

ALICE DELPHINE TANG & PATRICIA BISSA ENAMA (DIR.)

ABSENCE, ENQUÊTE ET QUÊTE

DANS LE ROMAN FRANCOPHONE

P.I.E. PETER LANG

ALICE DELPHINE TANG & PATRICIA BISSA ENAMA (DIR.)

ABSENCE, ENQUÊTE ET QUÊTE

DANS LE ROMAN FRANCOPHONE

P.I.E. PETER LANG

ALICE DELPHINE TANG & PATRICIA BISSA ENAMA (DIR.)

ABSENCE, ENQUÊTE ET QUÊTE

DANS LE ROMAN FRANCOPHONE

P.I.E. PETER LANG

PRÉFACE

Énigme de l'image dans le tapis et dévoilement du sens

Saisir l'insaisissable

Justin BISANSWA

*Titulaire de la Chaire de recherche du Canada
en littératures africaines et francophonie
Université Laval*

Réjouissons-nous de l'initiative d'Alice Delphine Tang et de Patricia Bissa Enama de susciter une réflexion sur « absence, enquête et quête dans le roman francophone ». Les études qui constituent cet ouvrage permettent de jeter un regard nouveau sur le processus de l'acte d'écriture et de l'acte de lecture. Tenons pour acquis que le choix de l'objet d'étude n'est pas innocent ni neutre, qu'il suppose une interprétation préalable, et que notre présent l'inspire. Reconnaissons que le sujet choisi n'est pas un pur donné, mais que les auteurs le reconstituent, le concevant comme un fragment d'univers qui se délimite par notre visée. Avouons que le langage dans lequel nous présentons un objet est déjà le langage même de notre interprétation ultérieure.

Dans leur avant-propos, les directrices du livre sont d'avis que « cet ouvrage est la matérialisation d'une réflexion sur un nouvel axe de recherche en littérature ; car la littérature moderne se veut de plus en plus lucide et expression d'un malaise ». Prenons acte que le lecteur ne trouvera pas ici une explication ni une articulation des notions d'absence, d'enquête et de quête en relation avec le roman francophone. Chaque essai les aborde à sa manière, tantôt de façon littérale, tantôt de façon latérale, tantôt de façon thématique, tantôt en faisant une lecture seconde : absence d'histoire, absence d'identité, silences et ellipses de l'œuvre, etc., et donc énigme, d'où enquête sociale de l'écrivain, enquête du personnage, enquête du lecteur, etc., d'où la (con)quête de vérité à partir des indices, des traces, pour reconstituer l'identité (quête

généalogique ou des origines), la présence de soi ou de l'autre. L'analyse fonctionnelle des formalistes russes nous a appris que, à la suite d'un manque – dépossédé –, le héros « partait » à la quête...

Alors, oui, dans cette perspective, le livre ressemble à une auberge espagnole où chacun retrouve ce qui le porte, c'est le sanctuaire sur l'autel duquel chacun voisine avec la présence de l'absence de l'auteur et de la rumeur sociale et mène sa propre enquête. Notons également que la façon dont les essais traitent de ces notions est celle – pour reprendre les termes de Saussure – de l'opposition, voire de l'incompatibilité de l'étude synchronique et de l'étude diachronique, l'idée qu'on ne peut théoriser que dans une synchronie, et non en termes de ce que les formalistes russes nommaient l'*évolution littéraire*. Mais ne perdons pas de vue qu'on ne peut atteindre la totalité est au cœur de l'analyse des objets singuliers. Admettons que la fonction fondamentale de ces analyses demeure d'entretenir une certaine idée de texte comme reflet, expression, et le dialogue d'un « texte et d'une *psyché*, consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptrice »¹.

Deux grandes parties ponctuent l'ouvrage : la réception narratologique, d'une part, et, d'autre part, l'histoire et les tragédies sociales. Mais cette démarcation n'est qu'apparente. Le motif de l'énigme semble traverser tous les textes, que celui-ci soit emprunté au roman policier ou qu'il s'agisse de failles ou de la vacance de l'histoire (colonisation des Africains, esclavage des Antillais, déportation des Acadiens, assassinats, absence du père, désenchantement des indépendances africaines, etc.) ou tout simplement de l'évolution du genre. À ce titre, les essais pourront être considérés et respectés comme l'espace de quête sacrifié, quête de l'auteur, du commentateur et du texte lui-même, puisqu'il s'agit de me placer tout entier dans cette agression du code et du médium, d'aller du social au littéraire en suivant le parcours des traces, fragments et métonymies.

Ce livre est né à partir d'un désir de savoir et de rencontre : l'attention des auteurs s'est portée au roman « francophone ». Dans cette maison « francophone » commune se côtoient les littératures française, africaine, maghrébine, antillaise, de l'océan indien, louisianaise, québécoise, suisse romande..., c'est-à-dire le roman et la francophonie dans toute leur richesse et leur diversité, loin des routines et des stéréotypes idéologiques. La francophonie, tout d'abord. Aborder la francophonie sous cet angle présuppose que les francophones du monde ont une conscience de la communauté qu'ils forment et de sa légitimité. Mais c'est surtout accepter qu'une « communauté d'évidences » existe, sans trop chercher à savoir ce qui la fonde, en profondeur, tant dans le chef

¹ Genette, G., *Figures III*, Seuil, 1972, p. 10.

de ceux qui la parlent que de ceux qui la vivent. Il est un fait qu'au Manitoba, en Acadie, en Louisiane, en Afrique, au Maghreb, aux Antilles, etc., des personnes utilisent la langue française, la parlent souvent en tant que langue maternelle et l'écrivent. Il n'en est pas moins vrai que, dans toutes ces régions, le français est en concurrence avec l'anglais. C'est dire donc que la notion de conscience communautaire est confrontée à une réalité complexe dans laquelle chacun est appelé à s'attribuer une légitimité autre que linguistico-culturelle. Le francophone se définit avant tout par ce qu'il n'est pas ; sa conscience identitaire est une conscience hybride. Se déclarer francophone, c'est poser un acte politiquement chargé où se mêlent des sentiments d'appartenance et des positions de classe. De plus, cette définition est en mouvement dans le temps et dans l'espace.

La question de la francophonie n'a donc de sens qu'à la condition de préciser l'espace des points de vue possibles à partir duquel elle est posée. Le concept de francophonie est pertinent, selon moi, dans le cadre de ce livre, tant qu'il ne masque pas les divergences de langue et de culture que porte chaque variété de français dans le monde. À son sens *communiel* (de l'unité-dans-la-diversité) qui tend à aplanir les tensions, je lui préfère un sens *dialectique* qui prend en compte toutes les contradictions que le fait de parler ou d'écrire une langue au sein d'une culture donnée entraîne inéluctablement. Le dénominateur commun – l'usage du français – ne peut efficacement servir de clause préliminaire au contrat entre francophones que s'il permet de dégager les lignes de force oppositionnelles qui sont au fondement de la pratique de la langue et de la culture dans un espace déterminé. Aussi, sauf à ne considérer le français que dans son abstraction de langue comme le faisait Saussure, il faut se rendre à l'évidence que, partageant un bien commun, nos situations de parole respectives ont tout pour différer. L'ouvrage aidera ainsi à dissiper, à travers les textes, toute illusion communautaire et permettra de reconnaître comme élément d'entente et de dialogue, ce qui divise les francophones et nous dote d'une identité à la fois collective et éclatée. Précisons que le lecteur ne trouver pas ici l'examen du statut linguistique et littéraire de la francophonie, de son paysage institutionnel, ni du juste équilibre des forces en présence. Cet équilibre n'est pas statique ; fragile à tout instant, il repose sur la dynamique des divergences qui sont à la source de nos francophonies, lesquelles seront appelées à dialoguer plus que jamais.

Le roman, ensuite : roman policier, roman d'aventures, roman réaliste, roman contemporain se relaient constamment, montrant que les frontières sont labiles entre ces différents types. Quelques grandes voix de notre littérature mondiale se sont fait entendre : Tierno Monenembo, Nathalie Sarraute, Gaston Leroux, Jean Giono, Alain Mabanckou,

Patrick Modiano, Marie Darrieussecq, Mohamed Dib, Édouard Glissant, B. Benachour, Malika Mokedem, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Were-were Liking, Ananda Dévi, Fatou Diome, Amélie Nothomb, Maryse Condé, Léonora Miano, Mongo Beti, Séné Dougou de Bokar N'Diaye, Rachid Mimouni, Amain Zaoui, Albert Memmi, Marguerite Yourcenar, Didier Daenicka, Agatha Christie, Dashiell, Raymond Chandler, George Simenon, Émile Zola.

La mise en relation et l'articulation des notions d'absence, d'enquête et de quête associées au roman montre la complexité de ce dernier. Le roman se veut total, totalisant, mais, pour y arriver, il doit détailler, signalant la notation la plus infime, le trait le plus anodin, pour accéder à la vérité, sa vérité. Mais le détail, bien monté en épingle, constitue un temps d'arrêt et de dépliement. Dans la préface à *Une fille d'Ève*, Honoré de Balzac a cette belle formule : « Notre civilisation est immense de détails ». Au début du *Cousin Pons*, la description minutieuse de la mise archaïsante du cousin dit inséparablement un être et une époque, faisant du premier l'emblème de la seconde. De l'insignifiance du détail, on est passé à la sursignifiance. Comme on le remarque en lisant les essais, c'est de la représentation qu'il s'agit, ou, plus précisément, de la représentation de la représentation, car il s'agit de produire du *déjà-là*. À l'image du tableau *Les Ménines* à partir duquel Foucault avait montré comment dans la représentation de la représentation il y a des invisibilités à chaque regard : « à celui du peintre, le modèle que recopie là-bas sur le tableau son double représenté, à celui du roi, son portrait qui s'achève sur le versant de la toile qu'il ne peut percevoir d'où il est, à celui du spectateur, le centre réel de la scène » (*Les mots et les choses*, p. 30). De Valentin Mudimbe : « (...) ma représentation s'enracine, fondamentalement, en ce que mon pouvoir de représenter m'autorise à produire comme représentation ».²

C'est donc à travers un « enchevêtrement de micro- et de macro-énigmes » que le personnage, l'écrivain, le lecteur, va à la recherche des indices, procédant par allusions, silences, ellipses, fragments, dilatation, polyfocalisation. La figure du héros-enquêteur qui file ces textes de bout en bout métaphorise la mise en abyme de ces romans eux-mêmes, ce retour au métatexte illustrant le caractère fugitif du roman. On a observé notamment l'importance de l'isotopie du regard, métonymie de la vision, d'écran, de la diffraction ou de la réfraction.

Se mêle à ma rêverie sur les souvenirs et les images ce passage de la *Lettre sur les aveugles* :

Quoique la sensation soit indivisible par elle-même, elle occupe, si on peut se servir de ce terme, un espace étendu, auquel l'aveugle né a la faculté

² Mudimbe, V. Y., *Cheminements*, Humanitas, 2006, p. 132.

d'ajouter ou de retrancher par la pensée, en grossissant ou en diminuant la partie affectée. Il compose par ce moyen des points, des surfaces, des solides : il aura même un solide gros comme un globe terrestre, s'il se suppose le bout du doigt gros comme le globe et occupé par la sensation en longueur, largeur et profondeur.³

Ce texte m'ébranle. L'aveugle-né discerne-t-il des détails ? Sans doute distingue-t-il parmi les informations que lui fournit le toucher celles qui sont plus performantes que d'autres, celles aussi qui lui procurent du plaisir. Mais au-delà ? L'activité de représentation, ce que je me représente et ce que je puis tenter de représenter à autrui, est dans *notre* culture si fortement liée à la vue et au regard que j'ai peine à m'imaginer un système de représentation hors la vue, ce sens dont Diderot prête à un aveugle une saisissante définition : « une espèce de toucher, qui ne s'étend que sur les objets différents de notre visage et éloignés de nous ».⁴

Sans cette distance que la vue introduit entre le sujet et le monde, comment évaluer le statut du détail ? Qu'en advient-il dans cette étrange opération mentale que Diderot prête à l'aveugle qui aurait « un solide gros comme le globe terrestre, s'il se suppose le bout du doigt gros comme le globe... » ? Quelle place imaginer là pour le détail ?

Par extension, le détail est-il concevable dans la relation de fusion avec le monde qu'entretient l'enfant ou le « primitif » (« sauvage ») encore au stade de ce qu'il est convenu d'appeler la « pensée magique » ?

Décidément, je ne puis penser le détail que dans un espace épistémologique de la représentation et du regard : voir et faire voir – savoir, aussi. Mais voir et savoir quoi ? Par et pour quel sujet de jouissance et de connaissance ?

S'il est vrai que, dans les textes qui ont comparu devant l'analyse, un « je » hypertrophié prend en surplomb la scène sociale et ses acteurs, s'il est vrai qu'il se repaît tranquillement de la splendeur et de la misère du monde, l'écrivain ne postule en rien que cette subjectivité soit autonome et se meuve dans une sphère séparée de la réalité ambiante. En fait, parce qu'il nous enchante du désenchantement du monde, la seule image qu'on puisse donner du texte francophone est celle d'une transaction soutenue entre plusieurs instances. Et, dans cette transaction, on voit tout ensemble le monde ambiant se subjectiver dans la perception ou la projection d'un « je » et ce dernier s'objectiver dans le démontage des rapports sociaux dont il est partie prenante. Tout effet d'objectivation est

³ Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Droz, 1951, p. 17 « Textes littéraires français ».

⁴ Diderot, *op. cit.*, p. 5.

critique. Il a pour cible la mauvaise foi qui nous est naturelle, les croyances et illusions dont nous nous berçons. Il fait lever en nous spectres et fantasmes dont la fonction est de désigner notre « part maudite » et incontrôlée pour en conjurer les effets nocifs. Dans une telle conception, les distinctions entre description et analyse, matériel et mental, individuel et collectif perdent beaucoup de leur pertinence.

Les silences, fragments, rétrospections, ellipses, ne sont là que pour traduire cette fluctuation sensible lors de l'enquête sociale, dans cette dialectique qui ébranle les alternatives classiques, dans ce coup d'audace qui déporte la question de la surface visible vers une réalité enfouie, affirmant le singulier dans le collectif, l'inédit dans le commun. Leçon : le sujet sensible que je suis est interprétable socialement. Il l'est sur le mode « journalistique » du fait divers au sens où, ramené à la banalité statistique, ce qui arrive aux hommes est toujours pareil. Mais il l'est bien plus subtilement au sens où, dans sa spécificité même, il intègre et manifeste l'autre en lui. Leçon de la leçon : le social s'enracine en l'individu et postule, imprévue, une sociologie du subjectif. En rupture des dichotomies reçues, cette sociologie-là ne peut être que du complexe et du caché. La fiction participe d'une entreprise de connaissance, sans perdre rien de ses droits. Elle est le champ expérimental d'une sociologie. À n'en pas douter, cette sociologie du désir qu'inspirent les relations humaines est aussi une sociologie poétique, une sociologie qui s'éprend amoureusement de son objet.

Une analyse des textes traduit l'attention du roman francophone à tout le contexte matériel et culturel qui entoure les êtres et les choses, une sensibilité au monde total (corps et décors, mobilier et immobilier, culturel, etc.). Le roman exprime tout ce monde, le dit, le détaille, l'inventorie, l'enquête, faisant ressortir le mouvement de la vie, sa durée, ses transformations. Le romancier socialise tout, articulant constamment le destin individuel du personnage avec la vie collective et l'écheveau de relations. C'est dans ce sens que le romancier s'intéresse au monde des groupes et des classes, des organismes et institutions, des rôles et fonctions. Là aussi la fonction du roman est de repérer et d'inventorier, de déterminer le jeu des causes et des influences.

L'écrivain sait par excellence qu'une nappe de brouillage et de bruit, de fureur et de fouillis et de désordre entoure ce monde matériel, temporel ou social. S'il est fasciné par l'exubérance de la nature, le chaos de la ville, la multiplicité diverse de la durée, le romancier cherche à dévoiler, à démêler, à classer les interactions sociales enfouies, pour y voir clair, mettre au jour et en ordre. Mais, si, à chaque niveau, il veut cerner l'ensemble des déterminations, il lui faut maintenir une complexité, reproduire un enchevêtrement.

Dans son premier mouvement, le romancier produit dans son texte un ordre, qui est supposé être celui du monde. Il engage des procédures variées d'organisation et d'objectivation à l'intérieur du représentable, qui vont de l'inventaire descriptif à la mise à distance ironique. Il s'agit toujours de rationaliser une matière brute ou de donner l'impression qu'on le fait. Avec le risque, en effet, de produire un discours fortement *contraint*. Mais un second mouvement vient souvent corriger le premier et le contrarier. Il revient au roman de donner l'illusion de la vie et de ménager aussi des effets d'entropie. La réalité de référence abonde, foisonne, excède, s'égare. Elle est travaillée par le subjectif, l'irrationnel, le contradictoire. Effet en retour dont le texte voudra rendre compte comme il était submergé par une réalité effervescente ou éruptive.

Le « tableau » naturaliste, tel que Flaubert, Zola, Maupassant en mettent au point la technique, satisfait par excellence à cette double exigence. Soit telle scène de repas réunissant, dans *L'éducation sentimentale* ou *Nana*, de nombreux convives. Le romancier s'y emploie à gérer méthodiquement un temps, un espace et un scénario de relations, mais il veille également à lâcher la bride au récit pour lui éviter de prendre un tour trop déterminé. Le cadre du tableau régit l'ordre, les techniques croisées (narration, description, dialogues) procurent dans leur emmêlement l'impression de vie. Manœuvre de recherche d'un équilibre qui a largement fait ses preuves au fil du temps et qui trouve sa forme emblématique chez Simenon, là où le commissaire Maigret laisse son enquête dériver dans un climat de « vacance » mais ne la jalonne pas moins des signes d'un ordre des causes et conséquences. Il en est ainsi dans *Rue Félix-Faure* de Ken Bugul.

En ces occurrences, l'intention visible et véritable n'est pas de copier le monde, à peine d'en imiter la vie, mais bien davantage de procurer de l'un et de l'autre un équivalent en modèle réduit et d'ériger le roman en vaste duplicata métonymique de l'univers, d'un certain univers. Ce qui suppose la production d'un artefact très dominé, doté d'une grande cohérence, et qui commence avec la mise au point de dispositifs narratifs bien agencés. Marcel Proust admirait beaucoup chez Balzac la trouvaille qui consistait à faire revenir certains personnages d'un roman à l'autre à l'intérieur de la *Comédie humaine*. À bon escient, il rendait ainsi hommage à un procédé qui d'un seul mouvement satisfaisait aux exigences de l'art et de la vie, de l'ordre et du désordre. Le personnage qui revient est manœuvre concertée de l'auteur – que Balzac ne craignait pas d'afficher comme telle – et il est indice vital dans sa façon d'invoquer le hasard et ses heureuses coïncidences.

Michel Foucault fait remonter son analyse du rapport entre les mots et les choses au XVI^e siècle. Mais, à l'époque où s'instaure l'ère de la représentation au sens où l'entend Foucault, la circularité de la rhéto-

rique est évacuée au profit d'une *mimésis* qui a pour référent une « réalité » immédiatement connue du groupe social dont elle véhicule les valeurs.

Puisque le signe est désormais l'image des choses, ce n'est plus la peine de décrire, de mettre en œuvre tout un jeu de miroirs et une longue série de médiations ; par exemple, de créer un univers de bergers et de bergères ou de se transporter dans la Perse ancienne pour faire passer dans l'ordre fictionnel la vision du monde, la vie sociale et affective d'un groupe social. Il suffira de nommer les choses, de désigner les protagonistes, de nommer leurs sentiments : c'est cela, l'analyse psychologique classique :

Pas de sens extérieur ou antérieur au signe ; nulle présence implicite d'un discours préalable qu'il faudrait restituer pour mettre au jour le sens autochtone des choses. Mais non plus, pas d'acte constituant de la signification ni de genèse intérieure à la conscience. C'est qu'entre le signe et son contenu, il n'y a aucun élément intermédiaire, et aucune opacité (...) Le sens ne pourra plus être que la totalité des signes déployés dans leur enchaînement, il se donnera dans le tableau complet des signes.⁵

Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans notre esprit, l'on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que les mots sont les couleurs.⁶

De même que l'Histoire naturelle va, comme le montre Foucault, constituer le vaste tableau de la nature en classant et en se livrant à une grande activité taxinomique, de même les nombreux traités des passions qui paraissaient à l'époque classique vont dénombrer, classer et nommer les passions des hommes. Même si l'on assiste dans la période classique à la naissance du personnage romanesque moderne, il s'agit alors moins de particulariser, de décrire la vie d'un être vraiment singulier que de donner corps dans la fiction aux valeurs d'une société qui croit à l'universalité de l'homme. Puisque ces valeurs sont encore partagées par le groupe, puisque l'ensemble des représentations sociales est cohérent, il suffit de désigner, de nommer. « Nommer, c'est tout à la fois donner la représentation verbale d'une représentation, et la placer dans un tableau général » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 132). Mais, s'il y touche souvent, Foucault ne s'attarde guère à établir les rapports entre les réalisations concrètes auxquelles aboutissent les options esthétiques et l'*épistémè*. Dans le domaine de la fiction, le rapport m'apparaît de plus en plus évident.

⁵ Foucault, M., *Les mots et les choses*, p. 80.

⁶ Lamy, B., *La rhétorique ou l'art de la parole*, p. 5-6.

Dans l'histoire du roman, Balzac m'apparaissait comme l'écrivain de l'inventaire ou de l'enquête, parce qu'il décrit beaucoup d'objets. Je me souviens de ma lecture exaspérée, à quinze ans, du *Cousin Pons*. Dieu ! Que la masse de mots que Balzac accumule sur les objets de la convoitise et de la collection de Sylvain Pons m'avait alors ennuyé ! Racontons.

Par une après-midi d'octobre 1844, des Parisiens assis sur le boulevard des Italiens regardent passer Sylvain Pons, son spencer de 1806 et son chapeau, qui « semblait être attaqué de la lèpre, en dépit de la main qui le pensait tous les matins ».

Sous ce chapeau qui paraissait près de tomber, s'étendait une de ces figures falotes et drolatiques comme les Chinois seuls en savent inventer pour leurs magots. Ce visage perce comme une écumoire, où les trous produisaient des ombres, et refouillé comme un masque roumain, démentait toutes les lois de la monotonie. Le regard n'y sentait pas de charpente. Là où le dessin voulait des os, la chair offrait des méplats gélatineux, et là où les figures présentent ordinairement des creux, celle-là se contournait en bosses flasques.⁷

La description du bonhomme, qui couvre plusieurs pages au début du roman, est inscrite dans une forte mise en scène des regards qui se posent sur lui : ceux des oisifs assis, des *passants*, des *observateurs*, des *connaisseurs en flânerie*, etc. La singularité d'un objet ou d'un personnage (par exemple celle des objets de la convoitise de Pons) apparaît donc aux yeux d'un sujet ou d'une multiplicité de sujets regroupés par hasard (les passants du boulevard des Italiens) sans pour autant composer une assemblée homogène. La conscience de l'altérité se glisse ainsi dans le même interstice que celle de la singularité. Pons est autre, et un peu bizarre, aux yeux des bourgeois parisiens. Dans *L'éducation sentimentale*, Madame Arnoux est, dans l'instant de l'apparition, unique, avec ses bandeaux noirs, sa robe de mousseline qui, comme écrivait Zola, disent qui est cette femme.

Au bal de leur première rencontre, Madame de Clèves et Nemours se regardaient, s'admiraient, mais ce qui a *marqué* le surgissement du « coup de foudre » fut le murmure de l'assemblée qui les regardait : « Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges ». Dans la salle de bal, les courtisans participent à la naissance d'un amour, tandis que, à cet instant de leur rencontre, Frédéric et Madame Arnoux sont seuls sur le bateau ; aucun témoin, pas même le mari.

Dans le roman du XVII^e siècle, même « nouveau », il s'agissait de peindre des sentiments à l'usage des courtisans. Pour Flaubert, il im-

⁷ De Balzac, H., *Le Cousin Pons*, 1847.

porte de peindre *une* femme, telle qu'elle est dans l'instant où elle capte le désir d'un jeune bachelier. Au début des *Chouans*, en 1829, Balzac opposait bien l'esthétique qui particularise les individus (notamment par le vêtement, qui en l'occurrence marque les appartenances sociales) à ce qui, de son temps, subsistait encore de l'idéal d'une peinture universaliste des sentiments. Aussi le détachement que conduit Hulot « offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professions si adverses, qu'il ne sera pas inutile de décrire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui ; quoique, selon certains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments ».⁸

Balzac croit à la physiognomie. Inspiré par Lavater et par Cuvier, il pense qu'à partir d'un fragment, d'un détail, on peut reconstituer tout l'être d'un individu, toute la réalité d'un milieu. Il va donc se poser en grand scrutateur d'indications partielles et susceptibles de participer à une reconstitution.

La *Comédie humaine* reste une peinture des passions, comme l'étaient les grandes comédies de Molière. Mais le romancier du XIX^e siècle va du particulier au général, tandis que le dramaturge classique procédait inversement, en logeant dans une figure encore peu individualisée un ensemble de passions qui formaient un caractère.

Ce renversement, auquel Balzac se montre sensible dans l'*incipit* du premier roman qu'il signe de son nom, me semble parallèle à celui qu'opèrent au début du XIX^e siècle les sciences de la vie, qui vont se substituer à l'Histoire naturelle tout en conservant ses acquis. Cuvier s'affranchit de la taxinomie et de la classification au bénéfice de l'étude de l'organisation des êtres vivants. Commentant son œuvre, Michel Foucault écrit : « L'être vivant était une localité du classement naturel ; le fait d'être classable est maintenant une propriété du vivant. Ainsi disparaît le projet d'une *taxinomia* générale ; ainsi disparaît la possibilité de dérouler un grand ordre naturel qui irait sans discontinuité du plus simple et du plus inerte au plus vivant et au plus complexe ; ainsi disparaît la recherche de l'ordre comme sol et fondement d'une science générale de la nature », Nature qui apparaissait comme « espace homogène des identités et des différences ordonnables » « cet espace est maintenant dissocié et comme ouvert en son épaisseur ». La recherche s'attache alors à l'organisation des êtres vivants, laquelle n'est pas immédiatement visible à la surface du corps, mais au contraire appréhensible au niveau des organes primaires, « centraux, cachés, et qu'on ne peut atteindre que par la dissection ». Il y a « passage de la notion taxinomique à la notion synthétique de vie ». « La vie n'est plus ce qui

⁸ De Balzac, H., *Les Chouans*, 1829.

peut se distribuer d'une façon plus ou moins certaine du mécanique ; elle est ce en quoi se fondent toutes les distinctions possibles entre les vivants ».⁹

Ainsi s'instaurent, pour reprendre encore les termes de Foucault, les « conditions de possibilité d'une biologie ». Or, c'est en des termes quasiment empruntés au vocabulaire de la biologie et quelque peu teintés de vitalisme, que Félix Davin, inspiré et corrigé par Balzac lui-même, loue les talents de celui-ci dans l'Introduction aux « Études de mœurs au XIX^e siècle », de 1835 :

Observateur sagace et profond, il épiait incessamment la nature ; puis, lorsqu'il l'a eue surprise, il l'a examinée avec des précautions infinies, il l'a regardée vivre et se mouvoir ; il a suivi le travail des fluides et de la pensée ; il l'a décomposée, fibre à fibre, et n'a commencé à la reconstruire que lorsqu'il a eu deviné les plus imperceptibles mystères de sa vie organique et intellectuelle (...) Cette science n'excluait pas l'imagination.¹⁰

Science empirique, la biologie fait appel à une observation aiguë de détails, de même que Balzac, « historien des mœurs », devra entrer « dans cet examen de détails et de petits faits (...), interprétés et choisis avec sagacité » pour « configurer la société avec ses principes organiques et dissolvants ».¹¹

Balzac se veut historien de son siècle, mais il vient après la naissance de l'histoire moderne. Et l'on sait bien que la rupture épistémologique qui se produit à la fin du XVIII^e siècle affecte également la conception de l'histoire. À l'âge classique, « le monde et l'homme, d'un seul tenant, faisaient corps en une histoire unique. À partir du XIX^e siècle, ce qui vient à la lumière, c'est une forme nue de l'historicité humaine – le fait que l'homme en tant que tel est exposé à l'événement ».¹²

Ne se préoccupant plus guère du grand devenir du monde et centrée sur une sorte de concrétude de la vie humaine dans le passé, l'écriture se fondera sur les *traces* qu'auront laissées hommes et événements. Époque des expéditions en Égypte et des fouilles archéologiques, le XIX^e siècle accomplit un immense travail d'exhumation et de conservation des sites, des documents et des archives.

Il y a quelques années qu'en visitant, ou pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot gravé à la main sur le mur

⁹ *Les mots et les choses*, p. 280-281.

¹⁰ Cité d'après l'édition de G. Castex, coll. « Pléiade », (1976) de *La Comédie Humaine*, t. I, p. 1171.

¹¹ *Op. cit.*, p. 1154.

¹² Foucault, M., *Les mots et les choses*, p. 381-382.

ANAPKH

(...)

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.

Mars 1831.¹³

Un livre entier bâti sur un mot gravé dans l'obscurité d'une vieille tour ! Quel pouvoir exerce donc la *trace* sur cet esprit !

C'est si vrai que, en 1862, dans *Les Misérables*, Hugo inscrit encore la trace comme génératrice de récit. Au début de la seconde partie, il se met en scène comme passant sur la route de Nivelles à La Hulpe. En promeneur, il observe un cabaret, puis un vallon, tout un paysage paisiblement habité, et il arrive ainsi, comme au hasard, devant une grande ferme ancienne. « Un brave petit oiseau, probablement amoureux, vocalisait éperdument dans un grand arbre ». Jusque-là, notre promeneur est parfaitement bucolique.

Au pied de la porte close de la ferme, il remarque « une assez large excavation circulaire ressemblant à l'alvéole d'une sphère ». La porte s'ouvre et une paysanne aperçoit ce qu'il regarde. Elle lui dit : « C'est un boulet français qui a fait ça » et lui montre d'autres traces d'obus. Il lui demande comment s'appelle cet endroit. C'est Hougomont. « Le passant se redressa ». Il regarde au loin et aperçoit « quelque chose qui, de loin, ressemblait à un lion » : « Il était dans le champ de bataille de Waterloo ».

Vient alors le chapitre *Hougomont* : sept pages qui sont comme une visite guidée de la ferme, composée de description et de narration mêlées. Les traces de la lutte de 1815 ne manquent pas : « on distingue les balafres de l'attaque : la chapelle a brûlé ; les balustrades du jardin « ont des éraflures de mousqueterie » ; des meurtrières percées dans le mur « y sont encore » : au dehors, ce mur « est rongé par la mitraille » ; les pommiers tombent de vieillesse et « il n'y en a un qui n'ait sa balle ou son biscayen » ; « une femme en cheveux gris vous dit : – J'étais là. J'avais trois ans. Ma sœur... » ; « et tout cela pour qu'aujourd'hui un paysan dise à un voyageur : Monsieur, donnez-moi trois francs ; si vous aimez, je vous expliquerai la chose de Waterloo ! ».

Et voici notre Hugo se substituant au paysan et nous racontant le 18 juin 1815. Il est parti pour soixante pages de récit historique *justifiées par des traces*. Au niveau de l'intrigue romanesque, l'épisode n'est rattaché à l'ensemble que par le fil ténu de la rencontre de Thénardier et de Pontmercy sur le champ de bataille.

¹³ Hugo, V., *Notre-Dame de Paris*.

La *trace* est ainsi chez Hugo génératrice de récit historique comme elle va l'être bientôt de récit d'enquête dans le roman policier avec Conan Doyle. Hugo participerait donc à l'élaboration d'un nouveau modèle épistémologique dont Carlo Ginzburg discerne la formation vers la fin du XIX^e siècle.¹⁴ Il a repéré qu'au même moment, trois hommes, qui ont reçu chacun une formation médicale, fondent leur méthode sur l'observation de détails qui doivent les mettre sur la piste de la vérité qu'ils recherchent.

Le premier de ces hommes est Giovanni Morelli, qui renouvelle les méthodes d'attribution des œuvres picturales en soutenant que ce sont les éléments les plus manifestes de la manière d'un peintre qui sont les plus faciles à imiter, tandis qu'échappent à l'attention du copiste les détails négligeables (la forme du lobe des oreilles, des ongles, celle des doigts et des orteils). Par cette méthode, Morelli propose de nombreuses attributions nouvelles d'œuvres importantes exposées dans des grands musées.

Le second, Conan Doyle, a manifesté aussi beaucoup d'attention à la forme des oreilles dans sa nouvelle intitulée *La boîte en carton* (1892). Voilà qui a alerté les chercheurs, et un rapport étroit a été établi entre la méthode de Morelli et celle que Conan Doyle attribuait à Sherlock Holmes. « L'amateur d'art, écrit C. Ginzburg, est comparable au détective qui découvre l'auteur du délit (du tableau) en se fondant sur des indices qui échappent à la plupart des gens ».¹⁵

Enfin, le troisième n'est autre que Freud, qui a connu les travaux de Morelli et qui établit lui-même le rapport entre sa méthode et celle du critique d'art : « je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle a aussi coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut (« refuse ») de l'observation, les choses secrètes ou cachées ».¹⁶ « Dans les trois cas, des traces parfois infinitésimales permettent d'appréhender une réalité plus profonde, qu'il serait impossible de saisir par d'autres moyens ».¹⁷ Par le déchiffrement du détail, se découvre une vérité cachée. Le monde prend ainsi une dimension de *profondeur* qui est celle du *vivant*. L'auteur établit, d'ailleurs, toutes les relations qui s'imposent avec les sciences de la vie et insiste sur la formation de médecin qu'avaient les trois pionniers.

¹⁴ Ginzburg, C., « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le Débat*, n° 6, novembre 1980, p. 3-44.

¹⁵ *Art. cit.*, p. 7.

¹⁶ *Le Moïse de Michel-Ange. cit.*, par C. Ginzburg, *art. cit.*, p. 9.

¹⁷ *Art. cit.*, p. 12.

Nous voilà complètement passés de l'horizontalité du tableau de la nature, qui pouvait se lire dans la transparence, à la profondeur du vivant, et à son opacité. Désormais le recours à l'indice est indispensable à la compréhension de cette réalité opaque.

Paradigme de l'indice ; avant cela observation du vivant et naissance de la biologie ; développement parallèle d'une conception nouvelle de l'histoire ; formation de l'esthétique dite « réaliste », puis « naturaliste » : au XIX^e siècle s'est ainsi ouvert largement l'espace épistémologique et esthétique du détail.

Et voici déjà, que dans l'ordre esthétique, cet espace va se refermer progressivement. La pensée du détail suppose un sujet qui repère l'indice, l'interprète et reconstitue la réalité : Hugo se met en scène dans les deux romans que j'ai cités et Conan Doyle est doublé par Sherlock Holmes ; quant à Freud, il ne masque jamais son rôle de déchiffreur et sa forte présence de scripteur.

Bientôt, ce sujet qui regarde va occuper toute la place, et *peindre* ne sera plus peindre le monde tel qu'il est mais tel que *je* le vois. Il ne s'agira plus de représenter ce que *le* regard peut voir, mais ce qu'*un regard* aperçoit – plus exactement les modalités particulières d'une vision.

À lire la critique de Zola, on perçoit qu'il balance entre le réalisme de la chose vue et le réalisme de la vision. De 1866-68 à 1877, le dernier va l'emporter nettement. Ainsi, à propos de la *Côte de Jallais* de Pissarro, Zola se situe du côté de la vérité du *paysage* :

C'est la campagne moderne. On sent que l'homme a passé, fouillant le sol, le découpant, attristant les horizons. Et ce vallon, ce coteau sont d'une simplicité, d'une franchise héroïque. Rien ne serait plus banal si rien n'était plus grand. Le tempérament du peintre a tiré de la vérité ordinaire un rare poème de vie et de force.¹⁸

Une des tendances majeures de la modernité étant la distorsion, ou le refus, de toute référence au réel au profit du fonctionnement autoréférentiel du texte ou du tableau, tout espace se ferme là pour un statut du détail – inexistant, par exemple, dans la poésie de Mallarmé, sinon sous la forme d'une prolifération d'indices. Donc plus de référence décodable au réel, mais un ancrage, une origine dans la perception individuelle et très subjective de la réalité. En littérature, la tendance est beaucoup à l'écriture en fragments. Disparaît là tout principe d'organisation qui serait fondé sur une relation de la partie au tout. Les fragments s'organisent sur des principes divers : la variation, la série, la simple juxtaposition.

¹⁸ Zola, É., *Mon salon*, 1868, *op. cit.*, I, 12, p. 869.

Le héros de Stendhal, carriériste et amoureux, est toujours en état d'alerte herméneutique : pour lui, l'avenir est à qui interprète au moment voulu les signes, politiques ou érotiques. Avec Flaubert, avec Zola, informations et significations étaient d'emblée données en surface, insistantes, troublées. Le premier métonymise finement, mais ses montages sont sans mystère et ses héros sans secret. Chez Maupassant, les héros, incertains de leur identité, troublés par l'autre, guettant leur double, se voient contraints une vigilance jalouse sur les indices qui s'offrent à eux comme dans cette forte expérience du double qu'est *Pierre et Jean*. Le roman y perd une sérénité qu'il ne retrouvera plus.

Je voudrais, en guise de conclusion, évoquer rapidement la façon dont Ahmadou Kourouma articule l'enquête et la quête, c'est-à-dire les signes et leur décryptage, dans son roman *Allah n'est pas obligé*. Alors même que Kourouma badine avec les appartenances du jeune homme ou encore qu'il veille à le présenter comme un être sans attaches, il démultiplie son personnage en indices de toute une inscription sociale, la sienne et celle des autres. Pour lui, la socialité opère en sourdine et ne s'exprime que dans un discours second qui dit toujours autre chose que ce qu'il semble dire. Assez comparable en ce cas à ce que la linguistique nomme le « langage indirect ». Qu'il faille un ludion comme celui que nous évoquons pour que la machinerie sociale avec ses féroces rapports de domination apparaisse dans son insistance, dans sa sornioiserie, dans sa dérision ne manque pas de sel. Mais tel est l'effet « enfant-soldat » : le jeune Birahima est en somme un « analyseur » comme l'est Fama ou Djigui d'une autre façon et par d'autres voies.

Dans ce grand texte herméneutique, Birahima constitue en plus une énigme permanente et redoublée : sociale (d'où vient-il ?), affective (quels sont ses rapports avec sa mère ou le mari de celle-ci ? Avec le marabout qui l'aide à errer ? Avec les commandants de camps ?). On peut dire que, avec lui, la fiction n'en finit pas, qu'elle est renvoyée continuellement au désir (répétition, rythme, anamorphose, mise en abîme) qui la porte et la fait durer. Ainsi de tout ce qui chez l'enfant-soldat va à rebours des normes du texte et de l'univers du roman : Birahima est, à plusieurs égards, improbable à l'intérieur d'un monde fictionnel qui n'est pas à son image. Mais, pour que l'on accorde à cette divergence le droit de faire événement et d'entrer en concurrence avec les lignes de force du texte, on voit aussitôt se former autour du personnage un réseau de fils thématiques d'une solide cohérence et d'une grande portée. C'est comme si deux discours méconnus jusqu'ici ne faisaient surface que pour aller l'un contre l'autre. Quel est cet enfant-soldat surestimé ? Quelle est cette socialité mal et trop perçue ? Comment comprendre la convergence qui s'opère entre l'enfant-soldat et telle perception de la structure sociale ? Ce personnage singulier est tout en lignes de fuite.

Mais, de ce fait même, il favorise des condensations de sens qui échappent à l'orientation générale du texte et à ses « leçons » trop visibles. Birahima, dans l'œuvre romanesque de Kourouma, c'est à plusieurs égards « l'autre texte » perturbant les significations trop clairement proposées, tout au moins, les redistribuant dans un ordre inédit.

Gardons-nous toutefois de réduire l'existence fictionnelle de l'enfant-soldat à ce débat psychologique. Par-delà la mécanique du phénomène des enfants-soldats, la guerre dans ces pays très riches (de diamant et d'or) dégage une signification plus ample. Une fois encore, c'est à même le personnage que les choses se nouent et que s'explique peut-être l'insuffisance des lectures. Comme il est tentant, cependant, de réduire le cher enfant-soldat à son insignifiance d'innocent garçon que le « bordel au carré » africain pousse au crime comme dans une sorte de revanche. Mais alors, comment concevoir qu'un être aussi anodin soit l'un des supports majeurs de l'analyse des guerres dans certains pays africains et occupe à ce titre d'énormes pans du roman ? Comment accepter que le si commun enfant-soldat se fasse le portrait emblématique de la réalité africaine symétriquement au même rôle joué par Taylor, Doe, le prince Johnson, Papa le bon, ou autre seigneur de guerre ? Enfin, comment comprendre qu'un tel personnage puisse éveiller chez le narrateur une si riche gamme de considérations sur les relations humaines et les rapports entre les nations et les peuples ?

Pour rendre compte de cette visibilité incertaine d'un personnage aussi décisif, il faut nécessairement passer par le mode de fabrication auquel le romancier a recouru d'emblée à son propos. Kourouma va continuellement jouer à reprendre Birahima dans le moment où il le donne à voir. Il ne cessera de le poser en lieu de ruptures et de questionnement. Concrètement, ce jeune homme apparemment sans origine, si ce n'est celle que lui procurent Balla et Yacouba, apparaîtra aussitôt couplé avec des idées de fugacité, de rencontre accidentelle, de saisie fragmentée. Les rencontres que le jeune Birahima fait à Abidjan ou dans les camps rebelles sont, en effet, nombreuses mais toujours célébrées dans leur immédiateté. L'« arrêt sur image » que produit le retour par anamnèse sur le récit de vie de quelques enfants-soldats montre que les trajectoires de ceux-ci se recoupent, de sorte que le lecteur a l'impression de découvrir des Birahima : l'enfant-soldat est à jamais cet être changeant, cet être pluriel corps et âme dont nul ne fixera le portrait. Mais le narrateur ne célèbre cette étonnante mobilité que pour en découvrir le caractère foncièrement relationnel. C'est dans le rapport du sujet à l'objet que l'un et l'autre se voient emportés dans le vertige de la variation. L'analyse dépasse donc de loin le seul cas de Birahima. Au sein de l'espace collectif, les relations réciproques entre les sujets se modifiant en per-

manence, chacun est contraint de revoir sa perception d'autrui et en retour la perception de soi-même.

Mouvant et imprévu, l'enfant-soldat ne va plus laisser le narrateur en repos. Mais non plus le roman. De toute sa conception, de toute sa complexion, l'enfant-soldat va induire en texte des stratégies de surprise et de déplacement, bonnes à déranger les clichés kouroumiens et à perturber le jeu des causalités ordinaires. Charme de Birahima. Il conjugue harmonieusement une esthétique avec un style de vie. Il passe dans le roman comme il traverse les frontières entre les pays et pénètre dans les repères des « rebelles », bousculant les choses sur son passage, dérangeant leur ordre, contestant les normes. C'est la fulgurance même. Mais ce personnage si vital, innocent, va s'alourdir bientôt d'une charge existentielle moins allègre. Dès ce moment, son ambivalence et son instabilité vitale montreront que le temps du premier Birahima aura vécu. De l'essence précieuse de son enfance (initiale) subsistera une qualité rare, celle d'un destin continûment suspendu, entre vie et mort.

Dans ses pérégrinations à travers les forêts, tout est en place : le désir du désir et la mise à l'index (Birahima endosse promptement l'idéologie des rebelles), le mystère angoissant et la fête secrète. Birahima est au point focal de ces tensions et contradictions. Le roman les dépassera mais non pas de la façon la plus attendue. Il ne résoudra pas l'énigme qu'il s'est posée ou imposée. Il ne dira pas quelle est la « vraie nature » de Birahima, un bourreau ou une victime, un « naïf ou un roublard ». Mais, de la personnalité foncièrement mobile et changeante de celui-ci, il fera tout ensemble un style de vie, une vision du monde, une méthode de pensée.

Birahima apparaît donc comme menant une double existence. Autrement dit, toute une région de ses conduites nous reste à jamais cachée, le narrateur pouvant juste en reconstituer quelques pans à partir des autres enfants-soldats. Ce caractère énigmatique n'est pas pour peu dans ce qui fait la séduction mobile du personnage. Mais ce qui va donner à celui-ci une profondeur particulière n'est pas tant ce que l'on ignore de lui que la position qu'il occupe. Au milieu de ces va-et-vient tourbillonnants, Birahima se tiendra et se définira à la jointure de ses deux vies. Tel est l'être de l'enfant-soldat, placé en équilibre instable à la rencontre de deux univers, dont l'un demeure comme une tâche aveugle. Il va véritablement incarner cette zone d'entre-deux à laquelle l'écrivain l'a voué. Ses discours mensongers se traduisent notamment par des substitutions pronominales auxquelles il se livre dans ses récits (glissements subreptices du « je » au « il » ou vice-versa). Il ne fera que pointer là un mode d'être à travers de nombreuses anacoluthes dans l'enchaînement des séquences.

Au fond, Birahima est une vivante anacoluthie en ce qu'il passe en permanence au sein d'un même propos ou d'un même comportement, d'un régime (grammatical ou social) à un autre. Par là il réussit à déjouer toute prévision comme toute définition stable. Aussi ses petites stratégies d'esquive, de dissimulation, de mise en scène valent-elles moins par elles-mêmes que par la « figure » générale qui émane d'elles et qui est tout ensemble d'ordre normatif, perceptif et réflexif. Birahima est ce personnage qui, tout présent qu'il puisse être, n'est jamais véritablement fixé par le texte, parce qu'en permanence il se trouve indexable sur un ailleurs. En ce sens, il fonctionne comme métonymie géante : toujours vu, en effet, en impressions, en indices ; jamais en pied. Et c'est ce qui le rend d'une singulière liberté, dût-elle, celle-ci, reposer sur une aliénation première, celle d'une enfance trouble. Relevant de propriétés de deux mondes incompatibles, celui de son enfance et celui des enfants-soldats, Birahima joue de préférence sa partie sur une mince ligne de crête marquant la frontière entre deux mondes. Tout objet d'amour se trouve, pour le sujet aimant, dans cette posture-là. Mais, chez Birahima, le statut d'entre-deux se radicalise, le vouant à bouger et à toujours échapper à la prise.

Cette ironie du sort, Kourouma ne manque jamais de la souligner d'un trait net. Et d'autant plus volontiers qu'il considère avec une délectation morose les déchirements sociaux. Il observe avec passion les ruses qu'emploie le destin pour contrarier les calculs mesquins, les stratégies médiocres de l'acteur social, cet éternel imposteur. Plaisir d'abord enfantin de démonter les machineries les mieux huilées. Plaisir plus adulte de voir comment les plans d'action les mieux conçus manquent leur but, faute d'avoir tenu compte d'un nombre suffisant de variables et de caprices de la logique humaine. Et, par-dessus tout cela, la passion de détecter les vils et tortueux calculs que l'individu met en œuvre de lui-même et de son rapport aux autres. D'où cette certitude affirmée : fragmenté, l'individu est fait de plusieurs êtres, superposant temporalités et espaces. Mais de cette conception un peu convenue de la fragmentation et de la variabilité de soi, le narrateur va passer à une analyse plus aiguë de ses contradictions internes et faire venir au jour, ce faisant, les zones troubles de son être.

Et l'enfant-soldat, le petit Birahima, offre un beau cas de ce point de vue : l'être de ce jeune homme simplet, spontané, ludique, s'avère à l'usage réfractaire à toute prise, à toute analyse. Est-ce pourquoi la critique a souvent surestimé sa présence, tout en manquant sa symbolique ? Le jeune homme, il est vrai, produit à mesure de l'énigme et il ne s'inscrit dans de successifs espaces que pour se dérober au temps, c'est-à-dire au savoir. De toute façon, Birahima nous engage à briser avec la monosémie du savoir sur la réalité africaine et avec son ossature déter-

ministre : ces adolescents abandonnés à eux-mêmes à cause de la misère la plus abjecte et à qui il ne reste que l'usage de la kalachnikov pour survivre. Voilà ce que ces sauvages sont redevenus depuis que nous avons cessé de les coloniser. Interprétation facile, trop simpliste. À l'origine, Birahima est fils du moment, tout en éclats et en chatolements. Mais, peu à peu, il échappe aux effets de surface pour atteindre à une complexité non moins déconcertante. On ne l'atteindra, dès lors, que par des biais, des détours, des coïncidences. Il est par excellence l'*être-indice*. C'est sans doute pourquoi Yacouba le trouvera sot un jour, subtil le lendemain : on le verra tour à tour beau, chaleureux, généreux et cynique. Mais il se fait, de surcroît et bien plus encore, une manière d'*être-aura*, en jouant à celui qui continûment introduit le lointain dans le proche et l'autre dans le même. Il nous faudra définir ce principe recteur de son personnage qui en présuppose une lecture par déchiffrement des signes et recomposition du texte. Être de signification instable, entité que le texte projette régulièrement vers ses marges, ses silences, ses mystères, Birahima se révèle au fil du temps plus imprévisible et plus déconcertant encore qu'un Fama, un Djigui, un Koyaga, dont Kourouma a fait les champions de l'excès et du coup d'éclat. Mais les inconséquences de Fama ou de Djigui finissent vite par s'inscrire dans une logique de retournement et de la surenchère assez aisée à identifier, donc à prévoir. Le jeune homme d'Abidjan est bien plus imprévu : là où la perversion de l'aristocrate Fama ou du roi Djigui s'exhibe, la névrose de Birahima s'inhibe.

En cette occasion comme en d'autres, comment savoir qui du personnage ou du narrateur a lu avec pertinence les données de la fiction, qui en a proposé l'interprétation qui nous est soumise ? La seule certitude est que le roman, en l'occurrence, franchit l'obstacle mental qui se présente à son héros. Il prête, en effet, à ce dernier l'invention d'un mythe explicatif propre à restaurer les droits de la nécessité à l'intérieur de la contingence la plus pure tout en préservant la part de fantaisie et de liberté que ménage l'imprévu. Le petit mythe des Africains menteurs, capables de férocité et d'inconscience que Kourouma se plaît à ébaucher ne manque pas d'humour. Manière de montrer comment les facteurs sociaux empruntent des voies obliques et volontiers dissimulées. Tout suggère que le petit Birahima, l'enfant-soldat, s'est imposé contre le cours des choses, a remonté la fiction à contre-courant et a favorisé une rupture dans le système de représentation, dont il fait tache d'huile.

Birahima a pour vocation de relever et d'interpréter des signes. Toujours herméneute à quelques titres. Pour lui, le monde n'est plus seulement à dénombrer, il est à décrypter. Ce qui implique sa confusion ou son opacité d'origine. Si les grandes structures ne sont pas immédiatement lisibles, on se rabattra donc sur les menus détails, en essayant, à

partir d'eux, de remonter le fil du temps. Bien souvent, ce sera passer du visible au caché, de la superficie à la profondeur, là où gît le secret. Kourouma s'interroge sur la portée des indépendances africaines et, malgré le coup de force final, il ne résout pas l'énigme sur la nature de l'enfant-soldat.

Chemin faisant, la métonymie s'est muée en indice. Ce sont bien des indices que recueille Birahima – pourquoi des chefs d'États sérieux peuvent-ils soutenir le combat et la lutte armée d'un « bandit de grand chemin » qui pille, viole et assassine ? Comment un homme qui a attiré la sympathie par sa générosité tombe lui aussi dans les travers qu'il combattait ? Qu'est-ce qui fait qu'un révolutionnaire sombre dans une vile violation des droits de l'homme ? La légitime défense explique-t-elle qu'une religieuse tue et se prostitue ? L'Afrique n'a-t-elle le choix qu'entre la peste et le choléra ? – sous forme, encore une fois, de détails. Tel est l'indice : empreinte menue qu'un événement plus considérable a laissée sur le sable mais sans que l'on sache qui l'a imprimée. Ainsi l'indice est un signe matériel connecté à un fait antérieur et ou extérieur qui nous échappe. La connexion est d'ordre causal, mais sans que la relation soit directement et purement logique ; une part d'arbitraire peut l'habiter. Donc, les conditions d'un mystère sont réunies. L'observateur va se livrer à tout un travail de recoupement et d'induction pour remonter à la cause. C'est bien de détection qu'il s'agit. Barthes distinguait déjà plusieurs types de fonctions et observait plusieurs types de corrélations entre elles. Il nommait « indice » un signifié explicite.¹⁹

Information latérale et comme insignifiante, la trace ou l'indice permet de remonter plus sûrement vers l'identité effective d'un phénomène, d'un acte, d'une personne. Mutation épistémologique et sémiologique tout au moins : un signe jusque-là peu reconnu accède à un statut inédit et décisif en raison sans doute de cette complexification des relations en société moderne que relevait déjà Hamidou Kane dans *L'aventure ambiguë*. La ferveur du détail dont ce texte est généralement transi favorise au contraire brouillages et égarements du sens. Et l'on voit donc la métonymie apparaître comme mode de transfert obligé de la figuration. Métonymie qui montre et qui cache, toujours à quelque degré. Pour peu qu'elle se durcisse en index ou en indice, et voilà que le texte vire au cryptogramme. Le soupçon naît, il ne reste plus qu'à détecter les signes révélateurs.

Kourouma approfondit cette chasse aux signes révélateurs de façon beaucoup plus radicale. Elle est celle, morbide, du noble et du puissant qui alimente son tourment au moindre indice de sa déchéance sociale.

¹⁹ Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, 12-15.

Elle est celle du mondain déguisé en révolutionnaire (et du charlatan présenté comme féticheur) hanté par l'obsession de discerner le rang des autres pour être mieux à même d'assurer le sien et de maintenir les distances. Mais elle est plus que toute celle du romancier qui jubile à décrypter le grand grimoire social et à voir combien le jeu contrarié des apparences et des réalités peut se révéler dévastateur. Et le lecteur s'emploiera à capter ces petits lapsus de l'existence que libèrent gestes, intonations, mimiques, silences et à donner au sens le temps d'advenir à travers eux. Ici, bien huilée, la machine romanesque s'alimente au machinal. C'est ainsi que peu à peu la métonymie s'est lestée d'une fonction neuve, faisant du texte un espace de doute et le lieu d'une enquête pressante sur l'identité psychique et sociale des êtres.

Il faudrait décrire ici tout le dispositif romanesque que Kourouma a mis en place pour aboutir à ce puissant effet qui n'en finit pas de nous interroger. Je m'en tiendrai à trois facteurs majeurs qui sont comme les conditions d'émergence d'une « sociologie du texte ». Plaçons en tête la conjonction du roman et de l'essai au sein du dispositif kouroumien. Telle qu'elle est traitée dans ce roman, elle constitue une absolue nouveauté. Fiction et réflexion sont dans une collaboration permanente qui les fait tantôt alterner et tantôt se confondre. Kourouma pratique, de ce fait, un romanesque très libéré qui ne recule devant aucune rupture de régime ni aucune dérive du discours et va jusqu'à faire de la digression une norme avec quoi il combine cette attitude méthodologique qui ménage des sauts constants du plus singulier et du plus concret vers le plus général. Kourouma se construit ainsi de petits univers fortement localisés, sans craindre d'aller jusqu'au plus périphérique et au plus excentrique. Mais c'est à chaque coup pour s'envoler vers des cimes et tenter de formuler la règle, de comprendre le principe, de dégager la structure. Et pour redescendre aussi vite sur le « terrain », là où tout détail est minutie. En troisième lieu, le romancier coiffe le tout d'une stratégie du déplacement ou du « départ » qui, pour casser les effets doxiques, évite les perspectives les plus attendues, les plus normatives. Procédures de surprise, d'inversion, de démontage. Elles visent à jouer les configurations du sens l'une contre l'autre de façon à ce que celle-ci se révèle dans celle-là. Les enfants-soldats comme vérité de la guerre ordinaire. Birahima comme vérité de Yacouba et de sa mère. L'exploitation des richesses comme vérité des guerres présentées comme des conflits interethniques. L'ONU comme machine d'incohérences et de contradictions, instrument de propagande occidentale. Kourouma ne fait d'ailleurs que questionner de la sorte son propre substrat idéologique. Et ainsi se trouvent mises en place, par pièces et morceaux, les conditions de ce qui est bien plus une sociologie romanesque qu'un roman social.

Une telle démarche met forcément à mal l'opposition entre fiction et savoir. Avec cette impression que les grands moments de découverte cognitive chez Kourouma sont aussi ceux où l'imaginaire se donne le plus librement cours. En tout cas, au sein d'un roman qui ne s'avoue jamais entièrement comme tel, il est de brusques coups d'accélérateur et toute une stratégie de l'excès qui stimulent le travail de la pensée tout en lui conférant aussi une grande séduction. N'importe comment, il ne devait guère y avoir, pour l'auteur des *Soleils des indépendances*, de différence entre travail fictionnel et enquête sur la société. Une seule et même passion préside aux deux. Pour l'écrivain d'ailleurs, les mêmes grandes lois informant fiction et réalité, l'une relationnelle qui donne à voir que les phénomènes ne peuvent s'entendre qu'en connexion avec d'autres, l'autre dialectique rappelant que toute vérité étant contradictoire est toujours susceptible de s'inverser.

Dans son entreprise, Kourouma reprend ainsi sur le mode fictionnel les questions que l'on se pose : qu'arrive-t-il dans une société quand les élites sont défaillantes au point de renoncer à leur rôle pilote ? Comment cette société supplée-t-elle à ce manque ? À ces questions, le romancier répondra sans pathos ni emphase, mais en faisant jouer toutes les ressources de la dialectique ironique dans laquelle il est passé maître. Si on analyse la représentation active des personnages dans le roman, on remarque que les classes – populaires – les plus dominées prennent part à la lutte des dominants. Kourouma développe donc une méthodologie singulière, qui est comme le fin mot de sa science. Il est utile de repartir encore à propos du Je-sujet et de la particularité de sa position narrative. D'un côté, il est celui qui filtre toute péripétie et toute perception à travers sa conscience et met en œuvre une subjectivité insistante. De l'autre, il est celui qui ne participe à la plupart des épisodes qu'en témoin discret et comme retiré. Telle est sa dialectique inédite et rarement décrite.

En fait, deux positions duelles en présence vont s'articuler de façon curieuse. Ici la dualité interne du héros-narrateur que je viens de rappeler. Là, la duplicité du personnage (Birahima) qui est familière et ne se départit pas de son statut d'extériorité mais qui, dans le tête-à-tête étroit des maquis rebelles, semble acquérir une portée toute neuve. Effectivement, toujours présent mais toujours pointé vers un ailleurs, toujours lui et toujours autre, le jeune homme fixe de façon permanente l'attention de ses partenaires qu'il semble captiver et accaparer la subjectivité de ces derniers. Dans tous les cas, le narrateur-sujet vit si bien son « autre » en projection que son écriture n'a de sens que si cet autre lui en procure l'argument. On ne pousse pas aussi loin que lui le « dualisme », avec cette tendance qu'il manifeste à être moins l'un et l'autre que dans l'intervalle qui existe entre les deux. Sans pour autant verser dans la

marginalité, l'ambivalence de Birahima dessine un *no man's land* dont on perçoit d'emblée le bénéfice : il est garanti d'engagement spontané, car il n'exige pas à tout moment que l'on produise ses titres ou se conforme aux normes sociales ; il est ce lieu de transit où ne règne pas une parole magistrale, cette zone d'indétermination qui pointe vers la jeunesse montante.

La concurrence des élites est de tous les temps et participe d'un mécanisme normal de reproduction sociale. Mais dès le moment où l'économie des guerres qu'elle intègre se dérègle jusqu'à fausser les rapports de base, tout l'édifice est en danger. Comme si les « bandits de grand chemin » et les enfants-soldats, à prendre trop de place, venaient créer un État dans l'État et multipliaient les ferments de désordre. Et c'est bien la hantise qui semble planer sur le roman. Retour, dirait-on, de la vieille prophétie apocalyptique de ce nègre grand enfant qui retourne à ses ténèbres après avoir chassé le colonisateur-civilisateur. N'allons pas jusqu'à dire que le romancier reprend le spectre à son compte. Mais il en prête à d'autres l'intention et le fait avec une jubilation certaine. Sa conviction est de toute manière que les « bandits » et les enfants-soldats transgressent l'ordre social, mais qu'ils y procèdent sur plusieurs modes selon les types de relations qu'ils instaurent. Kourouma leur donne un statut littéraire. Il veut noter que ces déviations sont une production sociale. Autrement dit, chacun constituera sa propre déviance sur un mode spécifique à l'intérieur des grandes catégories. Par passage à la limite, c'est tantôt la perspective pathologique ou monstrueuse (les frasques sexuelles de la religieuse, les massacres et violences, la prédation) et tantôt l'ouverture libératrice (l'enfant-soldat cherchant les moyens de survie, Doe voulant mettre fin à l'injustice et aux humiliations des autochtones du Sierra Leone, la religieuse défendant le couvent, le colonel papa le bon s'occupant des enfants de la rue). Mais c'est manière pour lui de réaffirmer ce qui est la question de tout le roman, à savoir : comment distinguer dans le phénomène enfant-soldat entre la « part maudite » et ce qui relève d'une assumption émancipatrice de soi – compris dans le fait de le « dire ». L'irrationnel a gagné le texte. Un désordre s'est subitement installé, qui s'interrompt aussitôt. L'enfant-soldat regagne Abidjan, en compagnie de Sekou et de Yacouba, « deux bandits de grand chemin » (p. 232) prêts à se faire faire de nouvelles cartes d'identité et à continuer leur trafic qui consiste à multiplier les billets de banque. Courant alternatif. Le désir court ailleurs ou, aussi bien, se met en repos, en suspens de dépense. Nous l'avons vu errer (en véritable héros picaresque) avec virulence à travers le Liberia, la Sierra Leone. Il retombe de même ou, en tout cas, glisse à autre chose. Sa successivité est assurée, sinon son succès. D'où l'anamorphose : le roman se termine comme il a commencé (Bisanswa 8-27). Il se met à écrire un roman pour raconter ses escapades. Et l'enfant-soldat n'a pas

mal joué dans cette scène jubilatoire et désespérée à la fois : pris dans le tempo d'Abidjan, il a comme dévié son désir des guerres à l'écriture, aimant aussi bien que haïssant l'une dans l'autre. Médiation immédiate, étrange et bénéfique. Il nous le dit, racontant ainsi la genèse du récit.

Errance des désirs. L'enfant-soldat invente une libido mobile dont la circulation n'est pas contrôlable. Birahima échappe à tous. Très pratiquement, il n'est jamais là ; ou jamais vraiment là ; ou là tout en étant ailleurs. Mais très ontologiquement aussi : il est radicalement étrange et donc inconnaissable. Ce qui a tous les aspects d'une situation sans issue ni espoir : saurai-je jamais rien des désirs qui couvent chez cet être et des vies encloses en lui ? Viendrai-je jamais à bout de ce qui le rend si singulier ? Comment réduire son altérité provocante ? L'apparition des enfants-soldats et des guerres est la grande, l'ultime question de *Allah n'est pas obligé*. Celle en tout cas dont on ne vient pas à bout, qui reste jusqu'au terme en suspens dans le roman. Tout ce qui dans la vie de Birahima fait écart – rupture, innovation, scandale – est comme aspiré par ce point focal. Ce qui renforce l'idée d'un personnage dessiné en lignes de fuite et qui ne prend consistance qu'aux marges du texte. De la sorte, on peut manquer ce personnage, ainsi que beaucoup l'ont fait. Mais on peut tout aussi bien le tenir pour le pivot de toute une stratégie esthétique qui consiste à ne jamais arrêter le sens, à ne jamais fixer aucune valeur. Au fond, l'enfant-soldat présente beaucoup d'avantages aux yeux d'un romanesque qui met en doute la représentation. Il est le lieu d'un secret ; il est perçu comme ambivalent ; il joue d'une continue présence-absence. Tout cela étant, il active avec éclat une dynamique inhérente au roman de Kourouma qui vise à faire qu'il n'y ait ni linéarité narrative ni continuité sémantique. Il devient donc, à un certain moment, le moteur mais aussi l'emblème d'un système de signification qui ne cesse de renvoyer à un ailleurs, à plus loin et à plus tard, tout en sachant qu'en fin de compte, il n'y aura pas de butée.

Travail d'enquête et de conquête, qui restera en suspens. Il sera loin d'être improductif cependant. La fiction s'est laissé gagner par un « programme » autonomiste à trois branches qui se caractérise par un pari sur la vie en opposition à tout ce qui la définit par avance. Ce programme-là brise avec les règles convenues de la socialité ; il ébranle les distinguos qu'imposent hiérarchies et conformismes ; il expérimente sur l'événement immédiat en ce qu'il rompt avec la voie tracée par avance de l'Histoire et de sa causalité. Il ne s'accommode ni du passéisme des anciens ni du futurisme des modernes. Mais il présuppose une libre disposition et une libre responsabilité de soi qu'après tout l'enfant-soldat assume bien.

Cette littérisation du « réel » implique sans doute une réalisation inédite de la littérature. C'est que, décrivant l'enfant-soldat dans un

espace de sens, Ahmadou Kourouma ne fait peut-être que définir la place que lui-même s'efforce d'occuper dans l'espace des lettres. Son projet d'auteur et par-delà sa poétique se dessineraient ainsi en filigrane dans les choix qu'opèrent ses personnages les plus marginaux (au sens social et romanesque). Par leurs voix, à travers leur image, nous pouvons entendre que le romancier rejette l'alternative de l'humanisme classique et de l'avant-garde. Qu'il ne sera ni confit en tradition ni emporté par la surenchère du moderne. Qu'il ne passera pas les alliances avec les dominants, mais ne partagera pas plus les abus mortifères des dominés. Donc qu'il se tiendra quelque part ailleurs, à côté ou en retrait.

Par la bande, Kourouma donne ainsi forme à une position tierce dans le champ esthétique. À distance de la modernité autotélique aussi bien que d'un académisme de la représentation en trompe-l'œil. Et visant à dépasser l'alternative que propose leur opposition, à en dénoncer l'illusion. Car il s'agit bien de mettre en œuvre une littérature qui accepte de parler du monde plus que d'elle-même, tout en sachant que ce monde est opaque et irréprésentable selon les normes. Pour y atteindre, il faudra en permanence déjouer les contradictions diverses qui surgissent au cœur du romanesque et qu'a installées la tradition. C'est tout le pari d'*Allah n'est pas obligé*. Kourouma trouve ainsi une solution rhétorique ou symbolique au conflit qui existe chez lui entre le grand bourgeois issu des soleils des indépendances et l'intellectuel en rupture de ban. Il semble la devoir à cette aimable peinture des atrocités des guerres et à l'apparition du phénomène des enfants-soldats dans le roman.