie

Les écrits de combat, tiraillés entre exigence de fidélité au réel et désir de transcender la souffrance par le moyen de l'imagination, sont le lieu de tous les paradoxes. Si, pour Emmanuel Ahimana, les fictions et les témoignages sur l'inimaginable « constituent une écriture mémorielle et une parole thérapeutique⁸⁶⁰ », c'est qu'ils assument les contradictions qui les caractérisent au travers de l'articulation d'une dimension de connaissance et d'une visée subjective. La guerre qu'ils ont vécue comme une épreuve morale confronte les écrivains à la nécessité de témoigner, de révéler par les mots une expérience traumatisante qui dépasse en démesure tout ce

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁵⁹ WOLFGANG (Babilas), « Sur un poème poétologique d'Aragon : Richard Cœur-de-Lion », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, *Penser la violence*, Université de Lille III, Octobre-Décembre 1986, p. 142.

⁸⁶⁰ AHIMANA (Emmanuel), « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 447.

que l'on peut imaginer, de redonner la parole aux disparus pour qu'ils puissent raconter les atrocités qu'ils ont subies. Dans une étude consacrée aux narrations littéraires du génocide au Rwanda, Maria-Angela Germanotta souligne :

Il faut absolument témoigner pour montrer ce qui a été détruit, pour poser des questions vitales. [...] Il s'agit d'une tentative de réparation, en essayant de reconstituer les liens brisés avec l'humanité, de transmettre l'expérience vécue. Cela fait partie d'un difficile travail du deuil, là où le deuil est rendu presque impossible par l'effacement de la mort, lorsque des milliers de cadavres restent sans nom, sans rites, sans mots de congé⁸⁶¹.

A l'évidence, la voix des morts dans les fictions littéraires étudiées « répond à l'exigence de mettre en scène la sortie du silence des disparus⁸⁶² ». Mais elle défie l'ordre habituel et la logique : le pouvoir de témoigner n'appartient plus exclusivement aux survivants. L'écrivain italien Primo Levi, dans les pages de *Les Naufragés et les rescapés*⁸⁶³, laisse entendre néanmoins que les morts ont tendance à raconter avec plus de force la violence extrême, aussi étrange que cela puisse paraître :

Ce sont eux [...] les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait une signification plus générale. Eux sont la règle, nous [c'est-à-dire les rescapés] l'exception⁸⁶⁴.

Il n'empêche que le retour à la vie de ces disparus qui s'effectue à travers « les chemins escarpés de la fiction⁸⁶⁵ » semble s'accompagner d'un « ardent désir de s'effacer, de se faire

⁸⁶¹ GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'écriture de l'inaudible/Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 3.

⁸⁶² *Ibidem*, p. 22.

⁸⁶³ LEVI (Primo), *I sommersi ei i salvati*, Rome, 1986; trad. fr. MAUGE (André), *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁸⁶⁵ Abdourahman A. Waberi, *La Divine Chanson*, op.cit., p. 237.

oublier⁸⁶⁶ ». Cette ambivalence apparaît très clairement dans les textes de notre corpus où la mémoire est sollicitée non pour tenter de lutter contre l'oubli, mais pour amorcer un travail de deuil. C'est dans cette perspective qu'Abdourahman A. Waberi, dans son premier roman, fait dire au narrateur :

Longtemps j'ai pensé que la mémoire servait à se remémorer le passé, à remonter le cours entier du temps pour déambuler dans les ruelles d'à présent. Ah, grossière erreur ! J'ai enfin compris que la mémoire sert surtout à occulter le temps d'antan, à oublier la blessure trop vive en l'encombrant de souvenirs qui chamboulent l'ordre initial des événements. Oui, la mémoire sert à oublier, les historiens l'ont compris avant tout le monde⁸⁶⁷.

La remémoration, dans ces conditions, sert à creuser l'écart avec l'événement, à alléger le poids de souvenirs atroces. Mais toujours est-il que le discours de la guerre, quand bien même il s'élabore comme une tentative de conjuration de la mort et de la souffrance, porte en lui « les traces de l'abîme [qui], quoique indélébiles, sont sublimées par la volonté de rendre la vie vivable après la catastrophe⁸⁶⁸ », pour employer une expression de Josias Semujanga. Ces oscillations entre destruction et rédemption, entre mémoire et oubli, entre passé et présent, apparaissent nettement dans les pages de *Les Etats-Unis d'Afrique*, autre roman d'Abdourahman A. Waberi. Le père de Maya, l'héroïne, est un médecin d'autant plus dénué de charisme qu'il est renfermé sur lui-même. L'incapacité à se détacher du vécu douloureux de sa famille est ce qui distingue cet écorché vif qui a horreur de la guerre par rapport à toutes celles et à tous ceux de son entourage. Comment oublier les atrocités que lui et les siens ont subies ? Comment faire

⁸⁶⁶ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, *op.cit.*, p. 12.

⁸⁶⁷ Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 21.

⁸⁶⁸ Cité par AHIMANA (Emmanuel) in « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 446.

table rase du passé, cet « ancien présent qui refusait de passer, devenir justement un passé⁸⁶⁹ ? » Le père de Maya « avait l'impression de vivre dans un perpétuel présent, sans passé et sans futur⁸⁷⁰ ».

C'est de cette tension permanente que rend compte Abdourahman A. Waberi dans un récit incantatoire à la deuxième personne du singulier ; un récit tiraillé entre le présent de l'énonciation et le passé de la remémoration. Ici, le « tu » du narrateur ne s'adresse pas au lecteur mais à Maya dont il révèle le monologue intérieur et dévoile les pensées. Néanmoins, l'allusion au monologue, qui apparaît comme un discours que Maya se tient à elle-même pour recouvrir un autre discours (celui de la voix narrative) qu'elle ne veut pas entendre ou une réalité (celle de la guerre) qu'elle ne veut pas voir, n'est pas sans conséquence sur la construction textuelle : la parole se glisse dans le flux du récit. La superposition de ces deux structures narratives brouille la lecture. D'autant que les allers-retours entre le discours et le récit indisposent le lecteur qui risque de perdre les repères textuels. A l'image du père de Maya qui, lui, se perd dans les méandres du temps, comme en témoigne l'extrait qui suit :

[...] c'est votre principal sujet de discussion. Docteur Papa reste à gué, ses mots perdant de leur effet et la faucheuse surplombant vos échanges, les retenant dans ses rets, dans le marigot des répétitions et des redites sans fin. Chaque jour qui passe apporte son lot de feuilles mortes offertes par le vent aux citadins bétonnés dont tu es : feuilles chargées de poussière, piétinées par des gens plus guillerets que ton paternel chagriné. Il est le seul à vouloir conserver le souvenir des jours d'avant, à détenir la clef du passé, à se promener entre les « jadis » et les « naguère ». Tous les autres se soumettent au tic-tac du quotidien, à l'ordre de la vie qui pulse chaque seconde : pleurer, oui ; puis oublier et vivre. Lui n'en fait qu'à sa tête, s'égarant volontiers dans les filaments de l'hier⁸⁷¹.

⁸⁶⁹ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 30.

⁸⁷⁰ *Idem*.

⁸⁷¹ Abdourahman A. Waberi, *Aux Etats Unis d'Afrique*, op.cit., pp. 50/51.

La narration de la violence extrême, en tant que tentative de dépassement de la souffrance, sollicite des techniques narratives et discursives qui, par le biais de la sublimation ou de la déréalisation du réel, tendent à envisager dans le chaos même une résurrection possible. Il en va ainsi de l'écriture d'Antoine Calvino dont le séjour au Somaliland en 2007 est revisité dans un récit poignant qui doit sa force à la juxtaposition de la guerre et de la paix à des fins de conciliation. En arrivant dans la région, l'auteur de *Un An autour de l'océan Indien* découvre un pays fortement détruit, mais dont les ruines cachent mal la volonté de renaître de ses cendres, de rompre avec le passé douloureux. C'est de cette situation quelque peu singulière qu'il rend compte dans son livre où la vie et la mort, le présent et le passé se mêlent au fil des pages. Antoine Calvino bâtit ainsi un récit complexe où la construction le dispute à la destruction, la métaphore à l'allégorie, la parodie au grotesque. En tentant de reproduire dans le champ textuel les convulsions d'un pays résolument tourné vers l'avenir mais où tout renvoie au vécu, celui-là même qu'il cherche à effacer par tous les moyens, le journaliste et écrivain semble subvertir le contrat de fidélité par rapport au réel en faisant de la représentation de l'innommable dans le fait littéraire le lieu de tous les paradoxes. De fait, les éléments les plus hétéroclites, ou plus exactement les plus contradictoires se côtoient dans son ouvrage qui invite à découvrir un monde qui puise ses aspirations à vivre en paix dans les ruines et la désolation héritées de la guerre. L'écriture d'Antoine Calvino à qui la mobilisation des ressources de la langue confère le pouvoir de faire cohabiter dans la page « les maisons détruites » et les « échoppes croulant sous un amoncellement de chaussures, de fruits, de parfums⁸⁷² [...] » s'élabore comme une accumulation d'images. La plus puissante en est sans doute celle de l'épave d'un avion de combat qui a servi par le passé à bombarder Hargeisa, la capitale du Somaliland, avant d'être associé

⁸⁷² CALVINO (Antoine), *Un an autour de l'océan Indien*, Paris, Phébus, 2011, p. 145.

au travail de reconstruction entrepris « après la fin des combats⁸⁷³ » puisqu'il devient « le seul monument de la ville⁸⁷⁴ ». Les écritures du désastre, selon Bernard Mouralis, « ont en commun d'exprimer quelque chose de rassurant sur le plan intellectuel dans la mesure où elles invitent à penser que la violence peut être repérée dans ses sources, fixée comme on peut faire d'une image photographique que l'on développe⁸⁷⁵ ». Les allers-retours incessants entre dévastation et rédemption, s'ils peuvent justifier le malaise du lecteur, procèdent de l'intention délibérée de l'auteur d'atteindre par la dérision et la sublimation un ensemble de réalités qui décontenancent, et de les maîtriser.

Dans ces conditions, « l'écriture imagée apparaît, même si elle intervient largement *a posteriori*, comme une embellie⁸⁷⁶ », comme l'affirme Denis Ferraris. Il serait toutefois naïf de réduire à cela l'œuvre d'Antoine Calvino. Car son témoignage met en évidence un désir de réparation inébranlable, et surtout une très grande lucidité. S'il évoque les blessures de la guerre, c'est pour mieux souligner la joie retrouvée à la fin des hostilités à Hargeisa, au Somaliland. L'extrait suivant en est l'illustration :

Je pars au petit matin pour le Somaliland. [...] Assez vite, je trouve un taxi collectif pour la capitale Hargeisa, qui m'emmène à travers de grandes étendues semi-désertiques parsemées de troupeaux de chèvres et de moutons. A l'arrivée dans la ville, je constate que le pays est encore très marqué par la guerre. Plus de quinze ans après la fin des combats, les maisons détruites sont toujours nombreuses, les rues ne sont pas bitumées, des carcasses de voitures traînent ici et là. Hargeisa a été rasée à 80%, bombardée méthodiquement par des Mig pilotés par des mercenaires sud-africains qui faisaient l'aller et retour à partir de l'aéroport situé dans sa banlieue. Maigre revanche, l'un

⁸⁷³ *Idem.*

⁸⁷⁴ *Idem.*

⁸⁷⁵ MOURALIS (Bernard), « Les Disparus et les Survivants », *Notre librairie/Revue des littératures du Sud*, n°148, *Penser la violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 13.

⁸⁷⁶ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 12.

de ces avions est exhibé sur une place où il constitue le seul monument de la ville. Mais la vie reprend. Le centre est un immense souk aux échoppes croulant sous des amoncellements de chaussures, de fruits, de parfums et, bien sûr, de khat. Les changeurs d'argent sont assis derrière les montagnes de billets, signe d'inflation galopante mais également de sécurité⁸⁷⁷.

La stratégie narrative et discursive adoptée dans *Un An autour de l'océan Indien* d'Antoine Calvino rappelle à bien des égards celle développée dans *Le Chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé. En effet, ces deux auteurs ont en commun de se servir de la mise en mots de la guerre pour faire entendre un ardent désir de paix. Cela se traduit notamment par une accumulation de métaphores dans l'espace textuel. « Ces métaphores, déclare Catherine Coquio, donnent à voir l'idéal de liberté mis à l'épreuve de la guerre⁸⁷⁸. » L'espoir d'une vie meilleure qui imprègne le discours du narrateur dans le recueil de nouvelles d'Ali Moussa Iyé témoigne de la volonté du sujet parlant de s'affranchir de son passé de rescapé. D'où l'abondance dans le texte des mots et expressions se rapportant à l'idée de projection dans le futur : « à venir », « avenir », « devenir », « espérance », « espoir⁸⁷⁹ ». A ce sujet, Maurice Rieuneau écrit :

C'est vers l'avenir que s'orientent les regards et la guerre ne sert que de référence négative pour aider à organiser la paix⁸⁸⁰.

De prime abord, cette fuite en avant peut être perçue comme une tentative de creuser l'écart avec le vécu. A observer de près le discours du narrateur-personnage, il apparaît nettement qu'elle met en évidence un besoin impérieux de témoigner et, partant, de transcender les traumatismes engendrés par la guerre. La confrontation à la violence extrême confine à l'impossibilité de

⁸⁷⁷ CALVINO (Antoine), *Un an autour de l'océan Indien*, op.cit., p. 145.

⁸⁷⁸ COQUIO (Catherine), *Rwanda : Le Réel et les Récits*, op.cit., p. 148.

⁸⁷⁹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.15.

⁸⁸⁰ RIEUNEAU (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, op.cit., p. 425.

s'exprimer, d'établir un contact normal, c'est-à-dire humain, avec autrui. Cette rupture de l'altérité entraîne une destruction de soi, comme le fait constater le personnage d'Ali Moussa Iyé :

Il n'y a ni porte ni escalier pour accéder à ma mansarde.
Il y a bien longtemps que j'ai replié la rampe me reliant au palier de l'avenir. Réfugié là-haut, dans ma tour isoloir, je suis tout juste bon à barbouiller mes nuits blanches avec la suie d'un passé cramé. Assigné à conter à rebours ma vie et ses mécomptes⁸⁸¹.

Le besoin de se libérer du poids encombrant du passé conduit le narrateur à rechercher des moyens thérapeutiques dans la mise en récit de son expérience personnelle et la ré-externalisation de l'événement. En revisitant son parcours et en l'inscrivant dans le présent, il cherche non seulement à promouvoir ce que Josias Semujanga considère comme « une parole d'espérance⁸⁸² », mais à reconquérir son identité et sa subjectivité par l'acte même de relater son vécu. De ce point de vue, le témoignage constitue un processus par lequel le rescapé reconquiert sa position de témoin, voire son humanité. Ce qui, dans l'œuvre d'Ali Moussa Iyé, permet au narrateur d'échapper à un emprisonnement forcé dans le passé semble être justement son statut de survivant. Au travers de la remémoration des atrocités de la guerre, ce dernier s'efforce en effet de mettre en perspective son expérience chaotique, de gérer les souffrances qu'elle fait remonter à la surface, de se reconstruire, de combler le chiasme entre son « moi » présent et celui du passé. C'est dans ce sens qu'il fait part dans un premier temps des traumatismes liés à sa situation de victime et qui résument à eux seuls son aliénation :

⁸⁸¹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 8.

⁸⁸² Cité par AHIMANA (Emmanuel) in « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 447.

Ce soir, à ma fenêtre, au-dessus de la houle de solitude, j'ai envie mais je n'arrive pas à pleurer. Car ne pleure que celui qui conserve encore assez de sel et d'eau pour la vie. Moi, dans mon réduit insalubre, là-haut, il y a bien longtemps que je n'en suis plus ravitaillé⁸⁸³.

Le va-et-vient entre le présent et le passé et la syntaxe désarticulée témoignent de la volonté de l'auteur de reproduire dans la zone textuelle la perte de repères chez le personnage qui semble être en proie à des troubles mentaux. Ils traduisent aussi l'éclatement du « moi » du narrateur dont l'incapacité de verser des larmes illustre la déshumanisation, tandis que son envie de pleurer le réinsère dans le genre humain. On passe ainsi d'une entité impersonnelle à une instance construite et autonome qui renvoie à un personnage tout à fait ordinaire à qui les exactions qu'il prétend avoir subies confèrent le pouvoir de témoigner et dont le récit de l'expérience vécue inspire, de par sa vraisemblance, l'empathie du lecteur qui ne peut éviter de s'identifier à lui. Le discours du narrateur révèle donc une mise à l'épreuve de la construction du « moi » en tant qu'unité stable et référentielle. L'éclatement du sujet parlant pourrait trouver une explication dans ces mots de Pierre Yana qui, dans un article consacré à l'esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle, note :

Dans un récit mnémonique s'entrecroisent trois couches narratives qui mettent en jeu la question de l'énonciation [...], et la représentation de la guerre.

La première couche situe le sujet de l'énoncé au cœur de la bataille. [...]

[...] Dans la deuxième couche narrative, le sujet de l'énoncé revient sur le champ de bataille alimenter la certitude de sa survie. [...]

La troisième couche narrative, celle du sujet de l'énonciation qui revient par l'écriture une nouvelle fois sur le

⁸⁸³ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.12.

champ de bataille, permet, me semble-t-il, de comprendre toute sa démarche⁸⁸⁴.

Et d'ajouter :

Mort parmi les vivants, le narrateur a mis en place l'instance symbolique de l'énonciation qui lui permet de « dire l'indicible⁸⁸⁵ ».

Au morcellement du « moi » du narrateur s'ajoute dans l'écriture d'Ali Moussa Iyé la subversion de l'ordre chronologique. Certes, l'action est ancrée dans le cours des événements par les allusions historiques qui sont récurrentes dans le texte. Néanmoins, la technique simultanéiste utilisée par le nouvelliste tend à brouiller la chronologie. C'est à cela que tient la discontinuité du discours du narrateur/rescapé dont le vécu est sollicité pour être déconstruit. Les déviations par rapport aux procédures narratives classiques sont d'autant plus flagrantes dans la nouvelle d'Ali Moussa Iyé que la convocation de la mémoire signifie perversion du temps, abolition de la dynamique linéaire du récit. L'utilisation du futur simple dans la narration des faits de violence auxquels le personnage lui-même affirme avoir été confronté dans le passé illustre la désorganisation de la trame narrative. Elle témoigne aussi de la transmission problématique d'une expérience chaotique qui défie la mémoire, l'intelligence et la raison. D'où une écriture trouée qui, par la fracture formelle qu'elle introduit, cherche à redéfinir son rapport avec le réel. La sortie de l'Histoire qu'inaugure l'œuvre d'Ali Moussa Iyé s'élabore ainsi comme une tentative de réparation. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il convient d'appréhender les propos du narrateur dont le récit s'achève sur ces phrases qui en disent long sur son désir de transcender sa condition de survivant, de renouer avec le monde des vivants :

⁸⁸⁴ YANA (Pierre), « Le Traître. L'Esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », art.cit., pp. 51/52.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 52.

Je rêve de me réconcilier enfin avec le temps libéré du passé décomposé, du présent conjugué à un futur pressé.

Oui, je rêve de m'échapper enfin de cette chambre sordide, sans porte, ni escalier, ni vie courante. Avec juste une fenêtre ouverte sur un carré de ciel où défilent sans entracte les films noirs de ma... somalitude⁸⁸⁶.

La distanciation du narrateur se fonde également sur l'usage du grotesque qui tend à compromettre la vraisemblance des événements relatés dans le texte. « Mais peut-être que la vérité de la guerre, comme le souligne Luc Rassin, ne se transmet efficacement que dans la mesure exacte où elle est reconstruction. Un peu de mensonge, un peu d'exagération ne nuisent pas à l'intention pacifiste, voire à l'établissement de la vérité⁸⁸⁷. »

Partant de ce principe, la vérité de la guerre que l'œuvre de fiction d'Ali Moussa Iyé cherche à transmettre est ancrée dans l'expérience intime du narrateur et s'exprime dans l'univers textuel par le recours à des procédés de représentation qui tendent à déformer la réalité référentielle, voire à la caricaturer. La veine satirique se déploie notamment autour de la représentation de la figure du guerrier dont la dévalorisation s'opère au travers de la mobilisation du grotesque et de la caricature. Dans le témoignage du personnage principal de *Somalitude*, les combattants sont en effet présentés comme des êtres aussi dépourvus de beauté que d'intelligence, en proie à la folie et dont la cruauté n'a d'égale que le détachement extrême dont ils font preuve par rapport à la violence des combats auxquels ils participent, ainsi que la mort et la désolation qu'ils sont amenés à côtoyer tous les jours. Leur laideur physique, leur insouciance, leur maladresse, leur manque de réserve et leur goût du superflu font de l'écriture d'Ali Moussa Iyé un espace de divertissement. La combinaison de tous ces traits ajoute une note

⁸⁸⁶ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.15.

⁸⁸⁷ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 14.

sulfureuse et une touche romanesque au récit du narrateur dont la visée subjective s'affirme et entre en corrélation avec la dimension de connaissance du texte, participant ainsi à l'élaboration de la vérité de la guerre que celui-ci cherche à transmettre. Pour la voix narrative, il s'agit d'évacuer la souffrance par l'humour, la dérision et la parodie. C'est ainsi qu'elle fait alterner des scènes aussi délirantes que celle qui suit :

Cette fois, la guerre sera pire que tout, pire que la mort. Un tableau du pur style biblique. L'histoire de Caïn et d'Abel retracée à la mitrailleuse et la malédiction divine en guise de moissons. C'était comme si l'on était coincé dans un labyrinthe de verre, une galerie interminable de miroirs, à vider nos chargeurs sur les reflets de notre propre image. [...]

Nous sommes allés vendre nos services sur le marché international de la haine. Au plus offrants, nous avons aussi offert notre savoir-faire en atrocités, notre bravoure dans la guerre et toutes les compétences d'intolérance et de musellement acquises au temps de la dictature⁸⁸⁸.

Il importe de souligner aussi que la recherche de thérapie par l'écriture implique dans le recueil de nouvelles d'Ali Moussa Iyé un glissement vers l'onirisme. En clair, deux mondes sont mis en parallèle dans cette œuvre à la fois singulière et complexe : celui du réel et celui de l'imaginaire. Le narrateur, effectuant des allers-retours incessants entre ces deux univers, a la possibilité de naviguer à loisir. Ce qui lui permet d'effectuer d'interminables allers-retours entre les deux. La relation à la vie onirique conduit à penser que cet espace de rêverie est fondamentalement un espace d'essai de reconstruction. De ce point de vue, le recours à l'imaginaire apparaît comme un moyen d'échapper à l'emprise du réel, de rendre possible une sortie de l'Histoire que le personnage/témoin s'efforce pourtant de retrouver comme le démontre la prolifération dans le texte des allusions au fait historique. A ce propos, l'analyste Maria-Angela

⁸⁸⁸ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.12/13.

Germanotta, qui a travaillé sur « les narrations littéraires du génocide au Rwanda⁸⁸⁹ », observe :

Ce lieu onirique entre la survie et une non-vie qui n'est pas encore une mort réelle, ce lieu improbable où l'histoire se mêle au rire, produit à la fois, paradoxalement, un maximum d'invraisemblance et une vérité dont on ne saurait pas douter : le désastre intime y symbolisé comme la source d'un délire permanent⁸⁹⁰.

L'univers onirique que préfigure *Le Chapelet des destins* n'est pas sans référent. Car il rappelle à bien des égards le monde réel auquel il renvoie par des mentions à la fois internes et externes telles que les indications spatiales qui se réfèrent à des lieux existants. C'est pourquoi l'œuvre de fiction d'Ali Moussa Iyé « le représente avec le surréel d'une réminiscence qui hante⁸⁹¹ » le narrateur. Ce dernier rêve « de retrouvailles⁸⁹² », manifestant ainsi son désir de renouer avec le passé tout en étant résolument tourné vers l'avenir. Cette ambivalence est clairement soulignée par Robert Llambias dans ses réflexions sur la thématique de la guerre dans l'œuvre romanesque de Céline :

Il y a ici un étonnant paradoxe de l'œuvre [littéraire] : d'une part, elle doit être lue comme la tentative désespérée de retrouver un temps qui a sombré ; d'autre part, elle rompt, par son écriture, de nombreux liens avec ce même passé et se tourne, comme le cinéma avec lequel elle a de nombreux points communs, vers l'expression moderne de l'émotion⁸⁹³.

En ce sens, la convocation du rêve dans le récit du narrateur ne saurait être perçue comme l'expression d'une fuite en dehors du

⁸⁸⁹ GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 1.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁸⁹¹ *Idem*.

⁸⁹² Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p.15.

⁸⁹³ LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 93.

réel, mais comme une tentative de retrouver le temps perdu, de faire remonter à la surface ce qui a disparu au fond de l'abîme. Elle procède d'une intention délibérée, celle de l'auteur qui, en rappelant le bon vieux temps, cherche à interroger le passé en ce qu'il éclaire le présent marqué par la guerre et son cortège de cadavres et de ruines. Par ce biais, le sujet approfondit son questionnement sur le phénomène guerrier, s'efforce de percer l'opacité du réel, de transcender sa condition et de conjurer la souffrance. Il s'agit non pas de creuser l'écart avec l'objet de représentations, mais de tenter de le cerner par les bouleversements engendrés en mettant l'accent sur les dégâts infligés à l'homme et au monde. Aussi, l'œuvre d'Ali Moussa Iyé vise à donner une représentation de la guerre obtenue à travers la juxtaposition de situations pour le moins contradictoires : aux illusions du monde d'avant-guerre succède un désenchantement profond consécutif à la guerre à laquelle le personnage, en conscience, participe sans pour autant s'abstenir de la condamner ou renoncer à l'espoir de renouer avec la paix. Cet espoir, il l'entretient « par l'affirmation de plus en plus péremptoire de la valeur du passé »⁸⁹⁴. D'où le ton solennel et exalté adopté dans le texte par ce même personnage qui ne cache pas « la nostalgie qui s'empare de [s]on âme »⁸⁹⁵ à l'idée de voir renaître de ses cendres ce qui a cessé d'exister. Tirailé entre réalisme et onirisme, son récit de guerre puise sa singularité dans la corrélation qu'il établit entre le passé de la remémoration et le présent de l'énonciation, entre les souvenirs du monde de l'enfance imprégné de paix, plein de douceur et de gaieté, et les déséquilibres propres à son univers d'adulte implacablement broyé par la violence, en panne d'harmonie et de tranquillité. Le sentiment de désarroi profond qui l'anime et qui se nourrit des affres de la guerre à laquelle il est confronté n'a d'égal que son désir de retrouver le passé qui s'apparente à une quête d'absolu. Sa transposition dans la zone textuelle semble justifier ainsi la verve

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁸⁹⁵ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 5.

poétique qui caractérise l'écriture d'Ali Moussa Iyé, et surtout le recours à un lyrisme à l'état brut.

L'utilisation de mots empruntés à la langue somalie – qui est la langue maternelle de l'auteur – compromet toutefois la cohérence de l'énoncé et n'est pas sans conséquence sur la réception puisqu'elle en empêche l'accès au lecteur ne parlant pas le Somali. A l'aune de la guerre dont la mise en récit induit une nouvelle pratique du langage, l'usage de néologismes comme « somalitude⁸⁹⁶ » ou l'introduction des termes d'origine somalie dans le corps du texte participent de la recherche du sens dans le non-sens que devient alors l'activité esthétisante. Dans ces conditions, la technique d'écriture fondée sur l'éclatement du tissu narratif et l'hybridité de la construction textuelle adoptée dans le recueil de nouvelles d'Ali Moussa Iyé apparaît comme une tentative d'atteindre la catastrophe, comme si l'innommable ne pouvait être exprimé que dans des formes brisées. Confronté à l'impensable, le sujet est contraint d'énoncer un discours indépendant au langage verbal. La structure désarticulée de l'extrait suivant dans lequel cohabitent langue française et langue somalie et où se mêlent prose et poésie en est l'illustration :

Je rêve les retrouvailles bruyantes des troupeaux éparpillés pour faire de nouveau mousser le lait dans le *gorof*⁸⁹⁷, échanger les morceaux délicats de méchouis et les rots de satisfaction.

Je rêve les youyous des femmes répondant aux refrains, la cadence chaloupée du *Sadah'le*⁸⁹⁸, allumeur des passions.

Je rêve des joutes poétiques sans les rimes assassines⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ « Somalitude » est l'intitulé de la première des cinq nouvelles réunies par Ali Moussa Iyé sous le titre de *Le chapelet des destins*.

⁸⁹⁷ Se reporter à la page 321 pour la définition du mot « gorof ».

⁸⁹⁸ Le « Sadah'le » est une danse traditionnelle.

⁸⁹⁹ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, *op.cit.*, p. 15.

De même que les envolées lyriques qui caractérisent l'intervention du narrateur/personnage/rescapé, l'introduction du rêve dans le récit tend à fragiliser la vraisemblance des faits évoqués dans le témoignage de ce dernier et, dans une moindre mesure, à jeter le discrédit sur lui. De fait, l'opposition qui se joue entre le réel et l'irréel produit une lutte entre les principaux éléments du texte et contraint le lecteur à effectuer des allers-retours incessants entre réalisme et onirisme, passé et présent, prose et poésie. Autant dire que la narration obéit à une certaine dualité, l'auteur de *Le Chapelet des destins* manifestant son refus des facilités du récit linéaire par le choix d'une organisation rétrospective ou cyclique. Cette stratégie énonciative et discursive traduit la volonté de l'écrivain de contourner le désastre pour mieux le cerner. La guerre a un statut particulier dans son écriture : elle « est beaucoup plus présente sous forme de menace que sous forme de souvenir. Ce qui n'est pas véritablement un paradoxe, mais une indication précieuse sur la signification pacifiste de l'œuvre⁹⁰⁰ ». Dans les pages de *Rwanda. Le Réel et les Récits*, Catherine Coquio observe :

[...] le témoignage n'ayant pas pour seule finalité d'attester, mais de pouvoir exister, respirer et transmettre, il n'est pas étonnant que *l'énonciation* d'un témoignage passe par une rythmique particulière, ni même que son *écriture* puisse conduire au poème –ou du moins qu'elle fasse rencontrer la *question de la poésie*⁹⁰¹.

Ces constatations conduisent à penser que le recours au genre poétique, ou du moins à certains de ses traits distinctifs, confère au discours des écrivains dans la guerre un pouvoir de suggestion et une force de persuasion. Aussi, nous allons tenter d'interroger l'aspect poétique des œuvres de fiction étudiées,

⁹⁰⁰ RIEUNEAU (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, op.cit., p. 424.

⁹⁰¹ COQUIO (Catherine), *Rwanda : Le Réel et les Récits*, op.cit., p. 100.

d'expliquer en quoi elles proposent une véritable récréation esthétique du monde. Sachant que « la littérature pacifiste n'échappe pas au plaisir de l'esthétisation⁹⁰² » comme l'affirme Luc Rassin, nous allons essayer surtout de montrer que les écritures de la tourmente, faute de cerner la réalité insaisissable de la guerre ou d'éclairer la situation des rescapés, poussent l'événement dans un monde irrationnel, révélant ainsi plus d'obscurité et de complexité.

2- Un récit poétique

« *Fortune carrée* reste inégalée dans l'exaltation romantique de la solitude, de la mort et de la fatalité magnifiquement mises en concordance avec une nature brute et aussi indomptable que l'âme humaine⁹⁰³. » C'est en ces termes que Marie-Christine Aubry décrit le roman de Joseph Kessel. S'il est vrai que le « Je n'ai plus le courage de me taire⁹⁰⁴ » que lâche le vieux matelot Abdi, un des protagonistes de la création romanesque de Kessel, traduit la volonté de témoigner qui sous-tend en permanence le besoin d'écrire, de transmettre et de surmonter la souffrance dont fait part l'auteur qui, selon Yves Courrière, est « soulagé, grâce à l'écriture, de son désaccord avec lui-même⁹⁰⁵ », il n'est resté pas moins que *Fortune carrée* est susceptible d'être lue comme un récit poétique. Dès les premières pages, Joseph Kessel situe son œuvre par rapport au « cantique des cantiques⁹⁰⁶ ». L'indication générique importe autant que le trait d'exotisme. La

⁹⁰² RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 14.

⁹⁰³ AUBRY (Marie-Christine), *Djibouti, l'ignoré/Récits de voyages*, op.cit., p. 52.

⁹⁰⁴ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, op.cit., p. 315.

⁹⁰⁵ COURRIÈRE (Yves), *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris, Plon, 1995, p. 45.

⁹⁰⁶ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, op.cit., p. 10.

dimension poétique du texte tient également à la place très importante qu'y occupent les descriptions. Cet aspect majeur de l'œuvre ne pouvait pas échapper à Yves Courrière sous la plume duquel on peut lire :

Avec une puissance jusque-là inégalée, Joseph Kessel y mêlait la description des paysages sauvages et magnifiques qui lui avaient coupé le souffle lors du long voyage d'Hodeida à Sanaa et la relation de combats d'une férocité à peine soutenable où s'exprimait sa fascination pour la guerre et la violence⁹⁰⁷.

D'autre part, les différents personnages que met en scène le roman ont ceci de commun qu'ils sont tous marqués par l'histoire et qu'ils cherchent à mettre en perspective leur vécu douloureux dans le récit de leur expérience commune où se mêlent leur idéalisme de la mort et leur goût de la vie. Ils ont tous vécu la guerre et son cortège de massacres et de désolation comme une épreuve morale. Aussi, leur choix de la vie s'accompagne d'un questionnement éthique et d'une tonalité élégiaque au travers desquels se signale le sentiment de responsabilité qu'ils éprouvent vis-à-vis de leurs camarades disparus. L'écriture de Kessel mime la lutte interne de ces personnages/rescapés qui, en se souvenant de ce qu'ils ont enduré et de la perte de leurs compagnons morts au combat, tentent de recoudre, dans l'instant présent, le passé à l'avenir. Il en va ainsi de Mordhom que la disparition tragique de son ami Philippe ne cesse de hanter, le confrontant à un immense vide alors même que tout, autour de lui, semble renvoyer à cet être cher dont la mort le laisse inconsolable au point qu'il a du mal à imaginer sa vie sans lui. Métaphorisé, ce manque devient la tâche poétique du sujet écrivain qui dépeint un personnage qui, tout en cherchant à atteindre le détachement et à faire son deuil, se voit confronté à l'impossibilité de se défaire du souvenir de celui qu'il considérait comme la plus belle amitié de sa vie. Entre l'émotion qui règne exclusivement dans le récit

⁹⁰⁷ COURRIÈRE (Yves), *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, op.cit., p. 45.

poétique et la distanciation ironique qu'admet le roman, l'œuvre de fiction de Joseph Kessel choisit sa voie en reproduisant dans l'espace textuel les déchirements internes propres à Mordhom. D'où une écriture désarticulée qui s'enraye dans la suspension, les répétitions et dans laquelle l'alternance de questions et de réponses donne une grande force à la dualité à laquelle obéit le récit et rend sensible le dilemme auquel face fait le personnage qui, intérieurement, semble cheminer dans une réflexion sur l'existence :

Pendant dix ans, il avait cherché, sans le savoir, quelqu'un à protéger, à défendre, à chérir. Philippe était venu, Philippe l'avait aimé, s'était fait aimer, Philippe n'était plus. Et sa mort empoisonnait tout ce qui avait fait la vie solitaire de Mordhom, tous les éléments dont il avait fait son âpre refuge. De quelque côté qu'il se tournât, tout lui manquait. Son bateau ? Philippe y avait connu la plus molle des paresseuses, la plus furieuse des tempêtes. Dakhata ? Là-bas, Philippe l'avait écouté, compris. Et ce geste, ces mains sur ses épaules... La brousse ? Le désert ? Ils avaient valu à Philippe la plus pure, la plus orgueilleuse, la plus virile de ses joies. Ils l'avaient tué.

Non, tout cela était flétri, tari, en cendres. Mais comment vivre alors ? Pendant sept jours mortels, Mordhom chercha. [...]

Oui, il quitterait cette terre, cette mer qu'il avait aimées de toutes ses cellules et qu'il ne pouvait plus supporter.

Pour combien de temps ? Qu'importait⁹⁰⁸ !

Si les personnages réclament tous de faire leur deuil, l'écriture de l'auteur de *Fortune carrée*, elle, se fonde sur un travail de reconstruction d'une réalité jugée inacceptable, préférant au commun de la guerre le jet d'images ou d'anecdotes extraordinaires de nature à frapper les esprits. « Kessel, se servant d'événements d'ordre sentimental personnels, avait radicalement transformé le réel⁹⁰⁹ », estime Yves Courrière. La sortie du réel qu'inaugure son roman

⁹⁰⁸ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, op.cit., pp. 313/314.

⁹⁰⁹ COURRIÈRE (Yves), *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, op.cit., p. 45.

repose sur la récurrence de scènes invraisemblables comme celle-ci : « Le tueur contemplait le canon braqué sur lui sans cligner d'un œil⁹¹⁰. » Ici, la sublimation du phénomène guerrier, rendue possible par l'utilisation d'un lexique riche, varié, imagé et qui révèle une vision oblique de l'événement, ne tend pas à en atténuer le côté pathétique. Au contraire, elle sert à lui donner plus de force, plus d'intensité. Parce que la violence extrême « se soustrait à l'intelligence de ses témoins⁹¹¹ », on sent chez le romancier la volonté d'éviter d'inscrire l'événement dans un contexte signifiant qui aurait pu lui donner un sens, comme si le sentiment d'effondrement qu'éprouve le sujet devant la destruction le confrontait à l'impossibilité de représenter le chaos autrement que par le chaos, l'obligeant à l'englober dans un monde irrationnel. De ce point de vue, ce qui distingue en propre l'écriture de Joseph Kessel n'est pas le langage imagé qu'elle sollicite, mais plutôt la déréalisation que produisent les images qu'elle laisse prospérer.

La prolifération des images dans le récit poétique de Kessel a partie liée peut-être avec la quête de sensationnel qui, selon Freddy Tondeur, auteur de *Sur les traces d'Henri de Monfreid*⁹¹², est perceptible dans les textes de la plupart des écrivains voyageurs ayant séjourné dans cette région durement marquée par des conflits sanglants qu'est la Corne de l'Afrique où ils semblent y trouver « un terrain propice à [leur] soif d'aventures⁹¹³. » L'auteur djiboutien Ali Moussa Iyé abonde dans le même sens en écrivant ces mots :

Les littératures des voyageurs occidentaux corroborent souvent ces clichés du guerrier pasteur assoiffé de sang qui émascule et tue ses victimes pour le plaisir avant de les dépouiller »⁹¹⁴.

⁹¹⁰ KESSEL (Joseph), *Fortune carrée*, *op.cit.*, p. 308.

⁹¹¹ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, *op.cit.*, p. 197.

⁹¹² TONDEUR (Freddy), *Sur les traces d'Henri de Monfreid*, Paris, Anako, coll. « Grands Témoins », 2004.

⁹¹³ *Ibidem*, p. 8.

⁹¹⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Verdict de l'arbre. Etude d'une démocratie pastorale*, *op.cit.*, p. 80.

Toujours est-il que « le problème de tous les clichés est la part de vérité qu'ils comportent et qui coexiste avec la manière dont ils la déforment⁹¹⁵.

Ce qu'il faut retenir de quelques remarques qui précèdent, c'est que l'écriture imagée est une constante dans les récits de voyage qui, par le travail qu'ils font subir au matériau langagier, tentent de surmonter le vide mémoriel dont s'accompagne l'épreuve terrifiante de la guerre. L'œuvre d'Alain Blottière ne déroge pas à la règle puisqu'elle met en scène un narrateur/rescapé dont le témoignage, en juxtaposant les situations d'angoisse et les moments de joie, en mêlant la douleur à l'exaltation, pousse à envisager l'acte de témoigner comme une gageure : celle de rendre accessible au langage une expérience indicible. La transmission de son vécu se fonde tantôt sur le mode du fantasme, tantôt sur celui de la lamentation. Il convient de souligner que ces procédés apparaissent comme les éléments complémentaires d'un travail d'écriture et de mémoire qu'Alain Blottière fait correspondre dans une stratégie de dépassement des traumatismes engendrés par la guerre. C'est ainsi qu'il fait dire au narrateur :

A Tadjourah, lorsque je presentais des malheurs, une voix me soufflait de ne pas désespérer. Lorsqu'un espoir renaissant éclairait mes prévisions des jours prochains, je connaissais des moments insensés d'exaltation⁹¹⁶.

Au-delà de son caractère poétique, le roman de Blottière propose une véritable reconstruction esthétique du monde. Ce que l'imaginaire littéraire cherche à reproduire n'est le point le réel. C'est plutôt l'illusion du réel. Aussi, il est aisé de constater que les événements de l'Histoire que le narrateur convoque dans son

⁹¹⁵ PRUNIER (Gérard), « Segmentarité et Violence dans l'espace somali 1840-1992 », *Cahiers d'études africaines*, n°146, vol. 37, 1997, p. 380.

⁹¹⁶ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad, op.cit.*, p. 149.

témoignage restent toujours au second plan, filtrés et masqués par le personnage qui les raconte. Ce même narrateur se voit doté de l'étrange faculté de se déplacer dans différentes temporalités. Si, dans le récit de son expérience, la guerre est vécue comme une épreuve initiatique permettant l'affirmation de soi, l'illusion dicte que la mort est un seuil nécessaire qui permet l'accès à une régénération de l'existence. Avec lui, le problème de la vérité se déplace et le fictionnel reprend ses droits. Le recours à cette technique d'écriture permet à l'auteur de *Saad* de pourvoir aux nécessités de l'œuvre de fiction sans porter préjudice à la vraisemblance des faits de violence qu'elle entend faire connaître. Le sujet parlant semble trouver la possibilité d'atteindre le détachement dans le fait même de raconter les péripéties de la catastrophe, « se vouant [ainsi] à la parole réparatrice⁹¹⁷ ». Dans ces conditions, l'engagement de l'auteur, qui se signale par la dénonciation de la cruauté dans les pages de son roman, l'autorise à se dégager du souci de son art et de sa forme. « Les malheurs de la guerre, malgré la gravité de leurs séquelles, passent ; une page bien tempérée demeure⁹¹⁸ », comme le souligne Denis Ferraris. La lecture du passage que nous citons ci-après corrobore cette analyse. Ici, le narrateur, en revenant sur son passé marqué par la guerre, se sépare de l'événement par deux fois : la réalité de sa rêverie nostalgique introduit la séparation qui se fonde également sur la temporalité symbolique de son récit. « Et l'instant où sa situation a pu lui paraître désespérante est restitué par quelque hypallage rassérénant ou une exclamation d'esthète consommé⁹¹⁹ » :

Pas une seconde durant ces jours où la terre et les hommes pourrissaient, où la mort s'infiltrait de partout comme d'autres fois le sable, je n'ai pensé à partir. Le matin jaillissait un soleil ricanant, le vent soufflait une haleine infernale et il

⁹¹⁷ MOUNIC (Anne), « Récit de guerre et Ethique. Singularité, Communauté et Temporalité : "Adieu à tout cela" de Robert Graves et "La main coupée" » de Blaise Cendrars, *E-rea/Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 2011. <https://ere.revues.org/1857> Site consulté le 9 juin 2016.

⁹¹⁸ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 12.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

m'arrivait de croire que je pouvois mourir : rien de tout cela ne m'incitait à plier bagages⁹²⁰.

Cette stratégie énonciative et discursive est également à l'œuvre dans le texte de Sébastien de Courtois dont le séjour plutôt récent dans la Corne de l'Afrique est revisité dans un livre au titre évocateur : *Eloge du voyage/Sur les traces d'Arthur Rimbaud*⁹²¹. Dans cet ouvrage inclassable tant par sa désorganisation formelle que par l'espace de rêverie qu'il superpose à l'espace réel, où la narration des souvenirs de la guerre épouse la poésie des mots, la transmission de l'expérience vécue s'avère un processus complexe dont l'élucidation confronte avant tout à la nécessité de repenser le rapport entre le sujet et le langage qu'il pratique. De fait, l'écriture de Sébastien de Courtois, en interrogeant la mémoire, cherche à simuler la déchirure qui accompagne la réactivation du passé douloureux faute de pouvoir la reproduire. La syntaxe brisée utilisée dans l'extrait qui suit, de même que la dislocation du « moi » du narrateur qui se mue en « on » et s'abolit dans l'impersonnel, témoigne des dérèglements formels qui caractérisent son œuvre dont l'élaboration se nourrit d'un matériau déjà perdu. Car « le tragique que décline le texte [de Sébastien de Courtois] apparaît moins appartenir au moment aveuglé où se vit l'événement –moment de cécité du sujet à lui-même– qu'à cet instant de l'après-coup où cet ignoré, cet inconnu de soi se révèle comme ayant toujours été là, trop lumineux pour être vu. C'est cette proximité silencieuse que l'écriture [...] s'essaie à rappeler du plus lointain de son oubli, de sa mort⁹²² » :

Chercher le choc, une rencontre, sentir la poudre,
renifler comme un loup les théâtres de guerres et d'insurrections.
On ne trouve pas d'anges dans la guerre. On veut juste oublier,
s'oublier⁹²³.

⁹²⁰ BLOTTIÈRE (Alain), *Saad, op.cit.*, p. 113.

⁹²¹ COURTOIS (Sébastien de), *Eloge du voyage/Sur les traces d'Arthur Rimbaud*, Paris, éd. Nil, 2013.

⁹²² ALAZET (Bernard), « L'Embrassement, les Cendres », art.cit., p. 155/156.

⁹²³ COURTOIS (Sébastien de), *Eloge du voyage/Sur les traces d'Arthur Rimbaud, op.cit.*, p. 9.

D'autre part, on a l'impression que l'écriture de Sébastien de Courtois traverse des lieux sans mémoire tant son récit de voyage fait apparaître des espaces embrouillés. Enfermé dans l'image fantasmatique « d'une région à l'agonie⁹²⁴ », l'auteur de *Eloge du voyage/Sur les traces d'Arthur Rimbaud*, en tentant de transformer la guerre en une expérience esthétique et en convoquant la mémoire pour ce faire, investit l'événement depuis les lieux qu'il a désertés. Ceux-ci ne se laissent désigner que par des métaphores : « monde sans freins », « relief minéral », « bout du monde⁹²⁵ ». « Voué au gommage de ses signes⁹²⁶ », son texte « enlace une rhétorique de l'effacement qui le livre à une ascèse de l'insignifiance⁹²⁷ ». Le fait que le référent se donne à lire en transparence trouve son explication dans l'absence de focalisation. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'objets, lieux et paroles paraissent être jetés en vrac sur la page. Car « le récit semble choisir le parti d'une narration aveugle, se cognant aux choses⁹²⁸ ». Maintenu « présent de son absence⁹²⁹ », selon les mots de Marguerite Duras, l'événement se tient ainsi à l'orée de l'écriture soutenue par un réseau d'images relevant en particulier de la dialectique de la souffrance et de la guérison, de la forme et de l'informe.

Néanmoins, la verve poétique qui caractérise l'écriture de Sébastien de Courtois tend à atténuer les dérèglements formels propres à son texte. « Ecrire, c'est éblouir les sens et les sens n'ont pas de couleur⁹³⁰ », fait savoir l'écrivaine sénégalaise Ken Bugul. C'est à cette tâche que semble s'employer l'auteur de *Eloge du voyage/Sur*

⁹²⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁹²⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁹²⁶ ALAZET (Bernard), « L'Embrasement, les Cendres », art.cit, p. 159.

⁹²⁷ *Idem*.

⁹²⁸ DUCHET (Claude), « La Manœuvre du bélier. Texte, Intertexte et Idéologie dans "L'Espoir" », art.cit., p. 113.

⁹²⁹ Citée par ALAZET (Bernard), in « L'Embrasement, les Cendres », art.cit., p. 155.

⁹³⁰ BUGUL (Ken), « Ecrire aujourd'hui. Questions, enjeux et défis », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p. 8.

les traces d'Arthur Rimbaud dans son récit de voyage. L'extrait suivant en est la preuve :

Vision d'un monde sans freins dans ce relief minéral où la vie est celle du plus fort. Les rêves sont brutaux, presque violents. Il faut des heures pour s'en remettre. L'expérience est profonde sur la mémoire... accepter ce qui ressort : scènes étranges, personnes oubliées et disparues, douleurs, angoisses, pleurs, larmes, puis rire.

Ce bout du monde magnétise tout ce qui se passe, les pirates comme les idées, bonnes ou mauvaises⁹³¹.

La narration de l'inénarrable établit une relation plus étroite avec « la question de la poésie⁹³² » dans les pages de *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*⁹³³ de Patrick Kelders. En dépit de la mention « récits » qui figure sur la couverture du livre, on ne peut éviter de constater en effet que la disposition des mots, dans certaines parties de cet ouvrage, rappelle le genre poétique. Par-delà sa dimension testimoniale apparente, l'œuvre de Kelders s'élabore comme une tentative de conciliation de deux langages parfois étrangers, souvent artificiellement mis en contradiction : le langage poétique et le langage narratif en prose. De fait, l'auteur s'emploie à rechercher l'équilibre entre ces deux formes de discours au fil des pages, comme si le travail de transposition et de restitution des traumatismes nés de la guerre ne pouvait s'accomplir sans ce « préalable⁹³⁴ ».

Si le texte de Patrick Kelders s'apparente à un récit de soi compte tenu des marques de subjectivité qui transparaissent d'une page à l'autre avec une évidence qui mérite d'être soulignée, la narration est cependant prise en charge par une instance inhabituelle qui se veut l'articulation du personnel et de

⁹³¹ COURTOIS (Sébastien de), *Eloge du voyage/Sur les traces d'Arthur Rimbaud*, op.cit., pp. 10/11.

⁹³² COQUIO (Catherine), *Rwanda. Le Réel et les Récits*, op.cit., p. 100.

⁹³³ KELDERS (Patrick), *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁹³⁴ C'est nous qui soulignons.

l'impersonnel, du particulier et du collectif : l'unité du sujet parlant est assumée au travers d'un va-et-vient entre le « je » et le « on⁹³⁵ » que le locuteur fait alterner à intervalle régulier. Dans ce contexte, l'écriture autobiographique devient une énonciation hybride et polyphonique. Se raconter, ausculter ses douleurs, chercher dans la mémoire des réponses à ses interrogations semble être la mission que s'est donnée l'auteur dans son œuvre que les nombreux commentaires insérés dans le corps du texte rapprochent du journal intime. Kelders s'efforce aussi de mettre en avant le souvenir des malheureuses victimes tombées sous les balles des rebelles dont il est question dans son livre, faisant en sorte que « la douleur des autres devienne la condition primordiale pour que la parole retrouve son sens et soit capable de nommer les choses⁹³⁶. » Juxtaposant les motifs de l'héroïsme et du prosaïsme, de l'atemporalité et de la temporalité, de la souffrance et de la résistance, son récit de guerre, composé dans un style très poétique, est sans cesse traversé par le désir de montrer ce qui a été détruit, de lutter contre l'oubli, de poser des questions vitales. Son témoignage met en évidence une fonction ontologique et, à ce titre, est susceptible d'être perçu comme une tentative de réparation. Aussi, il ne se borne pas à décrire l'univers – d'ailleurs indescriptible – de la guerre, mais tente de dresser un bilan dans le souci de signifier son refus de la guerre, et surtout sa volonté de combattre l'accoutumance à la dégénérescence humaine. La puissante révolte intérieure qui imprègne son discours trouve sa justification dans sa position radicale contre la violence extrême, son caractère arbitraire et son cortège de malheurs et d'humiliations. « Il y a des situations auxquelles on ne s'habitue pas⁹³⁷... », s'insurge-t-il. Si l'Histoire travaille *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, la raison en est qu'elle porte un sens éthique : elle met l'homme face à son irréductible humanité. Force est de

⁹³⁵ KELDERS (Patrick), *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, op.cit., pp. 10/11.

⁹³⁶ GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 28.

⁹³⁷ KELDERS (Patrick), *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, op.cit., p. 10.

constater que l'œuvre de Patrick Kelders revendique une vocation ou un intérêt moral et didactique moyennant un souffle en prise directe sur la réalité référentielle, entraînant le lecteur dans un univers dysphorique où la violence, la douleur et la mort sont omniprésentes. Bien que ce soit de manière implicite, l'intention didactique apparaît en effet dès les premières pages dans le commentaire moral dont l'auteur accompagne son énoncé. Dans cet ouvrage, l'écart entre le vécu et l'écriture serait réduit au minimum si le langage poétique n'était pas appelé à la rescousse pour tenter de sublimer un objet hideux en soi. Ce qui confère une touche artificielle au récit de Kelders qui, par ce biais, opère un retour à la distanciation qu'implique la fictionnalisation du réel. Le témoignage fictionnel, en tant qu'invention d'auteur, se fonde ici sur les apories du discours du narrateur/auteur/personnage tiraillé entre mémoire et oubli. D'où une écriture trouée, dénuée de tout pathos et qui s'enraye dans la suspension et la déconstruction des normes langagières, comme si l'événement, réalisé dans le texte, frappait d'aphasie le sujet et, partant, maintenait le langage en suspens. A cela s'ajoute la subversion de l'ordre chronologique dans le récit qui, en tentant de réunir dans un même champ textuel des événements aussi divers que dispersés dans le temps, se fracasse lui-même en une multitude de récits. C'est ce qui explique l'emploi du pluriel dans la mention « récits⁹³⁸ » qui apparaît en couverture du livre. Ces éléments concourent à montrer que Patrick Kelders « ne se force pas à composer un texte harmonieux et fleuri⁹³⁹ ».

Cependant, sa sensibilité, certainement enrichie par son expérience d'humanitaire, « lui offre un vaste échantillon d'émotions aussitôt happées par la réflexion. Il ne peut se contenter de voir et de regarder : immédiatement il contemple et il médite. Ses impressions, qui ne sont pas tout à fait communes, s'accompagnent d'appréciations qui se veulent singulières et nouvelles car il ne peut

⁹³⁸ *Ibidem*, première de couverture.

⁹³⁹ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 12.

accepter d'être dans la répétitivité. Et comme s'il se veut altruiste, le sentiment de plaisir qu'il tire de ses jugements esthétiques [est] lui-même rendu sensible au lecteur par la force communicative du discours »⁹⁴⁰ dans lequel s'impose sa subjectivité. Cela est d'autant plus vrai que l'écriture fortement imagée de l'auteur de *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, ses propres réflexions qui apparaissent en filigrane au fil des chapitres et ses souvenirs de guerre qui sont restitués dans le style sobre mais coloré qui sied aux épiphanies, redonnent « une assiette convenable, attrayante même, à une situation instable qui ne peut que dégénérer⁹⁴¹ ». Au point que la frontière entre le texte littéraire et le texte de témoignage devient mouvante :

C'est la première fois que je suis confronté à la guerre, la guerre en direct, la guerre pour du vrai, celle où des gens, à l'instant, meurent. [...]

Sauf que la frontière entre l'acceptable et l'irraisonné est diffuse et peu perceptible.

Sauf que la nuit, la consigne c'est de se réfugier dans le couloir, sous l'unique escalier en cas où...., de préparer un sac avec ses affaires, une lampe-torche, ses papiers d'identité...

Sauf qu'il faut savoir apprivoiser ses peurs.

Sauf que dans cette nuit, peut-être, des rebelles attaqueront le quartier, tuant des gens au hasard, comme ils le font de temps à autre.

Sauf que d'ici, il y a peu, on entendait des gens hurler sous la torture dans une maison voisine.

Sauf que.

Sauf qu'il y a des situations auxquelles on ne s'habitue pas⁹⁴²...

⁹⁴⁰ *Idem.*

⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁴² KELDERS (Patrick), *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, op.cit., pp. 10/11.

L'œuvre de Patrick Kelders a ceci de commun avec celle d'Abdi Mohamed Farah que la mise en écriture du témoignage de guerre implique un travail d'esthétisation de la langue et de fabrication d'un imaginaire. Il importe de souligner toutefois que c'est plutôt la prose qui investit l'espace poétique dans les pages de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* du poète djiboutien. Il s'agit pour lui de faire entrer dans le langage poétique le contenu de la prose, de transcender « la décharge émotionnelle⁹⁴³ » pour tenter de « conjurer le découragement de la raison⁹⁴⁴ » en recourant « à la thérapie de l'écriture⁹⁴⁵ ». La prose d'Abdi Mohamed Farah, par-delà son caractère lyrique, sert à esquisser un futur rêvé susceptible de permettre d'échapper au cauchemar de la réalité. L'imaginaire s'offre comme un espace nouveau pour fuir le réel marqué par la guerre et la souffrance, ou tenter tout simplement de vivre sa subjectivité devenue un rempart contre le mutisme auquel la confrontation avec l'irraisonné condamne, en donnant libre cours à l'imagination. Ici, le poète se veut le militant « d'une cause dont la poésie est l'ornement rhétorique⁹⁴⁶ » : la paix à venir. Or, « représenter la paix, c'est susciter une vision qui émeut et qui meut : c'est réaliser une icône qui révèle une réalité cachée mais supérieure et qui possède une grâce capable de convertir et de faire agir⁹⁴⁷ », comme le fait remarquer Cyrille Bégorre-Bret. C'est donc dans ce sens qu'il convient d'appréhender l'articulation du langage poétique et du langage narratif en prose dans le recueil d'Abdi Mohamed Farah qui s'emploie à jouer avec les mots pour déjouer les maux –il appelle cela « la mêlée des mots et des maux⁹⁴⁸ » –bâtissant par l'écriture un espace dans lequel s'invente ou se réinvente le langage. Aussi, il serait intéressant de montrer en quoi l'alternance de passages en vers et d'autres en prose fournit à

⁹⁴³ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 31.

⁹⁴⁴ *Idem.*

⁹⁴⁵ *Idem.*

⁹⁴⁶ MORIN (Didier), « Littérature et Politique en Somalie », art.cit., p. 8.

⁹⁴⁷ BÉGORRE-BRET (Cyrille), *Toute-puissance et Impuissance des représentations de la paix*, in PRZYCHODEN (Janusz) (dir.), *La Paix : Esthétique d'une éthique*, op.cit., p.5

⁹⁴⁸ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 33.

l'auteur un moyen de s'éloigner des canons classiques, d'inventer des nouveaux modes de dire le monde à mi-chemin entre la transcription documentaire et la reconfiguration imaginaire, en lui offrant en même temps un cadre d'expérimentation proprement littéraire. Il faut dire que le mélange des genres, qui vient s'ajouter au mélange des langues française et somalie, témoigne de l'hybridisme poussé que dénote la composition quelque peu déroutante du livre d'Abdi Mohamed Farah tout autant qu'il apparaît comme un palliatif à l'aune de cette écriture en crise qu'inaugure la représentation du chaos dans le fait littéraire.

Dans un deuxième temps, nous allons tenter d'interroger le matériau lyrique qu'utilise le poète pour restituer ses paysages intérieurs à partir de la réalité du monde en s'efforçant de masquer la force émotionnelle de son « je » par le jeu des mots. S'il paraît légitime d'admettre que la poésie lyrique sert généralement à exprimer ses sentiments personnels, on ne peut cependant éviter de constater que l'écriture d'Abdi Mohamed Farah se garde de réduire le lyrisme, qui constitue un registre majeur du genre poétique, à la seule expression d'une sensibilité et d'une subjectivité. Pour ce faire, le poète invente une nouvelle façon d'explorer son univers intérieur, cherchant à habiter le monde par l'écriture et tentant d'en alléger les souffrances par les mots.

2-1 De la prose au cœur de la poésie

Dans un article critique consacré à l'ouvrage intitulé *Crise de prose*⁹⁴⁹ et publié en 2002 sous la direction de Jean-Nicolas Illous et

⁹⁴⁹ ILLOUS (Jean-Nicolas) & NEEFS (Jacques) (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2002.

Jacques Neefs, Oana Panaïté souligne d'emblée « le caractère foncièrement contradictoire de la prose moderne qui s'exprime dans le poème en prose⁹⁵⁰ ». Au croisement des formes et des genres, la prose, selon elle, « permet la cristallisation d'un processus de brouillage générique et de reconfiguration discursive⁹⁵¹ » que J-N Illous décrit pour sa part comme étant « porteur d'un impensé de la prose, par lequel la poésie, en entrant dans la prose, échappe aux arts poétiques traditionnels et se découvre comme *en excès* par rapport aux théories que l'on pourrait en faire⁹⁵² ».

La prose, dans ces conditions, apparaît comme une notion complexe. Son utilisation dans la publication d'Abdi Mohamed Farah, où la mention « recueil poétique⁹⁵³ » apparaît dès la couverture, est pourtant ce qui fait la singularité de l'œuvre du poète djiboutien qui ne se limite pas à recourir à plusieurs genres littéraires allant de la poésie au récit, pour ne citer que ceux-là. Elle va bien au-delà en jouant sur les transgressions des catégories littéraires, en mêlant les différents genres qu'elle sollicite. Dans les pages de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, la prose précède le poème. Ou, plus exactement, elle en annonce la teneur. Cette évidence devient incontournable dès lors que l'on considère l'organisation du texte composé de deux parties regroupant des poèmes en vers, chacune étant précédée d'un long poème en prose. Intitulée *NOMAD : NO MAN'S LAND de la mémoire*⁹⁵⁴, la première partie s'ouvre ainsi sur un texte en prose dans lequel l'auteur, qui se complait dans la nostalgie d'un passé révolu, revendique ses racines nomades et chante sa condition de « fils de pasteur⁹⁵⁵ » passé à la vie sédentaire. Son écriture, fortement métaphorique, révèle avant tout la conscience

⁹⁵⁰ PANAITÉ (Oana), « La Prose sauvée », *Fabula/La Recherche en Littérature*.
<http://www.fabula.org/cr/456.php> Site consulté le 12 juillet 2016.

⁹⁵¹ *Idem*.

⁹⁵² ILLOUS (Jean-Nicolas), *Crise de prose*, *op.cit.*, p. 74.

⁹⁵³ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, *op.cit.*, première de couverture.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 7.

d'une absence. D'où ce vide, ce « no man's land de la mémoire⁹⁵⁶ » qu'il cherche à combler par les mots, par la fulguration et les éclats narratifs et poétiques qui caractérisent son texte. Trouée, vouée à la recherche d'une forme ou d'une représentation qui se sait impossible, l'écriture d'Abdi Mohamed Farah expérimente ce qui ne peut se dire, crée un langage propre, subjectif et individuel pour raconter des moments qui échappent à l'événementiel. Ici, le « je » du poète s'est effacé, mais « les lapsus et tics⁹⁵⁷ » auxquels il fait allusion renvoient inmanquablement à son incapacité à trouver les formulations appropriées pour exprimer une expérience ineffable et à raconter l'irracontable. L'impossibilité de dire l'indicible le conduit à brouiller le sens par le non-dit, l'ambiguïté de l'instance locutrice, la création de dénominations nouvelles par la combinaison d'éléments lexicaux existants (« Homme/monde », « mémoire collective/déroutée⁹⁵⁸ »), l'imprécision du contexte temporel (« hier inconnu », « demain incertain⁹⁵⁹ »), le jeu de mots (« verbe chanté », « nomades du no man's land⁹⁶⁰ »). Ajoutons à cela le recours à une syntaxe hachée et l'usage répété et systématique des points de suspension dans l'extrait suivant :

Réminiscences d'un fils de pasteur qui se souvient...
d'une existence qui l'a hanté. Mais aussi des lapsus et tics de cette première génération d'urbanisés, écartelés entre cet hier inconnu et ce maintenant non maîtrisé. Grâce à une procession de lettres d'une autre langue. Une caravane de phrases à la rythmique peu en phase avec celle de la poésie d'ici. Avec une série de mots malaisés, sur une suite de signes immobiles mais insaisissables pour les antiques chameliers du verbe chanté, murmuré ou proféré... Afin de fixer les contours subjectifs du réel d'une époque en partance... Pour ce demain incertain... Ces quelques vers nomades surgis du no man's land (le néant, cet espace vide qui n'appartient à personne) d'une mémoire collective

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁹⁵⁷ *Idem*.

⁹⁵⁸ *Idem*.

⁹⁵⁹ *Idem*.

⁹⁶⁰ *Idem*.

déroutée par l'irruption de la pensée uniformisante et secouée par l'avènement de l'Homme/monde et de l'ère planétaire⁹⁶¹.

Intitulée « Somalie ou l'essence des sens en souffrance⁹⁶² », la seconde partie du livre d'Abdi Mohamed Farah se distingue par la récurrence de la thématique de la guerre tant dans l'écriture poétique en vers que dans celle en prose. Le problème de la lecture et de l'analyse de l'interaction entre ces deux formes de discours implique la distinction préalable et nécessaire qui consiste à définir la nature du rapport qu'elles entretiennent. Force est de constater que la production poétique en vers couvre bien souvent celle en prose et domine largement sur le plan quantitatif. Ce qui suppose un rapport hiérarchique volontairement établi par le poète lui-même. Néanmoins, le texte en prose apparaît comme un contrepoint narratif puisqu'il se lit comme le commentaire des poèmes en vers qu'il introduit. S'il en annonce la teneur et programme la lecture par les diverses informations qu'il apporte, ses révélations sont toujours accompagnées d'appréciations plutôt négatives. Ainsi, le lecteur prend connaissance du « contenu contradictoire⁹⁶³ » des textes poétiques en vers avant même de les lire. Ce que la voix narrative qui s'exprime dans l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah omet de préciser, c'est que la production poétique en vers doit son caractère paradoxal à l'omniprésence de la violence et de la mort : l'impossibilité de dire l'indicible est ce qui autorise sa mise en écriture. Car il s'agit d'« écrire tandis qu'on ne peut plus parler⁹⁶⁴ ». Le sujet parlant semble se rétracter devant cette évidence puisqu'il s'empresse de s'excuser à la fin de son exposé :

⁹⁶¹ *Idem.*

⁹⁶² *Ibidem*, p. 29.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁶⁴ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 4.

Bonne lecture, cher ami, et ne me tiens pas rigueur de ces quelques lignes névrotiques en guise de préambule pour ces modestes textes extraits de la mêlée des mots et des maux⁹⁶⁵.

L'étude de la corrélation entre le texte en prose et son correspondant en vers révèle également un dialogue entre ces éléments qui font corps dans l'écriture du poète djiboutien sans pour autant se confondre. Si leur juxtaposition participe de la recherche de formes à laquelle se livre l'auteur qui « se voit dans l'obligation de constituer une esthétique fondée sur une nouvelle *pratique* du langage qu'impose la guerre⁹⁶⁶ », il est aisé de remarquer en même temps que ces deux catégories entretiennent une relation de complémentarité et interfèrent l'une avec l'autre suivant une démarche qui n'est en aucun cas réductible à la réécriture, voire la répétition d'un même discours. En fait foi l'explication de certains vers dans le texte en prose. En ce sens, la fonction de la prose dans l'écriture ne saurait se résumer à une opération de réécriture dans un autre langage d'une expérience déjà exprimée dans la production poétique en vers. La prose exprime le désir du poète d'échapper au cauchemar de la réalité et de se projeter dans l'avenir (le temps dominant est le futur), tandis que les vers optent pour le présent de l'indicatif où s'ancre la conscience d'un mal à la fois immédiat et irrémédiable. En clair, le recueil d'Abdi Mohamed Farah se veut un assemblage de textes conçus pour organiser son combat poétique, expression de son refus de la guerre, en deux motifs : une profession de foi et la crainte de voir se raviver les blessures héritées de la barbarie. L'extrait qui suit renvoie au premier motif :

La Somalie sera... Dans l'accalmie de l'ondée, après la mort des impulsions primitives, quand l'espoir reviendra de l'exil, alors seulement du Cap Gardafui aux confins du Hawd, de la jetée de Berbera à la touffeur de Kismayo, de la plaine de Borama aux prairies de Baïdaba, résonneront les mélodies riches d'une même

⁹⁶⁵ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 33.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 3.

langue, seul ciment (avec la religion) d'une société segmentée et sous-segmentée en clan familial, classe tribale et conscience ethnique... En ces jours funestes⁹⁶⁷.

La prose d'Abdi Mohamed Farah se fait engagement, incantation à la fois mobilisatrice et prophétique. « Prédications ? Images oniriques ? Je ne suis ni oracle, ni émule du surréalisme. La conviction que la Somalie sera et ne sera pas m'habite⁹⁶⁸ », déclare-t-il en substance. Oscillant entre optimisme et pessimisme, le poète passe sans transition de l'espoir d'assister au retour de la paix aux pires angoisses, celles de voir se perpétuer la guerre et son cortège de malheurs. D'où la contradiction qui caractérise son discours ponctué de moments de silence. Ce qui le rapproche encore davantage du délire. Dire une chose et son contraire fait partie des éléments qui sous-tendent la stratégie énonciative et discursive développée par l'auteur qui tente d'atteindre le désastre par le travail qu'il fait subir au matériau langagier, violant, dans cette perspective, la norme grammaticale. L'éventail de transgressions auquel il soumet son texte brouille les sens. Autrement dit, l'écriture joue avec « les sens en souffrance⁹⁶⁹ » selon ses propres termes, faisant en sorte que les mots disent et ne disent pas. A cela s'ajoute le refus de se conformer à l'ordre chronologique perceptible dans la désorganisation formelle propre à sa production en prose dans laquelle l'instance narrative, en se déplaçant dans des temporalités différentes, contraint le lecteur à effectuer d'incessants allers-retours entre le réel et le virtuel, entre le rêve et la réalité.

D'autre part, la relation entre le texte en prose et son correspondant en vers serait beaucoup moins étroite dans les pages de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant* si l'auteur, par l'introduction d'un rythme marqué par des répétitions et des anaphores et d'une musicalité improvisée s'appuyant notamment sur des allitérations en [S] et en [F], n'ouvrait pas la voie « au retour de la

⁹⁶⁷ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 32.

⁹⁶⁸ *Idem*.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 29.

forme poétique dans le corps de la prose⁹⁷⁰ », rétablissant par ce biais le dialogue entre le vers et la prose. A en croire Jean-Nicolas Illous, une telle configuration tend à « constituer la poésie en mythe⁹⁷¹ » et permet en même temps d'« en opérer la démystification⁹⁷² ». Dans tous les cas, l'interaction entre ces deux formes de discours est à ce point significative dans l'œuvre d'Abdi Mohamed Farah qu'elle semble susciter « une sorte d'hallucination de poésie⁹⁷³ » comme le démontre l'extrait que nous citons ci-après. Le poète y sollicite un langage fait de trous, de vides et de ruptures non seulement pour contourner l'impossibilité d'exprimer par les mots une expérience qui ébranle la conscience et paralyse l'esprit d'examen, mais pour frapper les imaginations et éblouir les sens en les brouillant. « On ne saurait nier qu'à celui qui veut s'éblouir la guerre offre des occasions de sensations fortes. Tout dépend de l'énergie que l'on met à cultiver celles-ci⁹⁷⁴ », note Denis Ferraris.

Il importe de préciser au passage que l'écriture de l'auteur de *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, comme il l'indique clairement dans son énoncé, ne témoigne ici que d'une rêverie générale animée par une sorte de violente allégorie de la souffrance et de la mort :

... La Somalie ne sera pas parce que les lignes frontières faites au sang, parce que trop de fleuves flétris du parfum fétide de l'Anti-vie, parce que des cités bâties sur des cadavres, parce que l'air vicié par des haleines haineuses, parce que les stigmates de l'inconscient perdureront longtemps, parce qu'aucune séance d'exorcisme ne purifiera la terre, l'air et l'eau... Tous ces éléments dont Allah (Le Tout-Puissant et Miséricordieux), par leur combinaison dosée, a crée les êtres animés de l'univers⁹⁷⁵.

⁹⁷⁰ PANAÏTÉ (Oana), « La Prose sauvée », art.cit. <http://www.fabula.org/cr/456.php> Site consulté le 12 juillet 2016.

⁹⁷¹ ILLOUS (Jean-Nicolas), *Crise de prose*, op.cit., p. 78.

⁹⁷² *Idem*.

⁹⁷³ *Ibidem*, p. 8.

⁹⁷⁴ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 12.

⁹⁷⁵ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 33.

Incapable d'unité organique, l'œuvre éclate en fragments. Le retour à la fin du texte en prose du « je » du locuteur, qui s'était mué en « on » avant de se transformer en « nous », illustre l'éclatement du sujet lui-même, « morcelé par la guerre⁹⁷⁶ ». Ce qui, étrangement, ne l'empêche pas de faire part de ses impressions et de ses sentiments personnels en évoquant notamment « la décharge émotionnelle qu'engendre en [lui] chacune de (s)es rencontres avec ces trois syllabes : SO MA LI⁹⁷⁷ » ainsi que « la hantise de ce territoire dans (s)es journées d'homme⁹⁷⁸ ».

Cependant, la production poétique en prose d'Abdi Mohamed Farah, pour lyrique qu'elle soit, n'est pas réductible à de vains épanchements de sentiments. Car le poète ne cache pas son ambition ou sa volonté de mêler sa voix intérieure à la réalité du monde. Le matériau lyrique est mis au service d'un engagement, d'une cause dont l'auteur se fait le chantre et d'un idéal qu'il tente de rejoindre par les mots tant celui-ci semble relever de l'utopie. D'où l'emploi de l'expression « j'ose croire⁹⁷⁹ » qui laisse penser que le poète, par ses convictions personnelles et ses idées tout à fait singulières, cherche à s'opposer à la réalité du monde qui l'entoure, refusant même de se plier à l'évidence. De ce point de vue, l'œuvre poétique d'Abdi Mohamed Farah tend à développer une nouvelle forme de lyrisme qui ne se limite plus à l'expression conventionnelle de sentiments, mais devient un moyen de métamorphoser l'expérience personnelle pour l'ouvrir sur le monde, d'explorer le réel avec un regard nouveau. Si l'écriture lyrique se veut mise à jour de la douleur de la voix poétique, elle s'élabore aussi comme une tentative de conscientisation dès lors que l'on considère la fonction d'engagement que le poète cherche à lui donner et surtout le dialogue qu'il entend établir avec le lecteur en lui faisant parvenir une parole d'espoir « pour laver la compassion de la

⁹⁷⁶ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 3.

⁹⁷⁷ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 31.

⁹⁷⁸ *Idem*.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, p. 33.

conscience [et] calmer l'âme apeurée, tourmentée et épouvantée⁹⁸⁰ ». Cette parole d'espoir qu'il s'efforce de promouvoir dans son recueil de poèmes implique une orientation vers l'avenir envisagé moins comme une promesse de bonheur que comme un devoir à accomplir vis-à-vis des générations futures. L'auteur affirme l'avoir conçue « en anticipant par des jets de mots sur des pages blanches le visage virtuel de l'avenir⁹⁸¹ ». Autant dire que le lyrisme n'exprime pas ici un état d'âme intérieur, mais une explosion de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur.

Le texte en prose d'Abdi Mohamed Farah constitue aussi un espace où s'invente ou se réinvente le langage. L'usage des néologismes (« Somalité », « somalitaire⁹⁸² »), au même titre que le mélange des langues française et somalie jumelées ici par le poète pour former des expressions comme « région-Reer⁹⁸³ » dont la prolifération dans le corps du texte brouille la lecture, témoigne de la volonté du poète d'instaurer une nouvelle pratique du langage pour tenter de dire l'indicible.

J'ose croire en la Somalité, en un esprit somalitaire, par-delà les contingences politiques, les réflexes répulsifs et le morcèlement de la Nation en de multiples Etats-tribaux, région-Reer et cités ethniques⁹⁸⁴.

Faute d'exprimer une vision du monde, l'écriture d'Abdi Mohamed Farah s'ouvre au rêve. Mais cela est une constante dans les œuvres de fiction étudiées qui ont ceci de commun qu'elles sont

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁸¹ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁸² *Idem*.

⁹⁸³ *Idem*. « Reer » : mot emprunté à la langue somalie, littéralement traduit « famille ».

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

nées du chaos qu'elles se proposent de relater. Incapables de saisir la réalité chaotique de la guerre tant celle-ci défie l'intelligence et échappe à la raison, les auteurs sont tentés de restituer l'irréalité causée par l'anéantissement en recourant à l'imagination, « rétablissant en partie l'écart entre le réel et la fiction⁹⁸⁵ ». C'est ce qui explique la forte dimension onirique des textes de notre corpus où la guerre, dépassant ses propres représentations, semble inaugurer ce que Pierre Yana appelle « une sortie de récit⁹⁸⁶ » et qui est synonyme de « sortie de la vie⁹⁸⁷ ». Dans ces conditions, le sujet migre d'une réalité vers une autre. Ce glissement du sujet prend forme sous le regard du lecteur de façon ostensible et progressive. L'introduction du rêve, antithèse du cauchemar de la guerre, contribue à créer un effet de contrepoint dans les narrations de l'inénarrable. D'autant que les séquences oniriques sont intégrées au récit, mais de manière à former des segments autonomes tout en restant reliées à l'intrigue principale. Nous allons tenter d'étudier leur structure en essayant de comprendre par la même occasion en quoi la convocation du rêve offre aux auteurs la possibilité de transfigurer le réel, de creuser l'écart avec l'objet de représentations et de bâtir un monde nouveau sur les ruines de l'Histoire, comme si la guerre, en dépit des dévastations qu'elle provoque et des traumatismes qu'elle engendre, « [avait] ceci de salutaire et de seulement positif qu'elle vise à préparer un ordre nouveau⁹⁸⁸ [...] ».

2-2 La décharge onirique : l'effet de contrepoint

⁹⁸⁵ GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 18.

⁹⁸⁶ ⁹⁸⁶ YANA (Pierre), « Le Traître. L'Esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », art.cit., p. 43.

⁹⁸⁷ *Idem.*

⁹⁸⁸ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 8.

L'omniprésence de la violence et de la mort frappe d'aporie les discours littéraires de la guerre au point qu'il devient difficile de cerner leur dimension pacifiste. Cette remarque vaut particulièrement pour un espace aussi conflictuel que celui de la littérature africaine francophone où la mise en mots de la guerre semble induire une exigence à laquelle les productions des écrivains peinent à échapper : mettre en avant « le conflit, [celui-là même] qui brûle le lieu d'existence des mots⁹⁸⁹. » « Aucune de nous, écrit la Sud-africaine Nadine Gordimer, n'est libre de "choisir ses sujets" en dehors du contexte qui conditionne notre vie, façonne notre pensée et influence tous les aspects de notre existence⁹⁹⁰. » Janusz Przychoden, dans un texte qu'il a intitulé *La paix, le dernier grand récit ?*, avance une autre explication :

L'ambivalence, surtout morale, de la condition sociale de la paix, telle qu'elle se manifeste au lendemain des indépendances, vient du fait que la paix se conjugue avec la dictature [...]. Elle s'accompagne des guerres ethniques, des génocides, des enfants-soldats, des confrontations interreligieuses et du terrorisme et mène à la déréalisation de la vie : une déréalisation nourrie paradoxalement par une désillusion⁹⁹¹

Pour Bernard Mouralis, la prédominance du thème de la violence dans les créations littéraires africaines francophones trouve sa justification « dans une perspective de témoignage et de dévoilement⁹⁹² ». Toutefois, la représentation de la violence peut, selon lui, « conduire aussi [l'écrivain africain] à produire une contre-violence destinée à détruire⁹⁹³ », ou du moins à atténuer le caractère extrêmement violent des événements qu'il se propose de relater. C'est

⁹⁸⁹ GORDIMER (Nadine), citée par EFOUI (Kossi), in « La Mise à jour », art.cit., p. 6.

⁹⁹⁰ *Idem*.

⁹⁹¹ PRZYCHODEN (Janusz), *La Paix, le dernier grand récit ?*, Préface de *La Paix : Esthétiques d'une éthique* », *op.cit.*, p. 15.

⁹⁹² MOURALIS (Bernard), « Les Disparus et les Survivants », art.cit., p. 12.

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 13.

dans ce sens qu'il convient d'appréhender le contenu quelque peu déroutant de *Le Chapelet des destins*, recueil de nouvelles d'Ali Moussa Iyé, dans lequel l'évocation d'un réel décapant sert de prétexte à la convocation du rêve qui, pour le narrateur, devient un rempart derrière lequel il s'abrite pour mieux fuir une réalité chaotique qui est celle de la violence aveugle dont sont victimes au quotidien des êtres innocents, femmes et enfants en tête. Le lecteur, convié à un aller-retour permanent entre le vécu douloureux du locuteur et son aspiration à une vie meilleure, est d'autant plus désorienté par l'absence de transition. Le passage de l'un à l'autre dénote une spontanéité dérisoire qui rend encore plus insaisissable la frontière entre les aspirations d'un narrateur intradiégétique et la représentation du monde extérieur. Si les paysages intérieurs (les espoirs du personnage) se révèlent, c'est en se confondant le plus possible avec les paysages extérieurs durement marqués par la guerre. D'où le caractère polyphonique des isotopies qui se répandent dans l'œuvre d'Ali Moussa Iyé où l'on peine à distinguer le monde des rêves de celui de la mort tant l'auteur mélange les passages relevant de l'onirotopie avec ceux relevant de la thanatopie.

D'un autre côté, il est aisé de constater qu'Ali Moussa Iyé s'efforce de mettre en évidence le caractère d'« art brut » de son écriture qui se veut en dehors des codes esthétiques classiques. Il se garde toutefois de ne pas rationaliser les dérèglements qu'induit la guerre, y compris dans l'univers fictionnel. A dire vrai, les incohérences et les contradictions sont légion dans son œuvre et se glissent dans la structure même de son récit. A lire son texte, on ne peut éviter de constater en effet que c'est par la fin que tout commence. L'utilisation du présent, puis de l'imparfait témoigne du glissement des temps des verbes qui n'est pas sans rappeler celui du réel au rêve. Cette ambivalence, si elle est de nature à dérouter le lecteur, apparaît cependant comme une dynamique dans la démarche stylistique adoptée dans *Le Chapelet des destins*.

Il importe de souligner également que l'onirisme sous-tend une forme typique de récit allégorique. Car ce que les séquences oniriques qui ponctuent le récit du narrateur et qui apparaissent comme des variantes digressives mettent en scène correspond moins à un rêve qu'à une hallucination ou une songerie délirante. Ainsi, la voix narrative dit :

De ma fenêtre, côté espérance, il m'arrive parfois d'avoir de drôles d'hallucinations⁹⁹⁴.

Il est vrai que la décharge onirique revêt une importance : elle est ce qui permet de transcender sa souffrance et son angoisse au narrateur qui se voit en démiurge qui, sans naïveté, n'ignore pas que la seule réponse valable à la destruction réside dans « la croyance [...] au progrès possible : après l'horreur, l'harmonie⁹⁹⁵ ». Mais il n'en reste pas moins vrai que le dispositif onirique apparaît comme un mécanisme qui ne peut être mis en mouvement en dehors de la relation étroite qu'il entretient avec l'univers réel. On comprend mieux dans ces conditions pourquoi le rêve du narrateur se mue en cauchemar qui, né de l'impossibilité d'établir la distance par rapport à la réalité empirique, fait resurgir l'image terrifiante de la guerre :

Le rêve n'arrivera pas à terme. Les envahisseurs aux empreintes de sel laisseront vite la place à des vautours à notre image qui se disputeront l'embryon de la nation à venir. Et de nouveau, les pleurs, la douleur et les foudres de la guerre creuseront de grands trous dans les cœurs. [...]

Le grand élan d'origine, celui qui nous avait permis de nous reconstituer et digérer toutes les billes de douleur, ne tarda pas à se fracasser en une multitude de fragments de haine. [...]

⁹⁹⁴ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., p. 14.

⁹⁹⁵ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 175.

Et l'exode recommencera. De nouveau à dos d'animaux faméliques, de monstres de fer. De nouveau, les enclos pour réfugiés plus sales que ceux de nos troupeaux ⁹⁹⁶ [...].

La lecture de *Dépêches de Somalie* de Jean-Pierre Campagne révèle également des séquences oniriques disséminées de manière désordonnée dans l'espace textuel. En alternance avec le récit premier, se trouvent en effet des récits extra-diégétiques dont l'insertion dans le corps du texte entraîne la dislocation de la trame narrative et compromet la cohérence du sujet parlant en tant qu'unité référentielle stable. Une dissociation narrative distingue le récit premier du compte rendu des rêves du narrateur : le locuteur s'exprimant à la première personne du singulier cède la place à une entité impersonnelle, voire à une instance symbolique. Le récit change de statut et la parole personnelle disparaît. Aussi, les passages oniriques pourraient être perçus comme des variantes allégoriques d'une narration incapable de se suffire à elle-même et qui, « éventrée par les bégaiements violents de l'Histoire⁹⁹⁷ » qu'elle se propose de relayer, peine à trouver sa voie, nécessitant ainsi une sorte de réinterprétation.

« Toute guerre, a affirmé l'analyste Marie Martin, est une nuit. Et certaines représentations littéraires et filmiques prennent littéralement la métaphore et privilégient l'aspect nocturne et onirique de la guerre pour en faire émerger les fantômes et l'irréalité comme autant de médiateurs imaginaires vers un réel insoutenable⁹⁹⁸. » Brouillant la frontière entre le réel et l'irréel, l'écriture de Jean-Pierre Campagne révèle une vision intériorisée de la guerre plutôt qu'une description objective des ruines et de la désolation qu'elle engendre. A la fin de son ouvrage, l'auteur de *Dépêches de Somalie* place un

⁹⁹⁶ Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, op.cit., pp. 10/11.

⁹⁹⁷ GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », art.cit., p. 54.

⁹⁹⁸ MARTIN (Marie), « Les Nuits de 1914-1918. Fantômes, théâtralité et onirisme dans "Thomas, l'imposteur" (Cocteau, Franju) et "Rendez-vous à Bray" (Gracq, Delvaux) ».

https://www.academia.edu/10726733/Les_nuits_de_1914-1918_Fant%C3%B4mes_th%C3%A9%C3%A2tralit%C3%A9_et_onirisme_dans_Thomas_l_imposteur_Cocteau_u_Franju_et_Rendez-vous_%C3%A0_Bray_Gracq_Delvaux Site consulté le 18 juillet 2016.

chapitre intitulé « Rêve⁹⁹⁹ » qui s'étale sur une seule page et qui ouvre sur un monde replié sur lui-même, enveloppé dans son mystère, loin de toute vraisemblance, de tout réalisme. On y découvre les principaux acteurs du conflit somalien à l'instar du général Aidid en train de fraterniser, de sceller une réconciliation improbable et qui est décrite dans le texte comme un événement fantasmagorique, un spectacle plutôt rêvé que réel et qui a lieu dans un espace clos, abandonné, détaché de toute réalité empirique. Cette séquence onirique, qui propose une image déplacée de la guerre, introduit une fracture temporelle dans le récit : le moment où se tient la rencontre entre les seigneurs de la guerre dénote un glissement vers l'atemporalité. Autrement dit, il inaugure une sortie du temps puisqu'il peut être situé à la fois dans la journée (« le soleil vibre autour de la maison¹⁰⁰⁰ ») et dans la nuit (« la pièce est plongée dans la pénombre, seuls les regards, pâles, se distinguent¹⁰⁰¹ »).

Perçue comme un spectacle irréel, la guerre renvoie les protagonistes aux profondeurs de leurs complexes personnels, les confronte à leurs failles psychiques, à ce qu'ils n'ont jamais voulu voir : le champ de ruines qu'est devenu leur pays. Elle leur permet de concrétiser en même temps leurs délires. Par-delà les remords qu'ils expriment, la retranscription de leurs faits et gestes dans la zone textuelle trahit une certaine théâtralité. Celle-ci tient à la stratégie de désincarnation à l'œuvre dans le récit de Jean-Pierre Campagne et qui transforme les chefs de guerre en tueurs repentis, leur attribuant chacun un rôle dans ce qui pourrait apparaître comme une tragi-comédie avec son décor et ses personnages, mais dont le scénario reste imprévisible. Bousculant les règles de bienséance, le comportement qu'adopte Aidid provoque ainsi la surprise du lecteur : en dépit de la gravité de la situation, il « commence à jouer à la marelle, sautant à cloche-pied¹⁰⁰² ».

⁹⁹⁹ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, *op.cit.*, p. 83.

¹⁰⁰⁰ *Idem.*

¹⁰⁰¹ *Idem.*

¹⁰⁰² *Idem.*

Ancrée dans le contexte historique, la séquence onirique rétablit cependant le rapport de vraisemblance avec la réalité référentielle par des mentions internes et externes. Certains noms de lieux utilisés dans la narration rappellent aussi des toponymies existantes. Citons entre autres celui de « Somalie¹⁰⁰³ » qui renvoie à ce pays que Jean-Pierre Campagne décrit comme étant livré au règne de « petits chefs de guerre¹⁰⁰⁴ » qui s’amusent à « découper en parts¹⁰⁰⁵ » sa carte. Les figures mises en scène ici sont des acteurs connus du conflit somalien. Il en va ainsi du général Aidid, de son principal rival Ali Mahdi, de Morgan, de Jess, d’Abdurahmane Tour et d’Abdillahi Youssouf qui, profitant de la situation d’anarchie consécutive à la chute du régime de Syad Barreh en 1991, ont formé des factions tribales armées, se constituant les uns et les autres en seigneurs de la guerre. Compte tenu de ces remarques, l’onirisme apparaît comme un moyen d’atténuer la distance entre le réel et la fiction. Maurice Rieuneau, dans son ouvrage intitulé *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, constate :

L’insertion de personnages réels dans la fiction, non comme éléments du décor historique [...] mais comme personnages parlants et agissants implique que la fiction a été préalablement établie à un niveau de vérité historique tel que le passage du fictif au réel soit imperceptible et ne produise aucune rupture. Cela exige donc une fidélité totale, fondée sur une documentation précise, aux figures de l’histoire mises en scène.¹⁰⁰⁶

Là où l’introduction du rêve dans le récit de guerre de Campagne crée un effet de contrepoint, c’est dans la retranscription des paroles des protagonistes qui, dans le texte, sont transposées au discours indirect libre. De fait, les chefs de guerre, réunis dans une

¹⁰⁰³ *Idem.*

¹⁰⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁰⁶ RIEUNEAU (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, *op.cit.*, p. 427.

pièce obscure, parlent de paix, manifestant leur volonté commune d'apporter leur contribution à la reconstruction de leur pays et à la réparation des traumatismes liés à la guerre. Dans un ouvrage où prédomine la thématique du conflit, le discours de ces personnages se livrant à des pourparlers imaginaires de paix ne laisse pas indifférent. Son opposition radicale au témoignage du narrateur –qui, lui, s'emploie à revisiter les événements sanglants auxquels il a assisté –, en fait un contre-discours. De ce point de vue, le dispositif onirique prend son sens dans l'effet de contrepoint qu'engendre son insertion dans le corps de l'œuvre. De même, le désir de paix qu'affichent ici les seigneurs de la guerre que sont le général Aidid et ses pairs ne saurait trouver une explication en dehors de la volte-face dont ils font preuve dans cette scène imaginaire dont l'introduction dans le récit de Campagne ne pourrait être perçue comme un défaut de conception. Car la convocation du rêve offre à l'auteur de *Dépêches de Somalie* la possibilité de pourvoir aux nécessités de l'œuvre de fiction, quitte à désarticuler la trame narrative et à brouiller la chronologie du récit dont les péripéties paraissent parfois ne répondre ni à la logique ni à la cohérence. Dans ce contexte, « la guerre, bien que située historiquement [dans le texte], devient plutôt le symptôme générique d'autre chose, le substrat privilégié d'une dynamique apocalyptique, c'est-à-dire de révélation qui ouvre sur un autre monde. [...] Elle devient le signe d'une vision du monde fondée sur l'imaginaire et la fiction¹⁰⁰⁷ », pour reprendre les mots de Marie Martin. Il faut dire que les séquences oniriques, qui constituent des blocs homogènes au niveau textuel et hétérogènes du point de vue de l'histoire, sont très riches en événements, comme le prouve l'extrait suivant :

¹⁰⁰⁷ MARTIN (Marie), « Les Nuits de 1914-1918. Fantômes, Théâtralité et Onirisme dans "Thomas, l'imposteur" (Cocteau, Franju) et "Rendez-vous à Bray" (Gracq, Delvaux) », art.cit. https://www.academia.edu/10726733/Les_nuits_de_1914_1918_Fant%C3%B4mes_th%C3%A9%C3%A2tralit%C3%A9_et_onirisme_dans_Thomas_l_imposteur_Cocteau_Franju_et_Rendez-vous_%C3%A0_Bray_Gracq_Delvaux Site consulté le 18 juillet 2016.

Aidid est arrivé le premier, Ali Mahdi l'a suivi deux minutes après. Le soleil vibre autour de la maison. La pièce est plongée dans la pénombre, seuls les regards, pâles, se distinguent. Pendant plus d'une heure, aucun ne parle.

C'est ma faute, dit enfin Aidid. Non, la mienne, dit Ali Mahdi. Morgane ajoute, la mienne aussi. Réparons, dit Jess. Je vais vous aider, dit Youssouf. Ne m'oubliez pas, j'en suis, souffle Abdurahmane Tour. Les petits chefs de guerre approuvent. Aidid se gratte l'oreille avec le pommeau en argent de sa canne. Ali Mahdi se dirige vers le milieu de la pièce, il trace sur le ciment à l'aide d'un morceau de plâtre la carte de la Somalie, il la découpe en parts. A toi, dit à Aidid. Aidid prend le morceau de plâtre, et commence à jouer à la marelle, sautant à cloche-pied.

Un ancien murmure : ces enfants ¹⁰⁰⁸ !

Le va-et-vient entre réalisme et onirisme trahit la désorganisation formelle propre à l'œuvre de Jean-Pierre Campagne qui requiert une lecture herméneutique. L'ambivalence qui caractérise la production énonciative et discursive de l'auteur témoigne de la transmission problématique d'une expérience dont la commotion touche à l'inénarrable.

Si « tout pacifisme implique la croyance au temps linéaire de l'Histoire¹⁰⁰⁹ » selon Luc Rassin, l'écriture de Campagne renvoie un constat d'échec dès lors que l'on prend en compte les multiples distorsions qui la caractérisent (espaces embrouillés, passages tordus, déconstruction de l'ordre chronologique, etc.). Faute de cerner la réalité chaotique de la guerre, la création littéraire pousse l'événement dans l'irréalité en utilisant des techniques de représentation fondées sur l'élimination du réel et, partant, sur le refus de l'Histoire. « L'échec de la littérature qui ne pourrait s'élever

¹⁰⁰⁸ CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, op.cit., p. 83.

¹⁰⁰⁹ RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 175.

au niveau de la démesure génocidaire¹⁰¹⁰ » tient à l'éclatement des formes et au mélange des genres qui illustrent son incapacité à concilier distanciation et implication militante, à articuler dimension de connaissance et visée subjective. « L'écriture devient le canal par lequel peut et doit s'exprimer non point la résolution, mais la tension, lieu de médiation et d'interrogations bien plus que de médiation et de réponses¹⁰¹¹. »

Ce constat d'échec, loin de condamner la voix littéraire au silence, la pousse au contraire à creuser l'écart avec le réel en explorant cette part obscure qui échappe à l'entendement et à la conscience : le rêve. Aussi, la décharge onirique qui imprègne les œuvres de notre corpus apparaît comme une tentative de libérer la parole pour qu'elle soit en mesure de dire l'indicible, de relayer un message de paix. D'autant que la convocation du rêve permet au sujet écrivant d'amortir la lourdeur infaillible du mécanisme tragique par une écriture de l'inconscient et de l'anamnèse, de bâtir un univers onirique qui, entretenant des liens plus ou moins étroits avec l'univers réel, devient producteur de sens dès lors que l'on considère le rapport de vraisemblance ou de décalage anti-mimétique qu'il entretient avec la réalité référentielle. Le mécanisme de reconnaissance qui entre alors en jeu relève à la fois de l'effet de réel et d'un témoignage sur le monde. Reste que l'écriture de la guerre, dans ces conditions, s'avère un espace conflictuel où s'élabore avec une certaine acuité une interrogation sur la relation entre le sujet et l'objet, entre le réel et la fiction.

¹⁰¹⁰ DELAS (Daniel), « Ecrits du génocide rwandais », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°142, *Actualité littéraire 1999-2000*, Octobre-Décembre 2000, p. 28.

¹⁰¹¹ KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible-Jabès, Blanchot, Duras, op.cit.*, p.26.

Conclusion générale

Si la littérature pourrait apparaître comme un instrument efficace pour transformer la guerre en une expérience esthétique, c'est que la confrontation avec le chaos a révélé à l'écrivain ses limites et, surtout, l'urgence de les dépasser. L'impossibilité de raconter l'irracontable demeure ce qui autorise la transposition de la violence extrême dans le fait littéraire. A défaut de pouvoir approcher un objet repoussant et terrifiant, la création littéraire tente de le rejoindre par l'expérimentation de modalités énonciatives et narratives fondées sur l'hybridation générique et la reconfiguration discursive. La guerre, vaste moment de dérèglements, porte cette tension extrême pour le sujet écrivain : en cherchant à communiquer une chose qui échappe sans cesse, l'écriture devient multiple, comme si elle était vouée à la recherche d'une forme ou d'une représentation qui se sait impossible. La raison en est que le phénomène guerrier est indescriptible dans sa totalité. « Il y a trop de tout en même temps pour que la raison, ou un dispositif scriptural classique, prisonnier de la linéarité, puisse en rendre compte¹⁰¹². »

De plus, la transmission de l'événement s'accompagne inévitablement de sa déréalisation. Abolissant tous les repères, la guerre en tant qu'objet de représentations porte la destruction jusque dans le champ textuel. Par conséquent, le récit de guerre s'apparente à un condensé d'images à la fois terrifiantes et disparates, sans lien

¹⁰¹² LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », art.cit., p. 92.

véritable entre elles, un fatras d'événements distincts les uns des autres. Le texte se nourrit de la violence de fond en comble. Elle l'habite, le maintient dans l'incohérence absolue en le soumettant à une panoplie de transgressions : « perturbation de l'ordre chronologique, désarticulation de la syntaxe, déraison(nement) du langage, incohérence des personnages, basculements abrupts entre le sacré et le profane, exploitation exacerbée de la métaphore, traitement burlesque du corps torturé¹⁰¹³, etc. »

Par-delà la prolifération des isotopies de la dévastation et de l'écroulement comme effet de l'errance dans le noir, les dérèglements formels propres aux écrits de combats pourraient trouver une explication dans le fait que la guerre n'est pas sans conséquence sur l'activité esthétisante : face à la réalité du Mal qui se dérobe à la mémoire, l'écrivain dont la liberté se trouve limitée par l'histoire a tendance à donner à ses souvenirs la forme d'une fiction. Le recours à la fiction lui permet d'atteindre le détachement, d'écrire ce qu'il ne pourrait dire dans un témoignage, par pudeur ou par respect des autres. Adoptant un langage impudique, non-aseptisé, de nature à bousculer les règles de bienséance, il amorce ainsi ce que Jacques Chévrier appelle « une désacralisation de l'écriture¹⁰¹⁴ ». Mais cela compromet aussi plus ou moins le caractère documentaire de son œuvre. D'autant que le délire langagier et l'évitement de la représentation chronologique et factuelle préfigurent une écriture de l'inconscient et de l'anamnèse qui, par la dérision et les divers procédés rhétoriques qu'elle cultive, s'élabore comme une tentative de se hisser à la hauteur de l'événement, de cerner les contours insaisissables d'un réel qui se déréalise pour entrer dans la folie. Ajoutons à cela la stratégie de sublimation de la violence à l'œuvre dans les textes étudiés qui, si elle parachève le travail de déconstruction d'une réalité jugée insupportable, n'induit pas moins un rapport de fascination, comme si l'horreur avait quelque chose

¹⁰¹³ CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », art.cit., p. 62.

¹⁰¹⁴ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », art.cit., p. 68.

d'exaltant, comme si le mécanisme tragique ne suscitait pas uniquement de la terreur et du dégoût. A en croire Eliane Tonnet-Lacroix, « il ne s'agit pas d'une glorification de la guerre et de ses bienfaits [...] mais plutôt de l'acceptation résignée d'une cruelle loi de la nature¹⁰¹⁵. » Par la sublimation du chaos, la narration de l'inénarrable n'entend point signifier que la guerre jouit massivement de l'indigence des écrivains, mais pose la question de la « juste distance¹⁰¹⁶ » face à la catastrophe. Autrement dit, « celui qui souhaite être lu sans être suspecté d'entretenir un rapport de fascination avec la violence est donc pris entre l'évidence de la prise de parole et l'interdit de la description crue¹⁰¹⁷ », comme le fait remarquer Sandrine Lefranc.

De ce point de vue, le récit de guerre, de par sa structure inclassable et les techniques d'écriture complexes auxquelles il fait appel, échappe aux catégorisations. Il inaugure une crise de la représentation et, à ce titre, offre l'occasion de réfléchir à la rhétorique de la crise comme embrayeur de l'écriture en mettant l'accent sur les modalités énonciatives et narratives que celle-ci sollicite pour inventer de nouveaux modes de dire le monde, à mi-chemin entre l'œuvre de fiction et le document brut, entre le littéral et le littéraire. Cette remarque vaut particulièrement pour la production romanesque. Et pour cause, « le romancier est obligé de contourner [l'objet de représentations] pour mieux le cerner. De fait, l'horreur a un statut particulier dans le roman : elle est à la fois absente et présente. Si elle apparaît comme un motif secondaire à l'intrigue principale, elle finit par engloutir tout le récit en tant que figure de la mort omniprésente. On sent chez l'auteur le souci d'éviter d'englober l'événement dans un contexte signifiant qui aurait pu lui donner un sens, un début d'explication¹⁰¹⁸ », comme le constate Josias Semujanga dans un article consacré à la représentation de la violence

¹⁰¹⁵ TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, op.cit., p. 30.

¹⁰¹⁶ LEFRANC (Sandrine), « La "Juste Distance" face à la violence », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, n°174, *Violences extrêmes*, Décembre 2002, p. 507.

¹⁰¹⁷ *Idem*.

¹⁰¹⁸ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 112.

dans *L'Aîné des orphelins*, roman de l'écrivain guinéen Tierno Monénembo.

La crise de représentation dont il est question ici fait écho à une autre : celle du sens. La guerre étant avant tout le mal du langage, l'écrivain se sent frappé d'aphasie devant la violence extrême. Le verbe se dérobe. Le pouvoir des mots est mis en doute. « Comment écrire après le génocide rwandais¹⁰¹⁹ ? », s'interroge Abdourahman A. Waberi dans la préface de *Moisson de crânes* où il fait également allusion à « la question de Paul Celan, poète roumain de langue allemande, surgie fatalement après la Seconde Guerre mondiale : *Comment écrire après Auschwitz*¹⁰²⁰ ? ». Son incapacité de dire l'indicible ne le réduit pas toutefois au mutisme. Il parvient même à surmonter cet obstacle : faute d'exprimer l'innommable, il se fait diseur de silence, « donneur d'échos¹⁰²¹ » comme il l'écrit lui-même. Il n'empêche que son écriture révèle des dérèglements formels qui compromettent plus ou moins gravement sa cohérence, et surtout des déficiences langagières qui l'inscrivent dans le non-sens. Leur combinaison indispose le lecteur. Dès lors, le texte s'apparente non seulement à une masse informe et léthargique que la lecture se doit de mettre en mouvement pour lui insuffler de la cohérence, mais devient le lieu de transmission d'une parole désarticulée, dénuée de sens et que l'on pourrait assimiler à un cri. Ce n'est donc pas un hasard si l'une des principales œuvres de notre corpus a pour titre *Cris de traverses*.

La guerre, en confrontant l'écrivain à la nécessité d'écrire tandis qu'on ne peut plus parler, l'oblige à redéfinir son rapport avec le langage. Le tohu-bohu de la guerre qui annihile la parole est restitué au travers de la création d'un langage fait de trous, de vides, de ruptures et qui illustre l'opacité de l'histoire. Les distorsions, les redites, les suspensions, les néologismes, les contradictions touchant les lieux et les temps font apparaître un refus de sens. Ils font part

¹⁰¹⁹ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op.cit., p. 13.

¹⁰²⁰ *Idem*.

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 15.

aussi de l'esthétisation paradoxale d'une expérience qui se refuse à l'élaboration et de la souffrance du sujet « morcelé par la guerre¹⁰²² » et dont le « cri irréprouvable¹⁰²³ » qu'il pousse au fil des pages thématise la révolte intérieure.

Le récit de guerre est certes donné à lire comme une fiction, mais celle-ci invite cependant à un parallèle avec la réalité référentielle. Aussi, les textes étudiés entretiennent une relation privilégiée avec l'histoire de cette partie du monde meurtrie par des conflits sanglants qu'est la Corne de l'Afrique. L'utilisation du modèle oratoire du conte traditionnel ainsi que la convocation de certains mythes inscrits dans la mémoire collective des peuples de la Corne de l'Afrique témoigne du souci des auteurs de situer leurs créations dans le contexte socioculturel et historique de leur production. Ils utilisent pour ce faire des procédés aussi divers que variés dont celui « qui consiste à couper [leurs textes] de collages, d'extraits de journaux, de rapports et de discours officiels afin de lui conférer de l'authenticité et en même temps confronter la fiction à la réalité¹⁰²⁴ ». Ce qui, au retour, donne au discours littéraire un pouvoir de suggestion, une force de persuasion. « Il faut découvrir un pays par sa presse aussi¹⁰²⁵ », déclare ainsi Abdourahman A. Waberi dans les pages de *Moisson de crânes* où il s'emploie à reproduire les faits divers lus dans certains journaux rwandais en les intégrant au corps de son texte afin de les partager avec les lecteurs. Le nouvelliste et romancier djiboutien émaille également sa production de nombreuses citations empruntées pour la plupart au poète martiniquais Aimé Césaire. Mais la plus surprenante aux yeux du lecteur en est sans doute celle attribuée à Joseph Nsengimana Igama, l'un des responsables du génocide rwandais, ceux-là mêmes dont Waberi cherche à dénoncer les agissements criminels et les appels à la

¹⁰²² YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 3.

¹⁰²³ Daher Ahmed Farah, *Splendeur éphémère*, op.cit., 4^{ème} de couverture.

¹⁰²⁴ SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », art.cit., p. 113.

¹⁰²⁵ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, op.cit., p. 89.

violence : « Et coule sans répit le sang de Kenyarwanda¹⁰²⁶. » L'insertion des faits divers dans l'œuvre de fiction d'Abdourahman A. Waberi tend à « nous rapprocher du réel, nous signifiant « un peu plus que nous sommes dans la réalité, dans la vie de tous les jours où la mort est partout présente, d'une banalité à faire frémir les lecteurs du journal¹⁰²⁷. » L'écriture d'Abdourahman A. Waberi exsude le tragique et le mystère tout comme cet objet insolite que constitue le fait divers. Dans ce contexte, la violence n'est plus celle du texte, mais celle de la vérité. Derrière la fiction se profilent en effet des événements réels. La vérité de la guerre que révèle l'œuvre de fiction, si elle repose sur une relecture des faits de violence et implique certaines transpositions ou certaines déformations, n'est pas moins ancrée dans l'expérience intime de l'auteur. Ces digressions montrent à quel point le récit de guerre peine à assumer sa fictionnalité. Car il ne peut échapper à l'emprise du réel, celui-là même qui l'inspire.

D'autre part, l'insertion dans le discours de Waberi de citations empruntées à des auteurs différents laisse envisager un dialogue entre le texte et ses intertextes. Au travers de la pratique de la citation, l'écrivain soumet non seulement sa création au code du vraisemblable, mais parvient à contourner l'impossibilité d'exprimer l'indicible en se référant à la parole des autres. En ce sens, la citation apparaît comme un instrument de la formulation, une ressource pour le sujet écrivant dans l'élaboration de son énoncé. L'opposition qui se joue entre le réel et l'irréel produit une lutte entre les principaux constituants du discours littéraire de la guerre. C'est cette lutte qui est à la source du dynamisme de l'œuvre de fiction, ou plutôt de sa jouissance qui, à l'encontre de toute esthétique réaliste, mélange les langages, selon Roland Barthes. Par-delà la mise en mots d'une imagerie terrifiante, la guerre devient « le moment d'une jouissance

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰²⁷ BREZAULT (Eloise), « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », art.cit.

http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=62 Site consulté le 27 avril 2013.

esthétique¹⁰²⁸ » pour l'écrivain qui, selon Denis Ferraris, « est plus que jamais porté à voir dans son office une mission dont la fin suprême est d'abolir la discontinuité dont cette entreprise menace toutes les formes vitales¹⁰²⁹. »

L'aspect parodique des écritures contemporaines du désastre et surtout la relation qu'elles établissent avec des énoncés antérieurs par le truchement de l'intertextualité trahissent chez les auteurs « une conscience aigüe de la nature palimpsestique de l'œuvre littéraire¹⁰³⁰ ». La distanciation qu'implique la mise en récit de la violence extrême ne peut occulter la dimension testimoniale des fictions littéraires étudiées dans lesquelles la thématique de la guerre est omniprésente. Car les textes de notre corpus sont avant tout des lieux de mémoire. Néanmoins, la quête mémorielle s'y exprime de façon oblique tant elle semble être dissimulée dans une mélancolie choisie qui se répand au fil des pages, comme si la voix littéraire, en butte à l'irracontable, peinait à se faire entendre, ou plus exactement à faire entendre ce qu'elle ne dit pas.

Il convient de souligner que l'intégration du témoignage dans le fait littéraire suppose une transfiguration du réel. « C'est [en effet] par sa réflexion et/ou sa fiction que l'écrivain-tiers devient témoin d'un drame qu'il n'a pas vécu¹⁰³¹. » Sa « position extérieure¹⁰³² » l'oblige à adopter une démarche distanciée dont il faut mesurer, à chaque étape, l'efficacité et la légitimité. Ce qui conduit à penser que l'élaboration du témoignage littéraire s'obtient à partir de l'interaction entre l'espace référentiel et le plan de la représentation. Pour Catherine Coquio, « il s'agit là non d'un usage momentané et instrumental de la littérature, commandé par l'objectif final de

¹⁰²⁸ YANA (Pierre), « Le Traître. L'Esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », art.cit., p. 53.

¹⁰²⁹ FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », art.cit., p. 20.

¹⁰³⁰ CHANDA (Tirthankar), « Abdourahman A. Waberi : une œuvre cohérente et singulière », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001, p. 56.

¹⁰³¹ SOUMARE (Zakaria), *Le Génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 125.

¹⁰³² GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 10.

transmettre, mais d'une évolution propre à l'acte de témoigner liée à sa fonction vitale, testamentaire et funéraire¹⁰³³. » La distance entre le réel et la fiction paraît d'autant plus réduite dans la plupart des œuvres de notre corpus qu'elles mettent en scène des personnages/témoins qui parlent de l'intérieur de la catastrophe. Il en est ainsi du narrateur/rescapé que l'on rencontre dans *Le chapelet des destins* d'Ali Moussa Iyé. Ici, « l'acte de témoigner tend à devenir une œuvre littéraire¹⁰³⁴ » dès lors que l'on considère la fonction ontologique que met en jeu le témoignage du personnage/survivant dont la voix se propose de communiquer une expérience vécue, du moins présentée comme telle.

Mais là où la création littéraire creuse l'écart avec le monde réel, c'est quand elle choisit de faire de la narration du Mal le lieu de transmission d'un témoignage impossible, maintenant ainsi un maximum de distance entre la dimension de connaissance qui détermine le récit de l'événement et la visée subjective qu'induit sa mise en écriture. Entre le présent de l'énonciation et le passé de la remémoration, s'insère un vide, une faille temporelle dont l'introduction dénote un glissement dans l'intemporalité. Quand bien même celle-ci traduit les défaillances d'une « mémoire collective déroutée¹⁰³⁵ », comme l'explique le poète Abdi Mohamed Farah, la déconstruction de l'ordre chronologique accélère la sortie du réel que parachève par ailleurs la voix des disparus qui recouvrent la faculté de parler dans l'espace fictionnel et « reviennent dans le monde de la vie¹⁰³⁶... ». Ou plutôt ils reviennent pour narguer la vie, « la vie en mal de gestation. Qui s'écoute, qui s'observe de l'intérieur et qui se tait parce qu'elle est la seule à regarder, ahurie, les cadavres revenir de leur belle mort¹⁰³⁷ [...] »

¹⁰³³ COQUIO (Catherine), *Le Rwanda. Le Réel et les Récits*, op.cit., pp. 99/100.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰³⁵ Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, op.cit., p. 7.

¹⁰³⁶ GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », art.cit., p. 22.

¹⁰³⁷ Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, op.cit., p. 60.

En sollicitant le surnaturel, les fictions étudiées proposent une véritable récréation esthétique du monde au travers de laquelle elles mettent en scène la métamorphose de l'homme qui, dans la guerre, se voit dépossédé de tout ce qui fait son humanité. Par une « écriture de la déshumanisation »¹⁰³⁸ tendant à animaliser l'humain, elles orchestrent le retour aux strates primaires de l'être humain. On y assiste en effet à un déchainement aveugle des instincts primitifs de l'homme qui suppose l'effondrement des fondements de la civilisation ou de la culture. La présence du surnaturel revêt donc une fonction critique et réflexive.

Les disparus, en faisant entendre leur voix dans l'espace textuel, n'hésitent point à caricaturer la société. Combinant les « formes variées du discours rebelle¹⁰³⁹ », leur récit, marqué par des répétitions, ponctué de longs moments de silence, assumant son caractère polyphonique par le biais de l'éclatement de l'instance narrative (la voix des morts se substituant à celle du narrateur), trahissant un hybridisme poussé qui se signale notamment par le mélange des langues française et somalie appelées à cohabiter dans la zone textuelle, défie les normes langagières et subvertit les techniques narratives traditionnelles. L'écriture du chaos, en s'élaborant comme une tentative de fictionnalisation inconsciente du vécu, ne fait que perpétuer le délire né de la proximité avec la folie meurtrière de la guerre. La juxtaposition des modalités narratives issues des traditions occidentale et africaine conduit à penser qu'il s'agit non pas de l'écriture d'une expérience, mais de l'expérimentation d'une écriture qui puise sa cohérence dans l'incohérence, renonçant ainsi au pacte formel et générique avec la société. « C'est ici qu'on mesure, selon Catherine Coquio, la distance irréductible entre témoignage et fiction. Là où la "littérature" donne tous les droits à l'imagination, même si elle vise une vérité à travers

¹⁰³⁸ M'OKANE (Faustin Mezui), « Les Ecritures de la déshumanisation chez Ahmadou KOUROUMA », *La Revue des Ressources*, Janvier 2014. <http://www.larevuedesressources.org/les-ecritures-de-la-deshumanisation-chez-ahmadou-kourouma,2677.html> Site consulté le 21 juillet 2016.

¹⁰³⁹ CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », art.cit, p. 64.

son jeu de sens et de formes, le témoignage ne laisse jamais s'autonomiser ce jeu discursif à l'égard d'un réel qui, par sa nature et sa gageure propres, impose une promesse et se constitue en mission : promesse de vérité, mission mimétique. Mais il s'agit d'extraire une vérité d'un non-sens et de mimer un trou d'humanité. [...] La fiction devient alors dépendante de l'engagement pris à l'égard de cette réalité improbable, que, paradoxalement, seul un appel à l'imaginaire peut rendre *crédible*¹⁰⁴⁰. »

A l'évidence, la voix des disparus, considérés comme des « témoins intégraux¹⁰⁴¹ », sert de prétexte pour exprimer un refus total de la guerre. Par des stratégies et des moyens détournés, la littérature, qui « se veut l'expression du refus de la guerre¹⁰⁴² », rétablit donc son implication militante. La guerre, en transformant radicalement les écrivains, les oblige « à redéfinir le sens de leur morale d'intellectuels et, partant, la signification de leur engagement dans l'écriture¹⁰⁴³ ». Le désastre qu'ils ont vécu comme une épreuve morale les confronte à la nécessité de témoigner, de révéler par les mots une expérience traumatisante qui dépasse en démesure tout ce que l'on peut imaginer, de tenter de promouvoir « une parole d'espérance¹⁰⁴⁴ ». L'écriture de la guerre devient dès lors le lieu de la protestation contre la guerre et ses méfaits. Elle ne s'affranchit pas moins toutefois des conventions préétablies. Car elle sollicite des techniques narratives ou discursives qui, par le biais de la sublimation ou de la déréalisation du réel, tendent à envisager dans la catastrophe même une rédemption possible.

En définitive, les représentations de la guerre dans l'univers littéraire procèdent d'un renouveau de l'écriture. Parce que l'indicible est affaire de langage. Parce que le récit de guerre sous-tend un sous-genre narratif qui reste à définir et doit être interrogé en faisant

¹⁰⁴⁰ COQUIO (Catherine), *Le Rwanda. Le Réel et les Récits*, op.cit., pp. 140/141.

¹⁰⁴¹ LEVI (Primo), *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op.cit., p. 82.

¹⁰⁴² RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, op.cit., p. 14.

¹⁰⁴³ YANA (Pierre), « Ecrivains dans la guerre », art.cit., p. 3.

¹⁰⁴⁴ SEMUJANGA (Josias), cité par AHIMANA (Emmanuel), in « Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le cas du Rwanda - Etude de langue et de style », thèse de doctorat de l'Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009, p. 447.

« l'objet d'une description systématique¹⁰⁴⁵ ». Ce qui n'a pas été fait encore, « malgré sa présence copieuse dans l'histoire de la littérature¹⁰⁴⁶ ». En attendant, l'imaginaire littéraire semble trouver un moyen d'approcher l'irraisonné dans la représentation allégorique, indirecte et fragmentaire d'un événement qui frappe d'aporie le discours des écrivains et le maintient dans l'incohérence et le non-sens, obligeant le lecteur à aller au-delà du convenu en lui offrant des récits d'énigmes qui jouent sur l'illusion du réel. Dans ces conditions, « l'Histoire n'existe plus, subsistent des traces qui l'évoquent encore¹⁰⁴⁷. »

¹⁰⁴⁵ KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre, op.cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁶ *Idem.*

¹⁰⁴⁷ DOUZOU (Catherine), « Enquête d'Histoire (s), en quête de soi : Modiano, Del Castillo et Daeninckx », *Cahier du CERACC*, n° 1, *Vers une cartographie du roman français contemporain*, Mai 2002, p. 50.

Bibliographie

1- Œuvres principales

1-1 Fictions

Abdi Ismaël Abdi, *Cris de traverses*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Abdi Ismaël Abdi, *La Lune de nos faces cachées*, Paris, Acoria, 2002.

Abdi Ismaël Abdi, *Vents et Semelles de sang*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Abdi Mohamed Farah, *NOMAD : NO MAN'S LAND ou les vers volés à l'instant*, Paris, L'Harmattan/Centre Culturel Français de Djibouti, 1998.

Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs, 2000 [1994].

Abdourahman A. Waberi, *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996.

Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, Paris, 1997.

Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes/Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.

Ali Moussa Iyé, *Le Chapelet des destins*, Djibouti, Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, 1998.

BLOTTIÈRE (Alain), *Saad*, Paris, Gallimard, 1980.

Idris Youssouf Elmi, *La Galaxie de l'Absurde*, Paris, L'Harmattan, 1996.

KESSEL (Jospeh), *Fortune carrée*, Paris, Poche, 2001 [1932].

1-2 Récits de voyages

CAMPAGNE (Jean-Pierre), *Dépêches de Somalie*, Paris, Le Seuil, 1993.

LIPPMANN (Alphonse), *Guerriers et Sorciers en Somalie*, Paris, Hachette, 1953.

MONFREID (Henry de), *Aventures de mer*, Paris, Grasset, 1932.

MONFREID (Henry de), *La Croisière du hachich*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1933.

MONFREID (Henry de), *Les Guerriers de l'Ogaden*, Paris, Gallimard, 1936.

2- Ouvrages sur les auteurs du corpus

CHITOUR (Marie-Françoise), *Abdourahman A. Waberi. Balbala. Etude critique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes/Littératures Sud », 2014.

COURRIÈRE (Yves), *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris, Plon, 1995.

GARCIA (Mar) et DELMEULE (Jean-Christophe) (dir.), *Abdourahman A. Waberi ou l'écriture révoltée*, Edition du conseil scientifique de l'université Lille 3, 2014.

GRANCLÉMENT (Daniel), *L'Incroyable Henry de Monfreid*, Paris, Grasset, 1998.

TONDEUR (Freddy), *Sur les traces d'Henri de Monfreid*, Paris, Anako, coll. « Grands Témoins », 2004.

3- Articles sur les auteurs du corpus

BRINKER (Virginie), « Abdourahman A. Waberi. "Balbala". Un hymne à la résistance », *La Plume francophone*, Mai 2007.

CHANDA (Tirthankar), « Abdourahman A. Waberi : une œuvre cohérente et singulière », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001.

CHANDA (Tirthankar), « Notes de lecture/ "Balbala" d'Abdourahman A. Waberi », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n°146, *Nouvelle génération*, Octobre-Décembre 2001.

Isman Omar Houssein, « Djibouti, lis tes ratures. Abdi Ismaël Abdi ou la voix des sans-voix », *La Nation*, édition du jeudi 17 mai 2005.

GARDEREAU (Thibault), « Voyage sans escale, au plus loin de l'inhumanité. Moisson de crânes d'Abdourahman A. Waberi », *Interférences littéraires*, Nouvelle série, n°4, *Indicible et littéarité*, mai 2010.

SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013.

4- Articles et interviews des auteurs du corpus

Abdi Mohamed Farah, « La Ressuscitée », *La Nation*, édition du jeudi 3 octobre 1996.

Abdi Mohamed Farah, « Le Foot, le Hand et les Autres membres atrophiés », *La Nation*, édition du jeudi 26 juin 1997.

Abdi Mohamed Farah, « Galaxie ou galerie ? », *La Nation*, édition du 26 juin 1997.

Abdourahman A. Waberi, « Les voix poétiques de Djibouti », avril 2007.
http://www.abdourahmanwaberi.com/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Ales-voix-poetiques-de-djibouti&catid=35&Itemid=56&lang=fr

Abdourahman A. Waberi, « Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains d'Afrique noire », *Notre Librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 135, *Nouveaux paysages*

littéraires/Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1, Septembre-Décembre 1998.

CHANDA (Tirthankar), « Entretien avec Abdourahman A. Waberi », *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, n°135, *Nouveaux paysages littéraires/Afrique Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, Septembre-Décembre 1998.

MÉRAND (Patrick), « Qui êtes-vous Abdourahman A. Waberi ? Interview », *Sépia*, n°24, 1997.

Ali Moussa Iyé, « Des mots en échange des maux », *La Nation*, édition du jeudi 2 juillet 1998.

Ali Moussa Iyé, « La Défaillance des intellectuels de la Corne de l'Afrique : quel chemin pour une libération de la pensée critique », *Review of African Political Economy*, n° 97, 2003.

Ali Moussa Iyé, « La Djiboutienneté en question. Entre le pays que l'on hérite et la patrie que l'on mérite », *Les Nouvelles d'Addis*, n°37, 15 septembre/15 novembre 2003.

Idris Youssouf Elmi, « Cher Rimbaud », *Djib'Out*, n°98, Juillet-Août 2014.

5- Autres œuvres littéraires citées

Abdi Ismaël Abdi, *L'Enfance éclatée*, Djibouti, Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, 1996.

Abdourahman A. Waberi, *Rift Routes Rails*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2001.

Abdourahman A. Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2001.

Abdourahman A. Waberi, *Aux Etats-Unis d'Afrique*, Paris, J-C Lattès, 2007.

Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, Paris, J-C. Lattès, 2010.

- Abdourahman A. Waberi, *La Divine Chanson*, Paris, Zulma, 2015.
- Ali Coubba, *L'ALEPH-BA-TA - Récits de Tadjoura*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- APOLLINAIRE (Guillaume), *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1959.
- CÉSAIRE (Aimé), *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1970.
- Daher Ahmed Farah, *Splendeur éphémère*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- DIOP (Birago), *Les Contes d'Amadou Coumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.
- Houssein Barkat Toukaleh, *L'Enfant de corne*, Paris, Edilivre, 2008.
- Isman Omar Houssein, *A la croisée des chemins*, Paris, Edilivre, 2012.
- Kafia Ibrahim, *Étrangère*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecrire l'Afrique », 2010.
- LANGLOIS (Denis), *L'Aboyeuse de Djibouti*, Paris, Acoria, 2001.
- Mohamed Saïd Abdi, *La Corne infernale*, Paris, Edilivre, 2014.
- NSENGIMANA (Joseph), *Tous pour la nation*, Kigali, Acodec-crédation, 1991.
- Omar Osman Rabe, *Le Cercle et la Spirale*, Paris, Les Lettres Libres, 1984.
- Rachid Hachi, *L'Enfant de Balbala*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- SAINT-EXUPÉRY (Antoine de), *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1942.

6- Autres récits de voyage

- CALVINO (Antoine), *Un an autour de l'océan Indien*, Paris, Phébus, 2011.

DORGELES (Roland), *Sur la route mandarine*, Paris, Albin Michel, 1925.

GARY (Romain), *Les Trésors de la mer Rouge*, Paris, Gallimard, 1971.

KELDERS (Patrick), *Si peu d'humanité : Récits de vie d'un humanitaire en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MONFREID (Henry de), *Le Drame éthiopien*, Paris, Grasset, 1935.

COURTOIS (Sébastien de), *Eloge du voyage/Sur les traces d'Arthur Rimbaud*, Paris, éd. Nil, 2013.

7- Théories et esthétiques de la littérature et du langage

BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

BARTHES (Roland), *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

BARTHES (Roland), *Palimpsestes/La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982

BÉNAC (Henri), *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988.

BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOZZETTO (Roger), *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2001.

BRUGIÈRE (Bernard), *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

CERTEAU (Michel de), *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

COMPAGNON (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DERRIDA (Jacques), *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GLAUDES (Pierre) et REUTER (Yves), (dir.), *Personnage et Histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.

HAMON (Philippe), *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 70.

ILLOUS (Jean-Nicolas) et Neefs (Jacques), (dir.), *Crise de prose*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Essais et savoirs, 2002.

KOUAKOU (Jean-Marie), *Les Représentations dans les fictions littéraires*, t.2, Paris, L'Harmattan, 2010.

LAMONTAIGNE (André), *Les Mots des autres. La Poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Presses de l'Université Laval, Centre de recherche en littérature québécoise, 1990.

LAROCHELLE (Marie-Hélène), *Invectives et Violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, Presses de l'université de Laval, 2007.

LEJEUNE (Philippe), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010.

RABAU (Sophie), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. La Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

SAUVE (Madeleine), *Qu'est-ce qu'un livre ? De la page blanche à l'achevé d'imprimer*, Fides, Québec, 2006.

8-Etudes sur la guerre dans l'espace littéraire

BLANCHOT (Maurice), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

COQUIO (Catherine), (dir.), *L'Histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Librairie L'Atalante, 2003.

COQUIO (Catherine), *Rwanda. Le Réel et les Récits*, Paris, Belin, 2004.

GARRAIT-BOURRIER (Anne) & GODI-TKATCHOUK (Patricia), *Ecriture(s) de la guerre aux Etats-Unis des années 1850 aux années 1970*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, Coll. « Les Essais », 1998.

KILLEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible - Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. L'imaginaire du texte, 2004.

LAGUIAN (Jean-François), *La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Publibook, Paris, 2012.

MILKOVITCH-RIOUX (Catherine) & PICKERIN (Robert), *Ecrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000.

RASSON (Luc), *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

RIEUNEAU (Maurice), *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000.

RINN (Michaël), *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1998.

SEMUJANGA (Josias), *Récits fondateurs du drame rwandais : discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

TONNET-LACROIX (Eliane), *Après-guerre et Sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1991.

PRZYCHODEN (Janusz), (dir.), *La paix : Esthétiques d'une éthique*, Bern, Peter Lang, 2007.

9- Etudes sur la littérature francophone

CHEVRIER (Jacques), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

CIBALABALA (Mutshipayi K.), *Les guerres, les répressions et les conflits armés dans la littérature africaine d'expression française/Lecture de quelques romans africains*, Paris, Edilivre, 2011.

PENEL (Jean-Dominique), *Djibouti 70*, Centre Culturel Français Arthur Rimbaud, Djibouti, 1998.

SOUMARE (Zakaria), *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2013.

TOURE (Amadou) & MARIKO (Ntji Idriss), (dir.), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance*, Bamako, Nouvelles éditions maliennes, et Paris, Khartala, 2005.

8- Sémiotique et Linguistique

BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Communication, 1966.

CHABROL (Claude), (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

KRISTEVA (Julia), *Semiotik. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 2010.

9- Histoire, Anthropologie, Sociologie, Philosophie

Aden Robleh Awaleh, *Djibouti, clef de la mer Rouge*, Paris, Caractères, 1986.

Ali Coubba, *Le Mal djiboutien - Rivalités Ethniques et Enjeux Politiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Ali Moussa Iyé, *Le Verdict de l'arbre -Etudes d'une démocratie pastorale*, Dubaï, Associated Press, 1990, p.15.

BADER (Christian), *Les Yibro Mages Somali. Les juifs oubliés de la corne de l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BRAUD (Philippe), *Le Jardin des délices démocratiques*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991.

FANON (Frantz), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FONTRIER (Marc), *L'Etat démantelé-1991/1995-Annales de Somalie*, L'Harmattan, Paris, 2012.

Ismail Ibrahim Houmed, *Indépendance, Démocratisation, Enjeux stratégiques à Djibouti*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LE HOUÉROU (Fabienne), *Ethiopie-Erythrée, frères ennemis de la Corne de l'Afrique*, Paris, Le Seuil, 2000.

MAZRUI (A.) et WONDJI (C.), (dir.), *Histoire générale de l'Afrique : VIII, L'Afrique depuis 1935*, Paris, UNESCO, 1998.

Mohamed Aden, *Ourrou Djibouti 1991-1994, du Maquis Afar à la Paix des braves*, Paris, L'Harmattan, 2003.

SARTRE (Jean-Paul), *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, Coll. Idées,, 1940.

TORRENZANO (Antonio), *L'Imbroglie somalien, historique d'une crise de succession*, Paris, L'Harmattan, 1994.

10- Revues et périodiques :

ABRIOUX (Marielle), « Intertitres et Epigraphes chez Stendhal », *Poétique*, n°69, 1987.

ALAZET (Bernard), « L'Embrasement, les Cendres », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, Université de Lille III, 1986.

ALONGO (Arsène), « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3, 2014.

ATTALI (Jean), « La Guerre, l'Image, la Comédie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, Octobre-Décembre 1986.

AUDOUIN-ROUZEAU (Stéphane), « Violences extrêmes de combat et refus de voir », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, n°174, Décembre 2002.

BISANSWA (Justin), « La Guerre émet des signes. Ecriture des rébellions et Rébellion de l'écriture dans les romans de V. Y. Mudimbe », *Etudes littéraires*, vol. 35, n°1, 2003.

BOUCHERON (Patrick), « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n°165, Mai-Août 2011.

BREZAULT (Eloïse), « Notes de lecture. Boubacar Boris Diop, "Murambi, le livre des ossements" », *Notre Librairie*, n°142, Octobre-Décembre 2000.

BREZAULT (Eloïse), « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », *Ethiopiennes*, n°71, 2^{ème} semestre 2003.

BRINKER (Virginie), « Un hymne à la résistance », *La Plume francophone*, Mai 2007.

BRINKER (Virginie), « Un destin dont l'absurde cloue d'aphasie ?. Le Génocide du Rwanda entre parole et silence », *Ponti/Ponts – Langues Littératures Civilisations des Pays Francophones*, 2012.

BUGUL (Ken), « Ecrire aujourd'hui. Questions, enjeux et défis », *Notre Librairie*, n°142, Octobre-Décembre 2000.

CÉLÉRIER (Patricia), « Engagement et Esthétique du cri », *Notre librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002, p. 60.

CHEMLA (Yves), « Le Pourquoi des génocides- A propos du livre "Exterminez toutes ces brutes" de Sven Lindqvist », *Notre Librairie*, n°142, Octobre-Décembre 2000.

CHEVRIER (Jacques), « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire », *Notre Librairie*, n°142, Octobre-Décembre 2000.

CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle », *Notre Librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

COULOUBALY (Adama), « Le Récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », *Ethiopiennes*, n°71, 2^{ème} semestre 2003.

DABLA (Jean-Jacques S.), « Kangni Alem, la parole libérée », *Notre Librairie*, n°146, Octobre-Décembre 2001.

DELAS (Daniel), « Ecrits du génocide rwandais », *Notre Librairie*, n°142, Octobre-Décembre 2000.

DELAS (Daniel), « Entre fiction et témoignage : les chiens du génocide rwandais », *Notre librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

DIOP (Papa Samba), « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *Notre Librairie*, n°146, Octobre-Décembre 2001.

DOUZOU (Catherine), « Enquête d'Histoire (s), en quête de soi : Modiano, Del Castillo et Daeninckx », *Cahier du CERACC*, n°1, Mai 2002.

DUCHET (Claude), « La Manœuvre du bélier/Texte, Intertexte et Idéologies dans "L'espoir" », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, Octobre-Décembre 1986.

EFOUI (Kossi), « La Mise à jour », *Notre Librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

EHORA (Effoh Clément), « Ecriture de la guerre et Rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain : L'exemple d' "Imana" de Véronique Tadjo », *Ethiopiennes*, n°88, Septembre 2012.

EMANE OBIANG (Ludovic), « Sans père mais non sans espoir : figures de l'orphelin dans les écritures de la guerre », *Notre librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

FERRARIS (Denis), « La Guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, Octobre-Décembre 1986.

FONTRIER (Marc), « Ali Coubba, Ahmed Dini et la politique à Djibouti », *Journal des Africanistes*, n°1, vol. 70, 2000.

GARDEREAU (Thibault), « Voyage sans escale, au plus loin de l'inhumanité. "Moisson de crânes" d'Abdourahman A. Waberi », *Interférences littéraires*, Nouvelle série, n°4, Mai 2010.

GARNIER (Xavier), « Kossi Efoui : le montreur de Pantins », *Notre Librairie*, n°146, Octobre-Décembre 2001.

GARNIER (Xavier), « Les Formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

GARNIER (Xavier), « Langues des rues, Langues des livres : les questions en débat », *Notre Librairie*, n°159, Juillet-Septembre 2005.

GERMANOTTA (Maria-Angela), « L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda », *Interfrancophonies-Mélanges*, 2010.

GODO (Emmanuel), « Montherlant ou l'effort de fidélité au songe de la guerre », *Babel – Littératures plurielles*, n° 27, 2013.

JENNY (Laurent), « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976.

JURGENSON (Luba), « L'Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n°2, 2009.

JURT (Joseph), « Bernanos et la Guerre », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, Octobre-Décembre 1986.

LAVENNE (François-Xavier) & ODAERT (Olivier), « Les Écrivains et le Discours de la guerre », *Interférences littéraires*, n°3, novembre 2009.

LEFRANC (Sandrine), « La "Juste Distance" face à la violence », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, n°174, Décembre 2002.

LISSE (Michel), « Dicibilité de l'indicible, Indicibilité du dicible », *Interférences littéraires*, n°4, Mai 2010

LLAMBIAS (Robert), « Guerre, Histoire et Langage dans le récit célinien », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, Octobre-Décembre 1986.

M'OKANE (Faustin Mezui), « Les Écritures de la déshumanisation chez Ahmadou KOUROUMA », *La Revue des Ressources*, Janvier 2014.

MEURÉE (Christophe), « Écrire, c'est d'abord faire surgir une absence », *Acta fabula*, n° 3, vol. 5, 2004.

MOUNIC (Anne), « Récit de guerre et Ethique. Singularité, Communauté et Temporalité "Adieu à tout cela" de Robert Graves et "La main coupée" » de Blaise Cendrars, *E-rea/Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 2011.

MORIN (Didier), « Littérature et Politique en Somalie », *Centre d'étude d'Afrique noire*, n°56, 1997.

MOURALIS (Bernard), « Les Disparus et les Survivants », *Notre librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

NGALASSO (Mwatha Musanji), « Langage et Violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, n°148, Juillet-Septembre 2002.

PAGÈS (Stéphane), « De la citation à la réécriture (Alvaro Mutis, Clarin, J. Ríos, Voltaire : parcours progressif de citation abolie) », *Cahier d'études romanes*, n°5, 2001.

PEJOSKA-BOUCHEREAU (Frosa), « Littérature et Génocide : l'écriture testimoniales des enfants », *Yod, Revue des études hébraïques et juives*, 2014.

PRUNIER (Gérard), « Segmentarité et Violence dans l'espace somali 1840-1992 », *Cahiers d'études africaines*, n°146, vol. 37, 1997.

SADAI (Célia), « Nouvelles utopies (pan) africaines », *La Plume Francophone*, Dossier n°12, Mai 2007.

SCALA (André), « Brice Parain et l'Engagement », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, Octobre-Décembre 1986.

SEMUJANGA (Josias), « Les Méandres du récit du génocide dans "L'Ainé des orphelins" », *Etudes littéraires*, vol. 35, n°1, 2003.

SOUMARE (Zakaria), « Texte et Intertextualité. Une étude de "Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda" », *La Plume francophone*, Dossier n°12, 2013.

TARQUINI (Valentina), « Les Fous en marche. La Figure du fou dans le roman d'Afrique noire d'après les Indépendances », *Ricerche Dottorali in Francesistica*, n°19, 2013.

VIART (Dominique), « Filiations littéraires », *Ecritures contemporaines*, n°2, 1999.

WEBER (Olivier), « Ensorcelés de la Corne », *Autrement*, Hors-série, n° 21, janvier 1987.

WEBER (Olivier), « Entre Abyssinie et Arabie heureuse », *Autrement*, Hors-série, n° 21, janvier 1987.

WEBER (Olivier), « Les Guérilleros de la Mer rouge », *Autrement*, Hors-série, n° 21, janvier 1987.

WOLFGANG (Babilas), « Sur un poème poétologique d'Aragon : Richard Cœur-de-Lion », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, Octobre-Décembre 1986.

YANA (Pierre), «Ecrivains dans la guerre », *Revue des Sciences Humaines*, n°204, Octobre-Décembre 1986.

YANA (Pierre), « Le Traître. L'esthétique de la guerre dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, Octobre-Décembre 1986.

11- Quotidiens

Abdi Mohamed Farah, « La Ressuscitée », *La Nation*, édition du jeudi 3 octobre 1996.

Abdi Mohamed Farah, « Le Foot, le Hand et les Autres membres atrophiés », *La Nation*, édition du jeudi 26 juin 1997.

Abdi Mohamed Farah, « Galaxie ou galerie ? », *La Nation*, édition du 26 juin 1997.

Ali Moussa Iyé, « Des mots en échange des maux », *La Nation*, édition du jeudi 2 juillet 1998.

BUISSON (Patrick), « Pendant la Grande Guerre, les écrivains étaient en première ligne », propos recueillis par (SAINT VICTOR (Jacques de), *Le Figaro*, édition du 22 octobre 2008.

CERCAS (Javier), « L'Art de représenter la guerre », *Le Monde* édition du 24 mai 2012.

Isman Omar Houssein, « Djibouti, lis tes ratures. Abdi Ismaël Abdi ou la voix des sans-voix », *La Nation*, édition du jeudi 17 mai 2005.

MAUPASSANT (Guy de), « La Guerre », *Gil Blas*, 11 décembre 1883.

12- Travaux universitaires :

AHIMANA (Emmanuel), *Les Violences extrêmes dans le roman négro africain francophone : le Cas du Rwanda - Etude de langue et de style*, thèse de doctorat, Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2009.

CAMARA (Mouminy), *La Médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne*, Thèse de doctorat, Université de Lyon 2, 2007.

GBOUABLE (Edwige), *Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire (1930-2005)*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2007.

Kadar Ali Diraneh, *Regards croisés entre Djiboutiens et Français dans la littérature de 1836 à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2005.

MENGUE-NGUEMA (Régina-Marciale), *La Représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004)*, Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, Novembre 2009.

TOURÉ (Tierno Dia), *Modernité et Postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le Cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, Thèse de doctorat, Université de Lyon 2, 2010.

13- Actes de colloques :

1998. *Partir/revenir: actes du colloque des 24, 25 et 26 septembre 1998*, Publications de l'université de Saint-Étienne.

2002. *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques* », Actes du 1^{er} Colloque International du Groupe de Recherche sur les Écritures

Subversives, Textes réunis et présentés par RIPOLL (Ricard), Presses Universitaires de Perpignan.

2009. *L'Intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise*. Actes du colloque d'étude sur l'intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise, Texte introductif rédigé par WALEZAK (Emilie) & DUPONT (Jocelyn), Université de Lyon 2.

14- Dictionnaires :

Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique/au sud du Sahara/vol. 2/de 1979 à 1989, Paris, L'Harmattan, 2012.

Dictionnaire des termes littéraires, Paris, Honoré Champion, coll. Champion Classiques, Série « Références et Dictionnaires », 2005.

Dictionnaire philosophique, Paris, Garnier Frères, 1967.

15- Sites consultés :

http://www.abdourahmanwaberi.com/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Ales-voix-poetiques-de-djibouti&catid=35&Itemid=56&lang=fr du 17 avril 2013.

http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=62 du 27 avril 2013.

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1824> du 27 avril 2013.

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article67> du 27 avril 2013.

http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?publiforum=ac4e1b493f02c53f31bdf9a578c8592b&art_id=274 du 30 avril 2013.

<http://www.alimoussaiye.com/blog-ecrits--publications/la-dfaillance-des-intellectuels-de-la-corne-de-lafrique-quel-chemin-pour-une-liberation-de-la-pense-critique> Site consulté le 29 juin 2013.

<https://yod.revues.org/1965> du 31 juillet 2013.

<http://www.lefigaro.fr/livres/2008/10/23/03005-20081023ARTFIG00450-patrick-buisson-pendant-la-grande-guerre-les-ecrivains-etaient-en-premiere-ligne-.php> du 15 septembre 2013.

<http://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/451> du 20 décembre 2014.

<http://www.fabula.org/acta/document702.php> du 28 décembre 2014.

<http://la-plume-francophone.com/2013/01/01/abdourahman-a-waberi-moisson-de-cranes-textes-pour-le-rwanda/> du 5 janvier 2015

<https://etudesromanes.revues.org/3164> du 21 janvier 2015.

<http://la-plume-francophone.com/2007/05/15/abdourahman-a-waberi-balbala/> du 21 janvier 2015.

<http://la-plume-francophone.com/2007/05/15/abdourahman-a-waberi-balbala/> du 30 mars 2015.

http://cle.ens-lyon.fr/anglais/actes-de-la-journee-d-etude-sur-l-intertextualite-dans-le-roman-contemporain-de-langue-anglaise-76101.kjsp?RH=CDL_ANG090000 du 31 mars 2015.

<http://questionsdecommunication.revues.org/2483> du 15 mai 2016.

<https://erea.revues.org/1857> du 9 juin 2016.

<http://www.fabula.org/cr/456.php> du 12 juillet 2016.

16- Filmographie

« Démonstration de force », Reportage de la Télévision Suisse Romande (TSR), diffusé le 6 novembre 1979. Référence électronique :

<http://www.rts.ch/archives/tv/information/un-jour-une-heure/3448403-demonstration-de-force.html> St

« Black Hawk Down » (*La chute du faucon noir*), film réalisé par SCOTT (Ridley), avec HARNETT (Josh) et GREGOR (Ewan Mc), sociétés de production Jerry Bruckheimer Films Revolution Studios, 2001.

« Les Martyrs du Golfe d'Aden », film de GRANCLÉMENT (Daniel), grand prix du Figra 2008.

Index des auteurs

A

Abdi Ismaël Abdi	13, 14, 15, 22, 33, 34, 47, 49, 51, 54, 55, 62, 63, 65, 66, 67, 74, 75, 77, 78, 109, 111, 117, 120, 127, 128, 129, 130, 136, 151, 156, 170, 174, 175, 177, 209, 210, 240, 241, 245, 246, 247, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 274, 275, 276, 317, 318, 336, 389.
Abdi Mohamed Farah	13, 21, 69, 75, 94, 104, 122, 124, 127, 137, 139, 140, 142, 178, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 203, 282, 314, 316, 322, 323, 324, 325, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 389.
Abdourahman A. Waberi	10, 17, 19, 20, 21, 24, 28, 29, 39, 46, 48, 53, 54, 74, 75, 83, 89, 90, 96, 101, 102, 106, 108, 111, 114, 118, 125, 126, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 159, 176, 177, 179, 181, 183, 185, 186, 187, 192, 200, 203, 208, 223, 224, 232, 233, 234, 237, 239, 242, 243, 244, 248, 249, 251, 252, 268, 271, 272, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 293, 302, 303, 304, 307, 309, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 337, 385, 386, 387.
ABRIOUX (Marielle)	275.
Aden Robleh Awaleh	22.
AHIMANA (Emmanuel)	35, 81, 113, 157, 302, 333, 335, 340.
ALAZET (Bernard)	137, 332, 355, 356.
Ali Coubba	31, 90, 113.
Ali Moussa Iyé	13, 30, 31, 36, 47, 73, 74, 75, 76, 81, 104, 111, 116, 124, 127, 151, 160, 162, 178, 197, 198, 199, 216, 218, 219, 221, 226, 230, 231, 232, 310, 311, 312, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 352, 374, 375.
ALONGO (Arsène)	223.
APOLLINAIRE (Guillaume)	82.
ARBOIT (Gérald)	310.
ATTALI (Jean)	56, 215, 235.
AUBRY (Marie-Christine)	130, 131, 349.
AUDOUIN-ROUZEAU (Stéphane)	306, 309, 322.

B

BADER (Christian)	27.
BARTHES (Roland)	59, 173, 201, 227, 259, 268, 272, 301, 302.
BÉGORRE-BRET (Cyrille)	300, 361.
BÉLÉDIAN (Krikor)	207.
BÉNAC (Henri)	237.
BISANSWA (Justin)	217, 226, 235.
BLANCHOT (Maurice)	45, 141.
BLOTTIÈRE (Alain)	71, 123, 184, 225, 321, 353, 355.
BOUCHERON (Patrick)	163.
BOZZETTO (Roger)	211.
BRAUD (Philippe)	62.
BREZAULT (Eloïse)	31, 289, 387.
BRINKER (Virginie)	208, 285.
BRUGIÈRE (Bernard)	97.
BUGUL (Ken)	356.
BUISSON (Patrick)	58.

C

Cabdi Muxumud Amiin	94.
CALVINO (Antoine)	337, 338, 339.
CAMARA (Mouminy)	50, 90, 100, 300, 314.
CAMPAGNE (Jean-Pierre)	25, 27, 60, 69, 70, 85, 86, 92, 146, 253, 254, 306, 376, 377, 379.
CÉLÉRIER (Patricia)	12, 136, 158, 246, 383.
CERCAS (Javier)	9, 50.
CERTEAU (Michel de)	11.
CÉSAIRE (Aimé)	165.
CHANDA (Tirthankar)	18, 89, 292, 305, 388.
CHEMLA (Yves)	143.
CHEVRIER (Jacques)	14, 29, 86, 87, 170, 219, 269, 314, 383, 390.
CHITOUR (Marie-Françoise)	17.
COMPAGNON (Antoine)	261, 279, 295.
COQUIO (Catherine)	12, 19, 20, 309, 325, 327, 348, 357, 389.
COULOUBALY (Adama)	70, 82, 209.

COURRIÈRE (Yves) 349, 350, 351.
COURTOIS (Sébastien de) 355, 356, 357.

D

DABLA (Jean-Jacques S.) 66.
Daher Ahmed Farah 78, 151, 179, 386.
DE BIASI (Pierre-Marc) 277.
DELAS (Daniel) 81, 90, 91, 100, 138, 144, 155, 291, 380.
DERRIDA (Jacques) 259.
DIOP (Birago) 125.
DIOP (Papa Samba) 299.
DORGELÈS (Roland) 47.
DOUZOU (Catherine) 392.
DUCHET (Claude) 133, 196, 205, 234, 356.
DUPONT (Jocelyn) 297.
DURAS (Marguerite) 356.

E

EFOUI (Kossi) 52.
EHORA (Effoh Clément) 144.
ÉLUARD (Paul) 97.
EMANE OBIANG (Ludovic) 80, 87.
EMANUEL BRUNO (Jean-François) 128.

F

FANON (Frantz) 44.
FERRARIS (Denis) 10, 11, 17, 55, 56, 57, 58, 79, 141, 150, 200, 299, 332, 333, 338, 354, 359, 360, 388.
FONTRIER (Marc) 40, 155.
FUSSEL (Paul) 142.

G

GARDEREAU (Thibault)	186.
GARNIER (Xavier)	88, 99, 107, 133, 134, 135, 171, 182, 375.
GARRAIT-BOURRIER (Anne)	158.
GARY (Romain)	112, 130.
GBOUABLE (Edwige)	65.
GENETTE (Gérard)	148, 257, 258, 260, 261.
GERMANOTTA (Maria-Angela)	12, 98, 99, 104, 125, 207, 334, 345, 358, 370, 388, 389.
GIONO (Jean)	306.
GODI-TKATCHOUK (Patricia)	158.
GODO (Emmanuel)	229.
GORDIMER (Nadine)	372.
GOYET (Florence)	237.
GRANDCLÉMENT (Daniel)	103.
GREIMAS (Algirdas Julien)	235.

H

HAMON (Philippe)	33, 236.
HOPPENOT (Eric)	20.
Houssein Barkat Toukaleh	72, 230.

I

Idris Youssouf Elmi	49, 57, 74, 75, 77, 93, 105, 124, 127, 151, 201, 209, 273, 294, 296, 297.
ILLOUS (Jean-Nicolas)	362, 363, 368.
Ismail Ibrahim Houmed	90.
Isman Omar Houssein	38, 39, 180, 181, 205, 206, 222.

J

JENNY (Laurent)	297.
JURGENSON (Luba)	313.
JURT (Joseph)	151, 169, 255.

K

Kadar Ali Diraneh	35.
KAEMPFER (Jean)	59, 91, 94, 117, 138, 142, 168, 169, 254, 255, 352, 392.
Kafia Ibrahim	313.
KELDERS (Patrick)	357, 358, 359, 360.
KESSEL (Jospeh)	31, 87, 88, 245, 349, 350, 351, 352.
KESSLER-CLAUDET (Micheline)	126, 186, 196, 318, 323.
KILLEN (Marie-Chantal)	16, 46, 52, 68, 98, 100, 107, 109, 273, 380.
KOM (Ambroise)	21.
KOUAKOU (Jean-Marie)	46, 145.
KRISTEVA (Julia)	278.

L

LAGUIAN (Jean-François)	247, 250.
LAMONTAGNE (André)	35, 279, 286.
LANGLOIS (Denis)	59, 212, 213, 214.
LAROCHELLE (Marie-Hélène)	153.
LAVENNE (François-Xavier)	9, 15, 16, 28, 29, 96, 97, 99, 110, 123, 202.
LEFRANC (Sandrine)	384.
LE HOUÉROU (Fabienne)	155.
LEIRIS (Michel)	56.
LEJEUNE (Philippe)	121.
LEVI (Primo)	334, 391.
LIPPMANN (Alphonse)	38, 84, 130, 131, 132, 244, 308.

LISSE (Michel)	101.
LLAMBIAS (Robert)	61, 77, 136, 137,162, 195, 236, 255, 345, 346, 382.

M

MAINGUENEAU (Dominique)	143.
MARTIN (Marie)	375, 378.
MAUPASSANT (Guy de)	74, 92.
MAZRUI (A.)	141, 188, 242.
MENGUE-NGUEMA (Régina-Marciale)	129.
MÉRAND (Patrick)	154.
MEURÉE (Christophe)	251, 314.
MILKOVITCH-RIOUX (Catherine)	12.
Mohamed Aden	155, 223.
Mohamed Saïd Abdi	155.
M'OKANE (Faustin Mezui)	390.
MONFREID (Henry de)	17, 28, 70, 88, 102, 103, 104, 212, 216, 320.
MORABITO (Vitorio)	226.
MORIN (Didier)	141, 174, 177, 361.
MOUNIC (Anne)	354.
MOURALIS (Bernard)	338, 372.

N

NGAL (Georges)	204.
NGALASSO (Mwatha Musanji)	51, 152.
NSENGIMANA (Joseph)	288.
NEEF (Jacques)	362.

O

ODAERT (Olivier)	9, 15, 16, 28, 29, 96, 110, 123, 202.
Omar Osman Rabe	32, 33, 67, 68, 122, 226, 227, 229.

P

PAGÈS (Stéphane)	278, 285, 295.
PANAÏTÉ (Oana)	363, 368.
PEJOSKA-BOUCHEREAU (Frosa)	206.
PÉNEL (Jean-Dominique)	53.
PICKERIN (Robert)	12.
PRUNIER (Gérard)	353.
PRZYCHODEN (Janusz)	300, 305, 308, 361, 372.

Q

QUEFFELEC (Lise)	238.
------------------	------

R

RABAU (Sophie)	258, 267, 276, 277, 278.
Rachid Hachi	122.
RASSON (Luc)	10, 23, 36, 115, 119, 121, 146, 299, 322, 326, 328, 343, 349, 374, 379, 391.
RIEUNEAU (Maurice)	304, 318, 339, 348, 377.
RINN (Michaël)	159.
RUMEAU (Delphine)	238.

S

SADAI (Célia)	183.
SAINT-EXUPÉRY (Antoine de)	135.
SAMOYAUULT (Tiphaine)	258, 259, 268.
SARTRE (Jean-Paul)	234.
SAUVE (Madeleine)	261,
SCALA (André)	139, 160, 171, 301, 308, 309.
SEMUJANGA (Josias)	79, 175, 204, 207, 211, 221, 225, 230, 328, 384, 386, 391.

SOUMARE (Zakaria) 258, 259, 260, 265, 271, 272, 283, 290,
291, 388.

T

TARQUINI (Valentina) 79.
TONDEUR (Freddy) 352.
TONNET-LACROIX (Eliane) 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 138, 163,
318, 319, 320, 384.
TORRENZANO (Antonio) 155.
TOURÉ (Tierno Dia) 168, 169, 171, 173, 236, 239.

V

VALÉRY (Paul) 215.
VIART (Dominique) 295.

W

WALEZAK (Emilie) 297.
WEBER (Olivier) 22, 58, 83.
WOLFGANG (Babilas) 333.

Y

YANA (Pierre) 8, 59, 96, 97, 135, 147, 158, 167, 187,
342, 365, 369, 371, 386, 388, 391.

Tables des matières

Remerciements.....	p. 3
Dédicace.....	p. 4
Sommaire.....	p. 5
Avertissement	p. 6
Introduction générale.....	p. 7

PREMIERE PARTIE : La guerre des mots

CHAPITRE 1 : Guerre et fictions littéraires..... p. 45

1- La guerre en objet de représentations	p. 45
1-1 Le ludique, forme de subversion dans l'écriture de l'indicible.....	p. 53
1-1-1 La théâtralisation de la violence.....	p. 62
1-1-2 La figure de l'enfant, source de créativité dans la narrativisation de la guerre.....	p. 68
1-1-3 Le personnage du fou, ou l'art de la rupture avec la folie ambiante.....	p. 73
1-1-4 La sublimation de l'horreur	p. 79

CHAPITRE 2 : Le discours des écrivains dans la guerre..... p. 95

1- Entre fiction et témoignage	p. 95
1-1 Les formes de discours.....	p. 107
1-2 Le <i>Je</i> de l'Autre.....	p. 120
2- Le récit de guerre : une vision chaotique du monde.....	p. 134
2-1 Violence textuelle, violence verbale.....	p. 147

DEUXIEME PARTIE : Des mots en échange des maux

CHAPITRE 1 : La guerre dans les écritures

contemporaines..... p. 164

- 1- Crise du sens, sens de la crise..... p. 166
 - 1-1 La narration traditionnelle dans les écritures du chaos..... p. 172
 - 1-2 La mise à l'épreuve de la parole poétique..... p. 188
- 2- Du refus de l'Histoire à l'élimination du réel..... p. 196
- 3- Une interprétation symbolique du monde..... p. 208
 - 3-1 Personnification de l'animal, animalisation de l'homme..... p. 208
 - 3-2 Prolifération de symboles..... p. 220
- 4- La mort du héros..... p. 236

CHAPITRE 2 : Guerre, texte et intertexte..... p. 257

- 1- Des filiations littéraires..... p. 257
 - 1-1 L'épigraphe, lieu de transgressions esthétiques..... p. 260
 - 1-2 La citation, indice de filiation et facteur d'émancipation..... p. 278

CHAPITRE 3 : L'expression du refus de la guerre dans l'espace littéraire..... p. 298

- 1- Ecrire contre la guerre..... p. 298
 - 1-1 Un texte militant..... p. 300

1-2	Des situations de « sortie de la violence ».....	p. 310
1-3	La mobilisation des consciences.....	p. 319
1-4	Une écriture synonyme de thérapie.....	p. 333
2-	Un récit poétique.....	p. 349
2-1	De la prose au cœur de la poésie.....	p. 362
2-2	La décharge onirique : l'effet de contrepoint.....	p. 371
	Conclusion générale.....	p. 381
	Bibliographie.....	p. 393
	Index des auteurs.....	p. 413

RESUME

La guerre est une expérience qui, de par sa commotion, confine à l'inénarrable. Elle oblige les écrivains à redéfinir le rapport qu'ils entretiennent avec la langue qu'ils pratiquent quand elle ne les métamorphose pas eux-mêmes. C'est dans ce sens qu'il convient d'appréhender l'éventail de transgressions à l'œuvre dans le récit de guerre qui, au travers des dérèglements formels et des déformations langagières qui concourent à son élaboration, inaugure une écriture qui échappe aux définitions et aux catégorisations. Au lieu de rendre compte de la catastrophe, l'imaginaire littéraire la constitue en un objet extérieur, cherchant dans l'esthétisation paradoxale d'une expérience *a priori* ineffable un moyen de contourner l'impuissance du langage à exprimer l'indicible. Néanmoins, il creuse par ce biais l'écart avec la réalité référentielle. Autant dire que la guerre introduit une fracture entre le sujet et le monde, un fossé qui doit être surmonté pour que puisse à nouveau se tenir un discours cohérent.

Mots clés : guerre – représentation – fictions - espace littéraire- Corne de l'Afrique – francophone – écriture - violence – transposition.

ABSTRACT

The war is an experience that, by its commotion, condemned to unspeakable. It forces writers to define the relationship they have with the language they practices when it does not metamorphose themselves. It is this sense that need dealing with the range of transgressions at work in the war story which, through formal and

language disorders distortions that contribute to its development, inaugurates writing that escapes definitions categorizations. Instead of reporting on the disaster, the literary imagination is in an external object, searching the paradoxical experience aestheticisation a priori ineffable a way around the impotence of language to express the inexpressible. Nevertheless, he digs through this gap with referential reality. Suffice to say that the war introduced a divide between the subject and the world, a gap that must be overcome so that can again keep a coherent discourse.

Keywords : war – representation – fictions – literary space – Horn of Africa – french – writing – violence – transposition.