

SOCIOTEXTES

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMERO SPECIAL n°2

JEUNES CHERCHEURS

Décembre 2019

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI, Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE, Maître de Conférences**, spécialiste d'études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr Koné Klohinele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)

- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

Numéro spécial n°2 *Jeunes chercheurs*

Décembre 2019

SOMMAIRE

LA TRANSGRESSIVITÉ DES ESPACES DANS *DESTINS DE CLANDESTINS* DE JOSUÉ GUÉBO

Arnaud Pamphile Oyou KAKPO, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

INTERCULTURALITÉ ET RÉALISATION CINÉMATOGRAPHIQUE : LE CAS *SOUNDIATA KEITA, LE RÉVEIL DU LION*.

Nicaise YAO ATTA, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

DU COTE DE CHEZ SWANN, UNE TENSIVITE NARRATIVE PROUSTIENNE

CHERIF Sékou, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

DES STIGMATES DE L'HISTOIRE A LA CONSTRUCTION DU LIEU REFERENTIEL DANS *LE CHAOS ET LA NUIT* DE HENRY DE MONTHERLANT

Yacoub Mohamed BAMBA, Université Felix-Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

MEURTRES DANS *TCHAT SOUS UN TOIT BRÛLANT* DE JEAN-PIERRE TARDIVEL : QUELLE RÉALITÉ SOCIOPOLITIQUE

Dah SIE, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

L'AUTEUR OFFSHORE ET LE PROCESSUS DE TRANSCULTURATION

Kassikpa Georges KOUASSI, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

L'HYBRIDATION DANS *BABYFACE* DE KOFFI K

Nancy Mireille KANON, UNIVERSITE Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

SEXE ÉTRANGE ET ÉTRANGER DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN.

Rodrigue A. S. Glouansonhi, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

LEONORA MIANO ET LE CHAMP LITTÉRAIRE : POSTURE ET POSITIONNEMENT POUR UNE DOUBLE QUÊTE DE LA RECEPTION

LUE JONATHAN, UNIVERSITE Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

LE PARADIS FRANÇAIS DE MAURICE BANDAMAN : UN ROMAN POSTMODERNE ?

Lou Tinan Édith ZAOULI, UNIVERSITE Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

RHÉTORIQUE DU COSTUME DE THÉÂTRE

KOFFI Kouadio Toussaint, UNIVERSITE Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

ODES FUNAMBULESQUES OU LA POÉTIQUE CLOWNESQUE CHEZ THÉODORE DE BANVILLE

Diloman Isaac KONÉ, UNIVERSITE Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

L'HYBRIDATION DANS *BABYFACE* DE KOFFI KWAHULE

Nancy Mireille KANON,

UNIVERSITE FELIX HOUPHOUËT-BOIGNY, ABIDJAN-CI

RESUME

L'hybridation et ses mots dérivés sont plus que des notions d'actualité qui expriment notre réalité sociale. Les sociétés contemporaines vivent, dans l'ensemble, dans un monde hautement métissé, où la transférabilité des connaissances et des valeurs culturelles est continue et le vivre-ensemble inéluctable. Une réalité qui ne manque pas de bousculer les façons d'être des uns et des autres autant que les systèmes de pensée. Pris dans le cercle de la mobilité, l'écrivain africain, notamment migrant semble, parfaitement, s'accommoder de cette situation. Il revendique le droit à une identité culturelle et littéraire plurielle et ouverte débarrassée de tout rattachement à un territoire spécifique, principalement l'Afrique. Cet article a pour but de définir le contexte historique et littéraire de l'hybridation afin d'analyser certaines de ses caractéristiques dans les romans contemporains comme *Babyface* de Koffi Kwahulé.

Mots clés : hybridation, roman, postcolonialisme, identité, métissage.

ABSTRACT

Hybridization and its derived words are more than just notions of fashion that express our social reality. All the contemporary societies live in a highly mixed world where the transferability of knowledge and cultural values are continuous and the living together inescapable. A reality that

does not fail to shake the way of being of each as much as the systems of thought. Taken in the circle of the mobility, the African writer, particular migrant, seems to be perfectly comfortable with this situation. He claims the right to a plural and open cultural and literary identity free from any attachment to a specific territory, mainly Africa. This article aims to define the historical and literary context of hybridization in order to analyze some of its characteristics in contemporary novels such as *Babyface* by Koffi Kwahulé.

Keywords: hybridization, novel, postcolonialism, identity, miscegenation.

INTRODUCTION

Le terme hybridation suscite, énormément, d'attentions de nos jours. L'appropriation dont elle est l'objet n'est jamais, totalement, la même. Elle est chaque fois remodelée, renouvelée selon le champ dans lequel elle s'inscrit. On ne peut que constater sa forte prégnance aussi bien dans les sciences, l'économie, la technique, les nouvelles technologies, l'industrie automobile, la finance que dans les arts. De là, ce concept, relatif au croisement, à l'alliage de différentes techniques de création, semble se définir comme une pratique courante dans les littératures contemporaines comme celle de *Babyface* de K. Kwahulé. Ainsi, *Babyface*, dès les premières pages apparaît tel un laboratoire d'expériences littéraires de l'écriture hybride dans la mesure où le récit se construit dans la discontinuité et l'intégration. K. Kwahulé puise l'originalité de son œuvre dans un monde, infiniment, composite. Il recourt aux mots crus, à des formes textuelles escamotées, des scènes d'érotisme, à des titres énigmatiques, etc. L'architecture du livre est chaotique tant ses composantes sont tout aussi disparates que multiples. Tout concourant *in facto* à l'hybridation de l'œuvre littéraire.

L'hybridation, en ce sens demeure le vocable à même de faire une lecture des littératures contemporaines africaines à l'image de *Babyface* dont l'analyse envisage d'en proposer une interprétation. La problématique est donc de savoir comment l'esthétique d'hybridation aboutit à la mise en œuvre de la fiction kwahuléenne. Qu'apporte l'hybridité à l'écriture de K. Kwahulé ? Quels sont les aspects de l'hybridation convoqués chez l'auteur ? Quels principes gouvernent la création de textes hybrides ? Aussi, quelle lecture peut-on faire sur les plans formels, narratifs et sémantiques de l'hybridation dans le roman de K. Kwahulé ? Quels sont les enjeux d'une telle écriture ?

Du reste, notre analyse part du postulat que l'hybridation dans le roman appelle des jeux de construction du récit et permet, non seulement, d'inscrire *Babyface* dans des œuvres postcoloniales, mais surtout, cette technique conduit à une représentation de la complexité du monde contemporain très hétérogène, remettant ainsi en cause nos modes de perception et de réception.

1. DE LA QUESTION DE L'HYBRIDATION

Dans un contexte moderne dont l'histoire est marquée par la mondialisation qui provoque l'effondrement des barrières et favorise et accélère l'immigration, le métissage, le multiculturalisme et le multilinguisme, on assiste à l'hybridation de l'homme. Il ne faudrait pas oublier aussi, la situation postcoloniale de certaines régions du monde, notamment l'Afrique, située à la croisée de deux systèmes socioculturels très distincts que sont une histoire

précoloniale et la colonisation. Toutes ces situations semblent avoir des répercussions sur l'œuvre littéraire postcoloniale d'autant plus qu'elle est caractérisée par l'hybridité, le métissage, le fragmentaire.

Certes, l'ensemble des notions renvoie au caractère composite de l'œuvre, cependant l'hybride s'en démarque à certains égards comme dans les cas de métis et hybride. Le métis dérive du latin *mixticius* (mêlé) et désigne un sang-mêlé, « le fruit d'un mélange » d'après M. Louvriot (2005, p.488). Hybride provient du latin *ibrida* qui signifie bâtard, de sang mêlé. Partant de la confrontation de l'étymologie des notions synonymiques « hybride » et « métis », M. Louvriot arrive à la conclusion que, même si elles renvoient à la réalité de mélange, il se trouve que l'hybride, en plus de caractériser l'excès du point de vue de son rapprochement avec le grec « hubris » est le résultat d'un choc violent. Pour tout dire, il permet la compréhension du phénomène en lui-même, c'est-à-dire le processus du choc dont il représente les effets. M. Louvriot explique qu' : « on pourrait donc opposer d'un côté le métis, produit d'un processus de durée et de l'autre, l'hybride, le résultat d'un choc violent. L'origine du métissage, si elle peut aussi être violente, ne joue plus guère de rôle pour la compréhension du phénomène, tandis que les secousses du choc de l'hybride se ressentent encore en constatant les effets » (M. Louvriot, 2005, p.488)

La prise en compte de cette nuance est très importante dans les littératures postcoloniales dans la mesure où la domination coloniale, basée sur un ensemble de viol(ences) dans les domaines économiques, politiques, sociaux, culturelles a eu de profondes répercussions sur l'imaginaire postcolonial dont elles en sont conscientes. Cela est visible d'autant plus qu'elles s'inscrivent dans une esthétique de transgression qui se traduit par la volonté de puiser dans cet héritage métis composé de matériaux et de savoirs issus autant des cultures et des traditions locales mais aussi des cultures occidentales laissés par la colonisation. L'hybridité culturelle qui caractérise donc l'auteur, lui permet de se situer dans un entre-deux fait de mouvements d'interpénétration où se réalisent des processus d'emprunt, de réinterprétation, de recyclage en œuvrant, à la fois, à une intégration et à une violation des normes conventionnelles romanesques qui autorisent une réappropriation de ces dernières. Pour tout dire, l'hybride ne renie pas son passé. D. Butor et W. Geerts (2004, p.13) expliquent qu' « il n'implique pas de destruction préalable [comme le suggèrent certaines pratiques littéraires desquelles l'hybridation est proche comme le patchwork, le kaléidoscope...qui insistent sur le morcellement, la fragmentation] et affirme la force créatrice de la réunion ».

De même, l'hybridation crée des situations d'angoisse pour l'individu, obligé de se reconstruire des repères identitaires à partir d'éléments divers et hétérogènes. Selon H. Bhabha, l'hybridité qui prend place, dans la narration de l'identité, est à mettre au compte des différentes cultures qui se disputent l'autorité de l'énonciation. Pour démontrer l'ambivalence de l'identité, il recourt à l'ambiguïté des relations ex-colonisés et colons. Il souligne que les identités autant du sujet colonisé que du colon ne se construisent plus l'une en dehors de l'autre, en fait elles deviennent des phénomènes susceptibles d'hybridations variées et multiples. On peut donc déduire que dans les littératures postcoloniales s'expriment toutes les cultures qui traversent le sujet hybride. Il y procède à des négociations perpétuelles sans aucune limitation ou même une hiérarchisation. Il appelle ces mouvements, espaces interstitiels. H. Bhabha (2011, p.30) affirme qu'ils « offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies de soi -singulier ou commun- qui initient de nouveaux signes d'identité et des sites innovants de collaboration ». Ils sont ce lieu de rencontre où les constructions essentialistes sont abolies et se négocient des identités hybrides telles que les figures de personnages métis, ambivalents, défigurés.

Parallèlement, en tant qu'espace de contradictions, de tensions, d'instabilité, l'hybride contribue à l'expansion de la sphère de représentation. Si tant est que l'hybride se reconnaît par sa capacité, comme le dit L. Mihajlovska (2012, p.15), « à faire coexister, interagir, des conceptions différentes du monde que l'on juge incompatibles, [il est] par conséquent, [à même] de représenter les formes, multiples, fluctuantes, parfois contradictoires, que peuvent prendre la réalité et la vérité ».

L'hybridation, objet de l'étude, s'intéresse, particulièrement, au processus combinatoire d'éléments hétérogènes favorisant la venue d'une forme nouvelle. Celle-ci, construite sur la base de la transformation de ses éléments constitutifs -dont elle garde les traces- en une unité stylistique homogène, ouvre le champ de représentation et d'évaluation du monde. D'un autre point de vue, l'hybride dénote d'une poétique de la transgression et du dépassement des conventions traditionnelles sur les plans littéraires et cognitifs dans la mesure où il se détend dans l'exacerbation de leurs frontières.

2. LE JEU COMME MÉCANISME NARRATIF

K. Kwahulé choisit d'imploser les limites de la forme par son écriture. Son œuvre a un fort penchant pour la diffraction, l'impureté, voire le jeu. Il a tendance à exprimer son originalité en situant *Babyface* à la jonction d'autres esthétiques. Ce renouvellement trouve, davantage, son accomplissement dans le mélange des genres et une narration fragmentée.

2.1 LE DIALOGUE DES GENRES

L'écriture de K. Kwahulé se fonde sur une liberté créatrice. De la sorte, il arrive à la dérogation des normes romanesques par le choix d'une esthétique hybride où se combinent les traits formels du roman occidental et ceux des genres oraux. J. Sémujsanga, (1999, p.14) dit à cet effet que « le travail de l'écrivain africain consiste à aménager dans le genre romanesque une œuvre particulièrement susceptible d'emprunter ses formes et ses thèmes tout aussi à la tradition romanesque européenne qu'aux récits africains ». Aussi, si leur mélange apparaît comme le premier niveau dans le processus d'intégration, il faut noter que le dynamisme de l'œuvre se lit au niveau des actions de transformations des genres intégrés d'une part et, d'autre part, de « la compétence discursive [qui] se constitue lors de l'énonciation textuelle qui régit et façonne les valeurs énoncées dans l'œuvre ». J. Sémujsanga, (1999, p.31). Autrement dit, le discours d'escorte résultant de l'hybridation littéraire.

Au nombre des genres de la littérature orale insérés dans *Babyface* se trouve le mythe, plutôt la figure mythique de la déité hybride de l'eau, Mami Wata. Décrite dans les traditions africaines comme une sirène mi-femme mi-poisson ou mi-serpent, K. Kwahulé la présente sous une forme humaine avant de la transformer en un arc-en-ciel à tête noire de cobra avec de grandes ailes de vautour et une queue géante de scorpion. Aussi, elle apparaît, dans *Babyface*, sous des aspects positifs, dans la mesure où elle apporte la joie à un couple en lui permettant d'avoir un enfant : le personnage Président. Le narrateur raconte que le père de Président, face aux fausses-couches répétitives de son épouse et désirant avoir un enfant, va consulter un devin, afin que le prochain enfant ne subisse pas le même sort que ses aînés qui n'ont jamais pu voir le jour. Le père se rend ensuite à la mer sur recommandation du devin pour y faire des sacrifices

et des prières. Incantations au bout desquelles surgit la sirène des eaux, Mami Wata, qui en lui offrant une machette lui recommande à la page 14 « de s'accoupler avec ce qui apparaîtra. Ou de lui trancher la tête » :

‘ Le père se retourne. Un arc-en-ciel à tête noire de cobra et à grandes ailes de vautour, sa queue de scorpion géant dressé au-dessus de lui, une menace, fonce sur le père. [...] Cependant se rappelant les paroles de la sirène, il bande ce qu'il lui reste de forces, enfonce son sexe dans le sexe de l'arc-en-ciel et se laisse avaler. [...] le père réalise soudain qu'il tient dans ses bras, non pas un arc-en-ciel à tête de cobra et à queue, mais Mami Wata, la sirène noire elle-même’.

La présence de Mami Wata induit l'irruption du surnaturel dans le réalisme romanesque. Le temps et l'espace rappellent ceux des récits oraux. Les mondes visible et invisible sont imbriqués au point de placer *Babyface* dans un autre temps. Ramener ainsi le lecteur aux sources orales traditionnelles répond au souci d'orienter sa lecture concernant le déroulement narratif. Car le mythe est, fortement, ancré dans les collectivités, principalement, dans la société africaine, du fait qu'il fonde et justifie certaines attitudes humaines. M. Eliade (1989, pp.16-17) explique que le mythe est bâti sur le terreau culturel, il « raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une création» comme dans le cas de Président.

L'intégration de la figure mythique de Mami Wata n'est pas dans le seul but de révéler un coït hors du commun mais trouve son ressort dans la symbolique qui sous-tend la conception de Président. Elle fait surgir la figure mythique des demi-dieux de la mythologie gréco-romaine. En effet, si la naissance de Président fait échos à celle d'Achille, demi-dieu né de la déesse marine Thétis et d'un humain, le roi Pélée, le parcours singulier du personnage Président paraît plus proche de celui d'un autre demi-dieu, Hercule. Fruit d'un dieu, Zeus et d'une humaine, Alcmène, il est le symbole de force et de vaillance. Hercule accomplit de nombreux exploits qui consistent à dompter des forces fantastiques et sauvages. En un certain sens, il protège sa communauté puisqu'il fait œuvre utile en la débarrassant d'elles. Il réalise un destin atypique et devient l'un des héros les plus vénérés de son époque. K. Kwahulé semble s'être inspiré de la figure mythique d'Hercule qu'il revisite à travers le personnage de Président. Tout comme lui, Président a un destin particulier que d'ailleurs Mami Wata prédit comme le souligne ce passage dans *Babyface* de la page 15 à 16 après son union sexuelle avec le père :

Il sera un garçon. Il s'appellera Katadjé. Il naîtra donc un mardi. Tu n'auras pas d'autre enfant mais celui-là vaudra mille enfants. Il sera roi. Et mon amant. Le lendemain de 135a dernière nouvelle lune de ses treize ans, tu l'amèneras au bord de la mer [...] Où que ce soit je l'y attendrai pour poursuivre sa ‘préparation’ à l'envers des choses, lui ‘ouvrir les yeux sur la nuit du monde. Tous les sept ans.

Résultant de la relation entre une divinité et un humain, Président est prédestiné à un destin altier qui justifie le présent du récit du personnage. Dans le cas du livre *Babyface*, Katadjé désigné, dans l'ensemble du texte, par sa profession de président, est considéré comme un dieu par son peuple pour ses actions en faveur de leur libération du joug colonial et de l'avènement de la démocratie. S'il n'accomplit pas autant de travaux qu'Hercule, le contexte coercitif dans lequel Président mène ses actions et les risques encourues sont des faits remarquables : opposant

à la colonisation, militant au sein d'un parti pour la liberté des Eburnéens, il joue un rôle capital dans l'indépendance d'Eburnie avant d'en devenir le président. Les Eburnéens le considèrent, tel qu'écrit à la page 163, comme « le grand libérateur, celui qui au prix de tout ce qui était le plus cher, avait extirpé le peuple éburnéen des ténèbres du colonialisme, et de son corollaire des travaux forcés pour l'exposer dans la lumière du concert des nations respectées et libres ». Tout cela prouve son courage et son engagement moral envers son peuple et lui valent le statut de héros. À cet effet, à l'image de Babyface, le peuple lui voue « une dévotion inconditionnelle », refusant même que s'accomplisse les principes démocratiques. Toutes choses qui contribuent à le maintenir au pouvoir, au-dessus de tous les Eburnéens et à l'élever, d'un point de vue métaphorique, au rang de dieu.

Somme toute, la présence des figures mythiques de Mami Wata, des demi-dieux Achille et Hercule, les relations intimes entre d'une divinité et un humain et les actes héroïques sont des mythes qui actualisent le mythe dans *Babyface*. Tout un ensemble d'éléments mythologiques qui, à n'en point douter, sape la vraisemblance du roman, donnant l'impression de se retrouver en face d'un texte de la littérature orale. Implicitement, la réécriture de la figure de demi-dieu que laisse supposer le personnage de Président, dévoile l'impact du mythe sur les croyances populaires et la situation politique des États postcoloniaux

On assiste, en outre, à une écriture à forte connotation théâtrale qui répond à l'analyse de Y. Reuter. Ce dernier distingue deux modalités narratives que sont celle du « raconter » (diegesis) et celle du « montrer » (mimesis) qui s'inscrit, fortement, dans la fonction théâtrale. Il définit ce mode en des termes suivants :

Dans le monde du montrer, les scènes occupent une place importante. Il s'agit de passages textuels qui se caractérisent par une visualisation forte, [qui correspondrait à une représentation théâtrale], accompagnée notamment des paroles des personnages [que l'on peut supposer être des dialogues] et une abondance de détails, [des informations qui auraient la fonction de didascalies. Avec tous ces éléments,] on a l'impression que cela se déroule sous nos yeux, en temps réel [comme au théâtre]. (Y. Reuter, 2009, p.41).

Ainsi, les scènes font référence à l'art dramatique qui est, à la fois, le texte visant à représenter une suite d'événements (actions) où sont engagés des êtres humains agissant et parlant ainsi que le lieu où sont jouées ces actions. Au cœur donc du mariage du théâtre et du roman, semble subsister la volonté de K. Kwahulé de faire voir, de rendre plus réel son récit. L'option d'intégrer les procédés théâtraux dans son roman, *a priori*, n'est pas du tout fortuite. À la fois dramaturge, metteur en scène et romancier, cette triple entité induit qu'il est à même d'offrir une œuvre originale, capable de refléter le monde vécu à partir d'une réunion de ceux-ci. Ainsi, la théâtralisation de *Babyface* se décèle à travers la reprise des modalités du discours théâtral et de la représentation scénique. Le romancier ivoirien emploie de nombreux procédés pour présenter les événements de son œuvre au nombre desquels se trouve la représentation théâtrale.

L'art dramatique se singularise par sa double fonction : il est une œuvre littéraire qui se matérialise par une mise en scène : la représentation. Pour M. Pruner (1998, p.25), la représentation « est l'imitation – la mimesis – d'une succession d'actions fictives accomplies par des êtres vivants, dont le comportement montre comment les hommes réagissent face aux événements ». Le lecteur/spectateur ne peut que se sentir concerné par le spectacle d'autant plus qu'il n'a plus affaire à des êtres imaginaires, faits d'encre et de papier mais à des êtres vivants

comme lui. C'est sûrement dans cette intention que le romancier adapte certaines techniques théâtrales à son roman, à savoir les didascalies et le jeu des acteurs.

La didascalie est le second pilier du théâtre. Généralement, le genre théâtral est composé d'un côté des dialogues qui « apportent de nombreux renseignements sur les rapports [qu'] entretiennent [les personnages] entre eux, sur leur passé, leurs projets » ajoute M. Pruner (1998, p.113) et de l'autre, les didascalies donnent des informations sur le décor, les tenues, les lieux et se démarquent du texte lu par les acteurs. Il en est de même dans le roman comme le montre la page 78 :

[...] Une fois, on était chez lame-rasoir qui voulait nous présenter son nouveau copain, j'ai oublié son nom, un petit gars chauve avec une tête de E.T, quelqu'un de vraiment de vraiment puant à cause qu'il avait un avis sur tout. [...]

« [...] La calvitie naissante. Un jeune homme au visage d'ailleurs, comme un enfant atteint de progeria. « [...] »

On a, au même titre, le texte de la page 121 à 122 dans lequel le narrateur fait un portrait de Nolivé. Il dit ceci :

[...] Nolivé m'a appelée Tantie Mozati, il faut que je te parle. J'ai dit Non. Je la connais, cette petite fille, impossible d'en placer une avec elle ; elle te soûle de paroles. Elle commence par te parler normalement, c'est-à-dire comme une fille de son âge, douze, treize ans, et tout d'un coup, sans que tu saches pourquoi, elle se met à tout mélanger avec des mots plus lourd que sa langue [...]

[...] Des yeux pointus et fiévreux de mystique. Peut-être treize ans. Mais pas plus. Quoi qu'il en soit très mûre, dans tous les sens du terme, pour son âge. Une gamine que je n'ai jamais vue sourire. N'ouvre généralement pas la bouche, mais, dès qu'elle se met à parler, on ne peut que l'écouter. [...]

Ces passages descriptifs, du fait de leur emplacement dans la fiction, ont des effets de didascalies. Ils accompagnent la fiction : ils renseignent sur deux personnages en scène. Ce faisant, ils concourent à la réorganisation de l'espace narratif en lieu scénique. Si l'écrivain donne peu d'indices sur le premier personnage du premier texte, il ne s'en prive pas dans le cas de Nolivé. Il livre son identité : son âge et sa personnalité. Sa description trouve son importance dans le fait que la présence de cet "intertexte" confère un effet dramatique au texte. Dans la mesure où, d'une part, elle permet au lecteur/spectateur d'appréhender le long monologue de Nolivé qui s'étend sur vingt-trois (23) pages et d'autre part, les comportements de son interlocutrice et elle.

La théâtralité du roman se perçoit encore dans la représentation des actions et des événements. La narration cède la place à la scène avec des acteurs, des paroles, des indications scéniques. L'artiste ivoirien voulant se sentir le plus proche de son public, afin de susciter son sens critique, n'hésite pas à faire jouer des acteurs, c'est-à-dire des personnages interprétant des rôles sur une scène. Soit le fragment 171 :

La Muse (bredouille¹) : Mais...

Silence.

[...]

Arrive Abibi-Saboteur[...]

Président : Mais comment est-il arrivé jusqu'ici ?

Abibi-Saboteur : Ce sont eux là-bas [...] Bon, je n'ai pas que ça à faire, qu'est-ce tu veux ? Tu veux bien quelque chose, Pétit avec cette machette au poing et cette odeur qui s'exhale de ta sueur ?...

La Muse : [...] Allez, viens à l'intérieur.

Le jeune homme ne bouge pas

Le texte a un effet dramatique à partir du moment où il se livre sous la forme d'une mise en scène qui pousse ses effets à longueur de page. Ainsi de la page 169 à 180, il déploie toute la machine structurale du théâtre, du jeu des personnages à la théâtralisation du temps et de l'espace de l'énonciation... Plus important, la théâtralisation de celui-ci survient au moment de la résolution du problème. En effet, Babyface s'investit du rôle de héros ; il va, par conséquent, à la rencontre des opposants (La Muse, Président, Abibi-Saboteur) à la paix. S'amorce, d'emblée, un dialogue dans lequel ces derniers tentent de rallier le héros à leur cause. En voici un extrait :

Président : La nation et la démocratie. Faire d'une pierre deux coups. Des choses que je m'apprêtais à t'expliquer. Crois-tu qu'Abibi soit plus étranger que toi ?

Abibi-Saboteur : Pourtant j'ai pris sur moi d'endosser le rôle de l'étranger, du boyrodjan, de l'autre.

Président : Car la nation se construit toujours contre l'autre.

La Muse : C'est tragiquement injuste, mais c'est ainsi, chéri.

[...]

Président : j'avais tant de choses à t'expliquer, Babyface. A leur expliquer. Mais ils sont comme toi ; ils ont l'illusion de servir Eburné. Servir, ton maître mot. Personne ne se sert d'une nation, c'est la nation qui se sert en énergies, en vies en cadavres. [...] Mais cela ils ne peuvent le comprendre, ils sont dans le film. [...] Mais nous, nous avons écrit la pièce, ou le film, c'est comme tu veux, une pièce, pas très bien ficelée, je le concède, mais c'est nous qui l'avons écrite. [...] et à ce titre, je te dis que la guerre est finie, la pièce est terminée, les rideaux sont tirés. Comment leur expliquer. [...] Regarde, les hommes, les hommes, même les enfants, regarde les tous. Ils sont enfin heureux. Ils ont trouvé leur équilibre, leur raison d'être. Alors au nom de quoi devrions-nous leur retirer leur unique source de bonheur ? Tout ce qui nous reste à faire, le peu que nous pouvons, devons, encore leur offrir ce sont les moyens de la guerre.

La narration. K. Kwahulé dégage certains mécanismes théâtraux. Ainsi, les effets qui en résultent préparent le lecteur, comme pour paraphraser J. Sémuja (1999, p.45), à intégrer les personnages dans le contexte socio-historique et politique de l'œuvre. Les différentes prises de parole permettent de comprendre et de connaître les pensées et les desseins des personnages. Ce qui aide à « condense [r] [...] le récit et fixe[r] l'action en des bornes précises, en mettant en évidence leur ressorts, en concentrant l'attention sur l'énigme » évoquait R. Villeneuve (2003, p.8). La théâtralité de la narration se voit, alors, renforcée et insiste sur l'intensité du drame qui se joue. Le lecteur/ spectateur découvre toutes les machinations, tous les jeux et les enjeux de la complexification de la crise sous-tendue également par une narration fragmentée.

¹ C'est nous qui soulignons.

2.2. UNE NARRATION FRAGMENTÉE

Comment traduire ce monde en déliquescence ? Quels procédés seraient à même de traduire le contemporain ? Le jazz, mentionne F. Provenzano (2014, p.1) semble pouvoir offrir le matériau nécessaire à l'artiste. Cette musique polyphonique transposée en littérature permet de céder la place :

aux vécus et aux langages de toutes les strates de la population d'une société, sans chercher à hiérarchiser ni les registres stylistiques, ni les parcours des personnages. Sans chercher non plus à coller au réel, comme s'il pouvait tout dire par lui-même, mais en ménageant des échappées fantasmatiques à partir des quotidiens les plus triviaux, en l'apparence.

La musique jazz est, dans un certain sens, une mise en question d'un ensemble de conventions admises. Pour S. Kandé, (2014, p.2), « le jazz, c'est encore le jeu entre mouvement et fixité, entre ordre et chaos ; une musique qui se donne une fonction libératrice ». Tant sa forme et son contenu ne sont que des suites de rythmes imprévisibles. Il en est de même chez K. Kwahulé. Bien entendu *Babyface* est un roman, cependant il intègre la logique du free jazz dans le déroulement textuel. L'*incipit* (pp.9-10) de son livre s'ouvre sur trois textes comme le trio qui fonde, principalement, le jazz :

« *Vision CXIX*

« [...] une mer de vautour immobile, danse de serpent d cracheur, voilà le ciel, et la ville se figea dans la nuit et le froid. [...] Du parapet du pont Ancien, Président, que l'on a entendu récemment, une ou deux fois, appeler le jeune homme à la face d'ange et aux lunettes noires Babyface, semblait tel un général d'armée, surveiller quelque position ennemie sur le pont d'en face, l'autre pont de la ville, le pont du Renouveau sur lequel s'étaient retranchés au plus fort des événements Abibi-Saboteur et La Muse. [...]

Babyface enjamba quelques cadavres jusqu'à Président. « [...]

Babyface aujourd'hui
rencontré. Mo' Akissi avait
raison. A Little-Manhattan
moi. L'ai vu à Little-
Manhattan. Mais il
Reviendra. C'est une belle
Histoire que je vis là les
Infirmières ont dit. [...]

□

« Président, un homme aux
yeux vifs perpétuellement
illuminé par le sourire.[...]

Ces textes ne se confondent point et annoncent les couleurs sombres du roman.

Une autre digression des normes classiques dont l'une des traces se dégage, en outre, au niveau de la rythmique du récit. Le romancier n'hésite pas à intégrer des ruptures dans sa narration. Une écriture syncopée dont les astérisques (au nombre de soixante-treize), les guillemets, les blancs, les tirets, les accolades, les points de suspension en sont les métaphores. Ce sont eux qui séparent les différents textes, les délimitent clairement- où les imbriquent - à des séquences à comprendre comme des textes autonomes. Ils ont soit des sujets différents et quand bien même le sujet serait le même, ce sont les narrateurs qui sont différents. La forme du récit est éclatée, éparse, fragmentée : tout un bric-à-brac qui exige l'attention. On passe brusquement d'une

phrase à une autre ou encore d'une séquence à une autre et le corpus se transforme en un archipel (où principalement les astérisques délimitent les aires et servent de pont aérien entre elles -les aires). Le récit accélère pour finalement chuter. Ils traduisent le tempo de *Babyface* en ponctuant la narration et en font une mélodie.

Le jazz dans l'écriture de l'auteur « débouche [alors] sur des textes apparemment illisibles, à l'allure iconoclaste et déjantée : (...) Les éléments du texte semblent évolués en toute liberté les uns à côté des autres, dans une logique faisant du texte un objet qui sollicite les compétences de lecture comme celle d'écoute pour le jazz » affirme P. A. Atcha, (2010, pp.50-51). Le jazz cesse de n'être qu'une source d'inspiration pour K. Kwahulé pour devenir son style d'écriture. La musique jazzique ne fait pas que l'inspirer, il écrit dans ses codes.

Par ailleurs, plus remarquable est l'organisation des voix narratives. Il substitue au « je » unique, un « je » pluriel, éclaté. Plusieurs narrateurs sont à l'œuvre dans ses livres. Les nombreux travaux de G. Genette ont apporté un éclairage certain sur la question de la voix narrative en définissant les typologies de narrateurs et leurs degrés de présence dans le texte. Aussi ceux de S. Dabla, de L. M. Magnan et C. Morin permettent de mettre à jour les nouvelles fonctions du narrateur dans le roman contemporain. On remarque, de plus en plus, que les narrateurs ne sont plus les seuls qui racontent des faits, ils ne sont encore moins pas des boucs émissaires dont l'unique rôle est de véhiculer les conceptions idéologiques de l'auteur. M. Bakhtine (1970, p.34) fait remarquer qu'ils sont « des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui ». Loin d'être de simples marionnettes, les personnages ont des *consciennes indépendantes* et distinctes-ils penseraient pour et par eux-mêmes et « adopte(nt) souvent la posture d'un ou d'une auteur(e), d'un auditeur ou d'une auditrice, d'un sujet écrivain » affirme P. A. Atcha (2010, p.55) citant J. Paterson.

À cet effet, P.A. Atcha relève trois figures auctoriales dans *Babyface* de K. Kwahulé. Il s'agit de Jérôme Dutailis, Mo'Akissi et Mozati. La narration se livre à partir de trois voix entremêlées. Les trois personnages sont les principaux narrateurs de l'œuvre et de la fiction. Mo'Akissi et Mozati sont les narratrices de la diégèse et Jérôme Dutailis est le narrateur de son journal fictionnel. L'auteur leur donne la parole à tour de rôle, alternant narration et fiction.

En sus, l'auteur procède par brouillage narratif. L'organisation du discours s'articule autour de deux versions de la même histoire. Le micro-récit dont le personnage central est *Babyface* décrit parfois des événements sous deux angles différents. Il y a, dès lors, deux énonciateurs. Une première version est celle du narrateur et une seconde est celle du peuple. Vu que le peuple est impersonnel, disons qu'il s'exprime sous le couvert de la rumeur. Il convient de noter avant tout que par la narration binaire visible, seulement, dans les chapitres I et IX, l'auteur réactualise, le dialogisme littéraire. Le dialogisme peut se définir par la prise en compte des différents discours à l'œuvre dans le texte littéraire. Le dialogisme kwahuléen, à l'instar de certains romanciers se découvre, également, à travers l'alternance narrateur/rumeur. Les deux énonciateurs accaparent des espaces précis de la cartographie romanesque. La version du narrateur précède toujours celle du peuple. Elles (les versions) ne se mélangent guère et sont distinctes l'une de l'autre grâce aux astérisques et la reprise presque anaphorique de la phrase « le peuple raconte ». Tel est le cas, par exemple, de la page 163 à 164 :

Pour *Babyface* aussi, Adama Katadjé restait, malgré les nuances qu'apportaient de plus en plus les historiens, le grand libérateur, celui qui, au prix de tout ce qui lui était le plus cher avait extirpé le peuple éburnéen des ténèbres du colonialisme [...]

Le peuple raconte : Abibi Dikété qui sabote aujourd'hui l'œuvre entreprise en excitant contre le pays l'animosité de l'Opinion Publique Internationale, c'est lui, Président, qui lui a appris à porter sa première cravate [...]. Ce bâtard n'a aucune légitimité !²

La rumeur donne une autre version de la réalité que « conte » le narrateur. A ce mécanisme s'arcoute un enjeu important celui de faire « entrer » le lecteur dans le récit en le faisant participer à la construction du sens du texte. L'histoire ou sa compréhension ne doit pas être lue sous un seul angle, une vérité absolue. Elle doit être abordée dans une interaction verbale, dans une perspective dialogique pour examiner et découvrir des points de vue aussi différents que des vérités cachées. Le mélange des genres et la narration fragmentée illustrent à l'évidence sur le plan formel l'hybridation dans *Babyface*. De par leur mise en jeu au sein de l'espace romanesque, non seulement ils le reconfigurent comme une totalité et, parallèlement y introduisent d'autres discours.

3. L'HYBRIDATION COMME DISCOURS DE RÉSISTANCE

K. Kwahulé, en structurant *Babyface* selon le concept de l'hybridation, déploie l'expression de résistance dont parle H. Bhabha. Il affirme que l'hybridation est une manière de négocier avec l'autorité de manière à donner une version autre que celle des discours à dominance idéologique. H. K. Bhabha (2006, p.100) dit, en substance qu'elle « donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation ». Elle est pour ainsi dire, le rejet d'une vision unilatérale du monde et, peut être considérée comme la prise de conscience d'une réalité multiple, ouverte.

C'est dans ce sens que K. Kwahulé développe sa propre théorie du roman. Son roman qui prend forme dans l'expérimentation et la recherche formelle aboutit au bouleversement des codes du genre romanesque. Pour ce faire, l'écriture kwahuléenne joue sur les frontières du récit à partir de la coexistence des mécanismes du mythe et du théâtre, d'une écriture qui tend vers le jazz et une polyphonie narrative ainsi que d'autres éléments dans le déploiement textuel. Un tel choix esthétique sous-tend, au moins, une conception de la littérature. D'ailleurs, dans *Babyface*, il allie théorie et pratique à l'aide de procédés auto représentatifs tels que la mise en abyme. En tant que mise en scène de l'acte d'écrire, elle s'inscrit dans une relation autoréflexive du texte littéraire. Les fragments du *Journal imaginé* du romancier fictif Jérôme Dutailis, traversant *Babyface*, permettent à K. Kwahulé de mettre en place son propre système littéraire. En ce sens qu'ils lui donnent la latitude d'émettre des réflexions tant sur le texte en devenir que sur un thème particulier. On peut le voir de la page 70 à 71 où Mo' Akissi relate un événement dans lequel *Babyface* apparaît sous la figure d'un critique littéraire. Dans un premier temps, elle décrit l'admiration du personnage pour le jeu dans le *Journal imaginé* du romancier fictif résultant du « désordre maîtrisé » de son œuvre avant de rapporter ses propos concernant le monde littéraire :

BABYFACE, d'habitude si réservé, s'était lancé avec un aplomb que je ne lui soupçonnais pas dans de grandes considérations sur "l'anémie de la littérature actuelle"², une littérature qui n'avait plus rien à écrire et qui, par conséquent, "devrait la boucler. Qu'ils la bouclent !", déplorant comme si l'eût été un critique chevronné, "la propension des écrivains d'aujourd'hui à tripoter leur nombril" [...]; la critique, au passage, en prenait pour son grade, elle qui, mue par une "complaisance coupable",

² C'est nous qui soulignons.

encourageait ‘ces bouts d’incohérence’, ‘ces soupes prétentieuses’. Le roman, avait-il soutenu, était sorti des questions essentielles sur la langue parce qu’il était désormais surdéterminé par les vénales attentes du consumérisme, comme ‘importe quelle vulgaire paire de tennis ; [...] ‘pour sa survie le roman doit sortir du roman» (*ibid*).

Il importe, ici, de faire remarquer que les propos de Babyface au sujet de la littérature sont discontinus, interrompus par des phrases de la fiction et se livrent, par bris, dans un style indirect libre par le fait de Mo’Akissi de sorte à mettre en évidence le jeu dans l’écriture dont il parle. À l’évidence, l’auteur soumet le fragment, au concept (mécanisme) que lui-même théorise dans le récit enchâssant.

Avec *Babyface* donc, l’auteur s’inscrit dans une quête de reconnaissance et de légitimité comme l’ensemble des littératures postcoloniales. Elles sont dites postcoloniales parce qu’elles sont produites en dehors du champ littéraire dans lequel elles s’inscrivent. Cette situation périphérique leur impose d’être assujetties aux normes des institutions littéraires. Selon J-M. Moura (2013, p.127), elles ne peuvent que, dans un tel contexte, penser des stratégies de positionnement « en réfléchissant à la fois sur [leurs] propres pratiques littéraires et sur les modalités de productions du sens et de la valeur qui les caractérisent ». Ainsi, pour se faire entendre à l’intérieur du système littéraire qui lui est peu propice, K. Kwahulé n’a de choix que de poser un discours théorique basé sur l’hybridation de savoirs et matériaux divers. Car comme dit J-M. Moura (2013, p.127), « la défense et l’illustration de la création passaient nécessairement par un ensemble de discours de soutien et d’explication » des conceptions de l’auteur quant à sa pratique scripturale. Ce faisant, le roman s’énonce dans une perspective politique de négociation avec le centre pour se poser en tant que discours autre.

CONCLUSION

Il ressort de l’analyse que *Babyface* en délaissant la linéarité narrative au profit d’une structure instable, d’une cohabitation de savoirs divers, confirme l’esthétique courante dans les littératures postcoloniales. Ces littératures enclines à l’hybridité du fait du métissage culturel dont elles émanent, corrélativement à la colonisation et à la mondialisation, se caractérisent par une écriture ouverte où se négocient les différences. Tout un ensemble de stratégies qui valorise l’hybridation et renforce des stratégies de positionnement. Ainsi, K. Kwahulé, conduit par une liberté créatrice, propose des expériences inédites. Le texte dont la totalité signifiante tire ses fondements du télescopage du mécanisme d’autres genres comme le théâtre et le mythe, la multiplicité des voix, une écriture à connotation jazzique qui sont autant de procédés littéraires qui bouleversent les codes du roman, laisse voir une dynamisation du genre. Ce choix esthétique assumé par l’auteur lui donne la possibilité de s’exprimer, de donner son point de vue sur un ensemble de réalités contemporaines, notamment dans la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

ATCHA Philip Amangoua, « La figure de l’écrivain et les jeux de création dans *Babyface* et *monsieur Ki* de Koffi Kwahulé », 2013, *Je(ux) narratifs dans le roman africain*, Paris, L’Harmattan ATCHA Philip Amangoua, COULIBALY Adama, TRO DEHO Roger (Dir), pp.43-58.

BHABHA K. Homi, Jonathan Rutherford, 2006, « Le tiers-espace », in *Multitudes*, n°26, vol.3, pp. 95-107, consulté le 12/01/20136, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>,

BHABHA K. Homi, 2011, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.

BAKHTINE Mikhaïll, 1970, *La poétique de Dostoievski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil.

BUTOR Dominique et GEERTS, 2004, Walter, *Le texte hybride*, Paris, Presse Nouvelle Sorbonne.

KANDE Sylvie, 2000, « Jazz et littérature francophone » in *Mots pluriels*, n°13, disponible sur <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1300syk.html#bev>, consulté le 13/08/2014.

LOUVIT Myriam, 2005, « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures postcoloniales », *Métissages littéraires*, pp.487-494.

MIHAJLOVSKA Lupka, 2012, *L'hybridation dans l'œuvre de Jeanette Winterson*, Thèse pour obtenir le grade de : Docteur de l'université d'Orléans en Langues et Littératures Etrangères, Université d'Orléans, Ecole doctorale sciences de l'homme et de la société, novembre [sous la direction du Pr Pughe Thomas].

MOURA Jean-Marc, 2013, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF.

SEMUNJANGA Josias, 1999, *Dynamique des genres, Eléments de poétique transculture*, Paris, L'Harmattan.

VILLENEUVE Rodrigue, 2003, « Le théâtre et le livre (le roman à la scène : un art de la contradiction » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, consulté le 10/07/2014, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/041519ar>,