

**INTERGÉNÉRICITÉ ET INTERTEXTUALITÉ, DEUX PROCÉDÉS
D'HYBRIDATION SCRIPTURALE CHEZ K. BUGUL, C. BEYALA, T.
BONI, ET S. BESSORA, Tiépilé Lydie COULIBALY épouse SORO (Université
Alassane Ouattara – Cote d'Ivoire)
gningnon16@gmail.com**

Résumé

L'écriture romanesque féminine a fait le choix de la rupture d'avec les normes classiques qui régissaient l'univers du roman. Intertextualité et intergénéricité sont parmi tant d'autres, les formes antigénériques que les romancières ont utilisées pour subvertir l'architecture du roman. En adoptant pareille posture, C. Beyala, S. Bessora, K. Bugul et T. Boni épousent la vision commune des romanciers de la nouvelle génération qui ont opté pour la rénovation esthétique du roman négro-africain. Les genres classiques que sont le théâtre et la poésie ont donné aux œuvres du corpus leurs aspects diffus. De même, les genres oraux à l'instar du conte et de la légende ont traduit l'attachement des romancières à leur culture et leur volonté manifeste de faire la fusion entre la tradition et la modernité. Plusieurs textes ont également été convoqués pour rendre informel le roman de C. Beyala qui a fait de l'intertextualité sa spécialité, obligeant ainsi le lecteur à une certaine culture générale afin de reconnaître les textes qui ne sont pas d'elle. Avec ces quatre (04) romancières, l'on passe de la forme à l'informel.

Mots clés : écriture-féminine, hybridation, intertextualité, intergénéricité, subversion, innovation.

**INTERGENERECITY AND INTERTEXTUALITY, TWO PROCESSES OF
SCRIPTURAL HYBRIDIZATION IN K. BUGUL, C. BEYALA, T. BONI,
AND S. BESSORA' S WRITINGS**

Abstract

Women's fiction writing has chosen to break away from the classical norms that governed the world of the novel. Intertextuality and intergenerality are just some of the anti-generic forms that women novelists have used to subvert the form of their works. In so doing, Calixthe Beyala, Sandrine Bessora, Ken Bugul and Tanella Boni embrace the shared vision of the new generation of novelists who have opted for the aesthetic renewal of the Black African novel. Classical genres such as theater and poetry have given the works in the corpus their diffuse aspects. Similarly, oral genres such as storytelling and legend reflect the novelists' attachment to their culture and their manifest desire to fuse tradition and modernity. The novels of Calixthe Beyala, who has made intertextuality her specialty, also featured a number of texts, requiring the reader to have a certain general knowledge in order to recognize texts that are not her own. With these four (04) women novelists, we move from form to formlessness.

Keywords: Women's writing, hybridization, intertextuality, intergenerativity, subversion, innovation.

Introduction

En Afrique noire, la femme est venue à l'écriture environ cinquante ans après les hommes, plus précisément au cours de la décennie 70. Elle n'était de ce fait pas présente lorsque les hommes portaient l'écriture africaine, tout genre confondu, sur les fonts baptismaux. La littérature féminine africaine est donc relativement très jeune et a été motivée afin que la femme selon B. Groult (1975, p. 34), « dise enfin, et qu'elle dise la vérité de son corps à elle, aussi universelle, riche et belle, sinon plus que celle de l'autre corps ». Se dire ou se raconter a été pendant longtemps le but ultime de l'écriture féminine. Cette approche ou vision simpliste des textes féminins a fait dire à certains critiques, en l'occurrence J. Chevrier (1984, p.15) et R. B. Fonkoua (1994, p. 112-115), qu'il s'agit d'une écriture de l'intérieure, égocentrique, tournée uniquement vers son sujet, c'est-à-dire la femme et son vécu. Pour cela, elle ne mériterait pas d'être considérée comme une littérature à part entière.

Toutefois, l'écriture féminine que certains critiques ont quelque peu sous-estimé à ses débuts et ce, à tort ou à raison, a beaucoup évolué au niveau formel suivant les normes en vigueur. Pour ce faire, Les écrivaines et plus précisément les romancières vont se conformer pour marcher dans le sillage de leurs homologues écrivains en pratiquant, à leur tour, l'écriture subversive, avec comme outils principaux, l'intergénéricité et l'intertextualité.

L'intérêt d'une telle étude se trouve dans la possibilité qu'elle offre d'explorer un tout autre aspect de la création romanesque féminine, celui du renouvellement de l'écriture romanesque. Plutôt que de se focaliser sur les problèmes liés à la gent féminine comme il en a généralement été question, il s'agira d'examiner les tenants et les aboutissants de la subversion introduite dans le roman féminin de la nouvelle génération aux moyens des formes antigénériques.

Le propos de cet article tel qu'il apparaît dans sa formulation portera, pour l'essentiel, sur les rénovations formelles induites dans les textes au féminin puisque c'est bien le problème de la transmutation du roman féminin qu'il interroge à nouveaux frais, d'où les questions de recherche suivantes : quelles sont les différents genres et textes qui fusionnent pour donner aux œuvres leur caractère hybride ? De quelle manière se déploient les mécanismes de la transgression scripturale ? Et quels peuvent être les enjeux littéraires et idéologiques d'une telle pratique ?

L'objectif principal de la présente tribune tient au souci de démontrer que le roman féminin recourt désormais aux mécanismes d'hybridation pour subvertir sa structure. Il est suivi de deux objectifs spécifiques à savoir: analyser le processus de déconstruction des normes à partir de la technique anti-générique et dégager les enjeux de la transgression scripturale.

Pour atteindre les objectifs, l'analyse part de trois hypothèses. La principale soutient qu'au niveau formel, le roman africain féminin rejette la loi de

l'homogénéité et fait le choix de l'hétéroclite. Quant aux deux autres hypothèses, elles suggèrent, d'une part, que la transmutation du roman féminin permet aux romancières de renouveler à la fois leurs styles d'écritures et de faire partie dorénavant de la grande famille des romanciers dits de la nouvelle génération, ceux-là mêmes qui sont irrespectueux des canons classiques.

La folie et la mort de K. Bugul, *Le Christ selon l'Afrique* de C. Beyala, *Matin de couvre-feu* de T. Boni et *Et si Dieu me demande dites-lui que je dors* de S. Bessora illustrent à souhait cette écriture qui défait le roman féminin, esthétiquement parlant.

Deux approches d'analyse des textes littéraires seront convoquées dans le cadre de cette étude : la narratologie et la critique féministe. Science des formes narratives, la narratologie est sollicitée parce qu'elle répond à la question « qui raconte quoi et comment ? » (G. Gengembre, 1996, p. 37).

Sans faire la guerre à l'écriture masculine, l'approche féministe ou gynocritique veut juste donner de la voix à l'écriture féminine pour mieux exposer ses spécificités. Pour E. Showalter (1979, pp. 2-4), « Le programme de la gynocritique est de construire un cadre féminin pour l'analyse de la littérature des femmes, de développer de nouveaux modèles basés sur l'étude d'une expérience féminine plutôt que d'adapter les modèles et les théories masculins ».

Du point de vue de la structure d'ensemble et des approches méthodologiques citées, l'analyse s'organisera en trois parties. La démarche part de l'identification des techniques d'hybridation pour décliner leur mode opératoire dans les œuvres du corpus et justifier, dans un dernier élan, le choix de la transgression des nouvelles écritures féminines africaines.

1. Intergénéricité et intertextualité : balisage théorique de deux notions connexes

Le paradigme de l'inter se compose des notions de genre, de texte, de médias, d'art... Quand l'homogénéité était la référence, aucun élément du paradigme ne pouvait fusionner avec un autre. Avec l'arrivée des écrivains de la nouvelle génération, le verrou entre les différentes formes a sauté, cédant ainsi la place à l'amalgame sinon à l'éclectisme. Les romanciers ont subverti le roman en inféodant leur héritage culturel dans la pensée occidentale. Cette nouvelle esthétique littéraire est à la base du "melting pot" présent dans "le nouveau roman" africain. Dès cet instant et au nom de cet anticonformisme, le roman a annihilé d'autres genres ou textes. F. Lambert conforte cet intérêt pour les formes antigénéricques qui le rendent si particulier. Car, pour lui, « le roman africain se donne, ainsi, des traits esthétiques qui le caractérisent et le spécifient. Car, aucun roman européen ne pratique avec telle intensité ce qu'on peut appeler "mélange des genres" ou la force intégratrice du récit africain » (1977, p. 13). Le roman africain devient ainsi un incontournable de l'hétérogène. L'hybridation prend désormais une place incontournable dans la création romanesque africaine.

L'hybridation, mécanisme de fusion des genres, des textes et des instances narratives devient un substrat de la création romanesque. Le procédé autorise le

croisement entre plusieurs réalités bien distinctes. L'homo est banni au profit de l'inter ou du trans. Intergénéricité, intertextualité, pour ne citer que ces deux, deviennent les procédés scripturaux et narratifs qui se déploient dans le roman pour lui conférer son caractère hybride. S'ils ont en commun le préfixe "inter", ils ne renvoient pas pour autant à la même réalité.

1.1. L'intergénéricité : une pratique au-delà des contraintes du genre

L'homogénéité était au départ la règle qui régulaient les frontières génériques. La perméabilité entre genres était intolérable. La pureté générique s'imposait à la création littéraire. M. Bakhtine, dans ses travaux, a montré qu'il y avait possibilité de fusionner les genres. Il corrobore ses propos en affirmant que

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires qu'extra-littéraires. (...) En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. (1978, p. 11)

En déclarant qu'il est possible d'aller d'un genre à un autre, M. Bakhtine valide le concept de l'intergénéricité. Cette pratique s'oppose à la pureté des genres. Elle prône le décloisonnement générique. R. Barthes (1975) fait, à ce propos, la promotion « du texte au détriment du genre qu'il déclare périmer. » L'intergénéricité permet ainsi la libre circulation entre les genres. Il n'y a plus de roman "pur-sang". Le roman féminin se caractérise aujourd'hui par sa capacité d'intégration. En plus du théâtre et de la poésie, les romancières de la deuxième génération convoquent également les genres dits oraux. Ce sont, par exemple, le conte, le mythe, la légende, les proverbes...

Même si l'on dit de lui qu'il est souple et impur parce qu'il serait « un art impur, il a avalé le théâtre, la poésie et l'essai » (G. Scarpetta, 1985, p.50), le roman se laisse corrompre sans pour autant perdre son identité. Autrement, certaines caractéristiques propres à lui et qu'on nomme invariants, demeurent telles afin de lui permettre de garder sa quintessence.

1.2. L'intertextualité : un recyclage de texte

L'intertextualité est la relation entre deux ou plusieurs textes. Un texte fait référence implicitement ou explicitement à un autre texte qui l'a précédé. De l'avis de certains théoriciens, l'intertextualité serait un dialogue entre un ou plusieurs textes. Pour J. Kristeva (1969, p. 85), « tout texte est absorption et transformation. ». Aucun texte ne peut prétendre être unique, il tire sa substance d'autres textes qui ont, d'une façon ou d'une autre, influencé l'auteur. R. Barthes (1975) soutient cette vision de Kristeva, lorsqu'il écrit : « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables. ». Tout texte, a recours de façon consciente ou inconsciente à un autre texte. L'intertextualité n'est, en aucun cas, « une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le

leadership du sens » précise L. Jenny (1976, p. 262).

L'intertextualité n'est pas un simple jeu. Il ne se limite pas à recopier la séquence d'un texte ou à faire du plagiat. C'est une pratique bien conçue, bien élaborée. Le texte convoqué répond à une préoccupation, à un besoin précis de l'auteur. Toutefois, l'intertextualité ne se limite plus à l'influence du texte antérieur ou hypotexte, sur l'auteur de l'hypertexte (texte présent), mais « sur la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. » (L. Jenny, 1976, p. 262). L'intertextualité n'est plus le seul apanage de l'auteur. La capacité du lecteur à déceler les textes convoqués par le texte principal est aussi exigée. Elle est à la fois écriture et lecture. L'acception des éléments du paradigme de l'inter permet d'affirmer qu'ils font partie des procédés qui, lorsqu'ils se déploient dans le roman, participent à le rendre hybride. Leurs traits caractéristiques et leur mode opératoire seront décryptés dans le corpus choisis à cet effet.

2. Le roman féminin à l'épreuve du renouvellement formel

K. Bugul et les autres prennent le contrepied du sacré et bouleversent l'ordre logocentrique et l'impérialisme générique du texte. Elles s'affranchissent de la loi, en recherchant les voies d'une écriture nouvelle. Avec elles et, selon la formule de A. Compagnon (2001), « le privilège est donné à la transgression des frontières génériques. ». Le roman est impur, il est désacralisé. C'est bien de cela qu'il sera question dans cette deuxième partie, prouver que les romans retenus, logent d'autres genres et d'autres textes. L'invasion du roman n'entraîne pas un "genricide", c'est-à-dire sa mort. Cela prouve, du reste, que le roman se laisse envahir sans rien perdre de son substrat, de son essentiel.

2.1. Les genres en interaction dans le roman

L'Histoire, le théâtre, la poésie, le conte, le proverbe, l'épopée, la légende pour ne citer que ceux-là, sont autant de genres que le roman, genre protéiforme, par excellence, accepte, en son sein, sans pour autant disparaître. Nos auteurs à l'exemple de C. Nokan (2015, p. 20) pensent que : « « La distinction entre les genres n'a pas d'importance (...), car le récit peut créer de la poésie, du théâtre et de l'essai en son sein... ». Selon le besoin du message à transmettre et/ou de la sensibilité de l'auteur, le romancier peut alors choisir l'un ou l'autre des genres. L'intergénéricité n'est pas un simple jeu de genres, il a aussi un enjeu, celui de trouver le genre adéquat pour véhiculer un message. S. Bessora évoque la colonisation de l'Afrique. Pour le faire, elle ne se contente pas de simples références ; son roman *Et si Dieu me demande dites-lui que je dors* devient un bref instant, un véritable livre d'histoire. Date à l'appui, et de manière métaphorique, l'auteure revient sur ce phénomène : « L'an 1889. (...) Et la conférence de Berlin. On a mangé un gros gâteau africain, à la conférence de Berlin. Les estomacs d'aujourd'hui s'en souviennent encore... Comment peut-on oublier l'an 1889 ? » (S. Bessora, p. 13-14). Il existe entre les deux instances, c'est-à-dire l'histoire et la fiction, une collaboration directe et franche, une sorte de parenté implicite ou

explicite très marquée dans le corpus. L'Histoire est au fondement de l'écriture tellement les frontières entre la fiction et le réel, entre le vécu et l'imaginé sont poreuses, indistinctes. L'Histoire est saisie et réinjectée dans le texte, parfois dans sa pure matérialité vécue. Le roman mérite, à plus d'un titre, son qualificatif de métagenre puisqu'il va jusqu'à incorporer en son sein, l'Histoire qui est une science qui relève du domaine des sciences sociales. En réussissant sa fusion avec l'Histoire, le roman devient :

Une des sources, une forme particulière de document utile à l'exploitation des événements historiques. En ce sens, il ne serait pas seulement une fiction littéraire. Ces lectures renvoient, en fait, non pas à la littérature mais à un ensemble de représentations qui permettent de reconstruire la réalité. L'œuvre littéraire ou du moins le roman devient semblable à un livre d'Histoire. Les faits qu'il retrace avec réalisme et « preuves à l'appui », le détourne de sa vocation première, celle du monde imaginaire qu'il est sensé (re)créer. Dans le roman historique, fiction et réalité sont solidaires, pour à la fois distraire et instruire le lecteur. En effet, « à côté de ce récit historique intégré massivement à la narration, il y a évidemment le récit fictif avec ses propres réalités (C. J. Semujanga, 1999, p. 37).

Le roman par son élasticité est essentiellement intergénéric. Dans *La folie et la mort* de K. Bugul, il réussit à tisser et à entretenir un hyperlien avec le théâtre. Pour M. Yourcenar (1982, p. 535), « Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé de passer par lui. ». Quant au théâtre, il désigne tout à la fois une forme de langage, un spectacle et un lieu qui rassemble public et spectateurs. Cette première définition montre bien la différence entre le roman et le théâtre. Le théâtre est un art qui a besoin d'une scène. Il ne se réalise pas, à l'instar du roman, dans une intimité entre le romancier et son texte. Le roman et le théâtre sont deux genres distincts. Aussi, par sa présence, le théâtre finit par le subvertir et lui imprimer sa marque. Toutefois, Au sein du roman, le théâtre perd certains de ses attributs pour ne distiller dans le roman que ce qui fait sa substance. On parle alors, de théâtralité. Selon A. Larue (1995, p.3) : « la théâtralité désigne tout ce qui est réputé du théâtral mais qui justement n'est pas du théâtre. (...) Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie au non-théâtre, mais à quelques idées qu'on en fait. ». Le théâtre dans le roman perd un tout petit peu de son essence. L'on n'est plus sur scène et encore moins devant un public. En faisant siens les fondamentaux de la dramaturgie, le roman se mue en un récit théâtral. L'insertion du théâtre dans le roman a une double visée : esthétique et politique. Si la présence du théâtre entraîne une théâtralisation du récit, il faut admettre qu'il est le genre qui sied à la satire. Les romancières mettent alors, en scène, des « personnages-acteurs » pour mieux dénoncer les tares de la société.

K. Bugul, dans une sorte d'appel à contribution pour modifier la structure de son roman *La folie et la mort*, insère également le théâtre. Ce genre qui se démarque à tout point de vue du roman a réussi à le marquer de son empreinte ; celui d'(in)former, de métamorphoser le roman. Ainsi, de la page 187 à la page 201, soit environ une vingtaine de pages, le lecteur oublie qu'il a en main un roman à cause de la présence imposante du genre théâtral. L'intermède théâtral commence

par une didascalie introductive :

Une cour.
Sur la scène, le symbole.
Une femme. Devant elle : une pelote de fils
de toutes les couleurs à démêler.
Trois masqués.
Des personnages (K. Bugul, p.187).

L'on note également la présence d'une didascalie de fin : « Voilà chers compatriotes, (...) vous avez pu suivre un extrait de cette pièce de théâtre » (K. Bugul, p. 201). Dans le but de diversifier les points de vue sur les problèmes de l'Afrique liés à la mauvaise gouvernance, le narrateur met en scène plusieurs personnages. La longueur de la pièce de théâtre indique la volonté de l'auteure de s'affranchir de toutes les barrières génériques en choisissant, au gré de son inspiration et des besoins de la narration, le genre qui convient le mieux. Observant le roman africain de la nouvelle génération et sa capacité d'intégration, M. Robert (1986, p. 82) affirme : « Aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix de son sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace. ». Les romancières, au-delà de cette esthétique de l'intergénéricité, assurent la pérennité et la continuité des genres oraux. Le roman africain et plus particulièrement le roman féminin, devient hybride. A. Koné (1984, p.14), dans son analyse sur les emprunts des romanciers africains à la tradition orale, soutient que dans le cas extrême, « le romancier ne se contente plus d'introduire quelques proverbes ou contes dans son roman. Tout le roman n'est rien d'autre qu'un récit traditionnel travaillé et adapté à un contexte nouveau. C'est la transformation du récit traditionnel en roman moderne ». La présence massive des textes oraux dans le roman, lui confère les allures d'un conte et le statut de texte traditionnel. Aussi, quand T. Boni dans *Matin de couvre-feu* sent le besoin d'expliquer pourquoi plusieurs peuples africains ont pour totem le silure, l'auteure n'a d'autres solutions que d'avoir recours au mythe totémique :

On raconte que l'ancêtre de ce poisson, une reine de poisson énorme, le front orné de cauris, au moment où le temps ne se comptait pas encore, apporta l'eau dans le lit des rivières (...) Cette reine des silures qui atténua la sécheresse en transportant l'eau sur son parcours est vénérée depuis toujours ... ne doit être mangé par ceux qui ont appris les lois de la nature (T. Boni, 2005, p. 84-85).

Le cours de la diégèse est suspendu volontairement par T. Boni pour éclairer le lecteur sur le caractère sacré de ce poisson qu'est le silure. *La folie et la mort* de K. Bugul n'a pas fait qu'inférer le conte en son sein, il se présente comme un livre de conte. Dès les premières lignes de ce roman, le lecteur avisé sait qu'il tient dans les mains une œuvre peu ordinaire.

Il fait nuit
Une nuit noire
Une nuit terriblement noire
Dans un pays sans nom, sans identité, enfin un pays fantôme (K. Bugul, p. 11).

Cet extrait, à ne s'y méprendre, est digne d'une formule introductive. Le décor est planté ; K. Bugul veut conter une histoire : celle de Mom Dioum, héroïne de ce roman et à travers sa vie, celle d'une Afrique qui a du mal à avancer à cause de tous les maux qui la rongent. Autrement, ce roman est une allégorie, c'est-à-dire, une succession d'images. La formule introductive choisie par l'auteure va retentir tout le long du récit comme un refrain. Le refrain qui retentit tout le long du texte est une caractéristique du conte. En effet, « la répétition est un procédé narratif très prisé par le conteur. Elle constitue même un élément essentiel de la rythmique des contes africains » explique E. C. Ehora (2013, p.153), pour qui :

Nourries à la sève de la tradition orale depuis leur enfance, les auteures, de facto, textualisent les initiations et les rites dont elles ont été témoins. Le faisant, elles ont réussi à donner au roman féminin, sa texture d'œuvre décousue par la pratique de l'intergénéricité qui en devient un critère fondamental. La déconstruction du roman féminin ne se fera pas uniquement au moyen de l'intergénéricité, la présence d'autres textes dans le roman va également y contribuer. En effet, si le mélange des genres permet de donner une nouvelle forme au roman, le mélange des textes et de leurs supports œuvrent davantage à d'autres horizons.

2. 2. Les jeux de recyclage et de déformation des textes

L'intertextualité se présente comme la relation qui unit deux textes. M. Bakhtine (1978, p. 182), parlant de cette relation entre les textes opte pour la notion de « dialogisme ». Tout texte qui emprunte à un autre des éléments, est en dialogue avec ce texte antérieur. Il conclut que « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». L'écriture ne serait que réécriture, redite, recyclage ou encore collage. L'intertextualité, pour G. Genette (1982, p. 9), est « la présence effective d'un texte dans un autre ». Ce qui voudrait dire, qu'à la lecture d'un roman ou de toute autre œuvre, le lecteur redécouvre les traces ou les éléments d'un autre texte qu'il a déjà lu et ce, de façon implicite ou explicite. L'intertextualité implique la coprésence de deux textes. Un texte (B) convoque un texte (A) au moyen de la citation, du plagiat ou de la référence.

L'intertextualité se déploie dans le corpus à travers la présence des chants. *Le Christ selon l'Afrique* de C. Beyala renferme-vingt-un (21) chants. Ce sont des intertextes chants. Leur insertion va dans le sens de la définition de Genette sur l'intertextualité. En les incorporant dans son récit, C. Beyala donne le nom des auteurs et elle utilise l'écriture en italique pour signifier que ces chants ne sont pas d'elle.

Le chant Ancien combattant de Zao, par exemple, est retranscrit fidèlement :

Marque le pas, et 1,2

Ancien combattant Mundasukiri (...)

Tu ne sais pas que moi je suis un ancien combattant

Moi je suis ancien combattant,

J'ai fait la guerre mondiaux

Dans la guerre mondiaux, il n'y a pas de camarade oui

(...) La guerre ce n'est pas bon, ce n'est pas bon. (C. Beyala, p. 90-91)

Le chant dénonce les affres de la guerre et sensibilise les peuples à la culture de la paix. L'artiste désire que l'Occident et, plus particulièrement la France, soit reconnaissante vis-à-vis de ces milliers d'Africains enrôlés de force pour combattre aux côtés de la métropole. Il est donné de constater que les différents intertextes-chants sont fonction de l'état d'âme des personnages ou de la situation dans laquelle ils se trouvent. C. Beyala recense, en guise d'épilogue à cette œuvre, les titres de tous les chants convoqués dans le récit : Quand ton amour t'abandonne, et que tu souhaites qu'il revienne, écoute Amio (Ebanda Manfred). Quand les guerres avec les frappes chirurgicales et leurs victimes collatérales t'attristent, écoute Ancien combattant (Idrissa Soumaoro) de Zao. Si tu ne crois pas vraiment en l'existence de Dieu, je te conseille d'écouter Sango Yesus Cristo de Manu Dibango. Une musique, une chanson, pour régler chaque situation dans ta vie. (C. Beyala, p. 263-264)

En plus des chants, C. Beyala, à plusieurs reprises, cite des textes bibliques :

L'homme stupide n'y connaît rien
Et l'insensé n'y peut rien comprendre.
Si les méchants croissent comme l'herbe,
Si fleurissent tous les fauteurs de mal,
C'est pour être détruits pour toujours. (C. Beyala, p. 116)

Les deux exemples sont des intertextes, plus précisément des citations. L'intertextualité, de ce fait, n'est plus le seul apanage de l'auteur, la capacité du lecteur à déceler les textes convoqués par le texte centreur est aussi exigée. L'hypertextualité est : « la dérivation d'un texte (B) dérive de A mais A n'est pas effectivement présent dans (B). » (T. Samoyault, 2005, p. 20). Dans le cadre de l'hypertextualité, la coprésence des textes n'est pas explicite. Elle se fait au moyen de la parodie (transformation ou déformation) ou au moyen du pastiche (imitation). De même que l'intertextualité, l'hypertextualité est fortement présente dans le corpus. Pour preuve, cette expression extraite de *Et si Dieu me demande dites-lui que je dors* de S. Bessora : « Prométhée ... Ô Prométhée ... Pourquoi m'as-tu abandonné ? » (p.65), est un hypertexte qui renvoie à une expression biblique tirée du livre de Marc (15, 34) où Jésus sur la croix crie en disant : Mon Dieu, Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? Cet hypertexte est une parodie parce qu'elle transforme le texte antérieur A (Bible) pour l'insérer dans le texte B. L'hypertextualité se matérialise dans *La folie et la mort*, par l'imitation d'une épopée digne de celle de Soundjata Kéita de D.T. Niane (1960, p.124-129).

Le marabout de Soundjata pour l'aider à vaincre Soumangourou Kanté, l'a doté de pouvoirs surnaturels. Toute la description de la fuite de Soundjata poursuivie par son pire ennemi est semblable à celle de Mom Dioume, poursuivi par le monstre. Elle aussi est aidée par un être surnaturel au pouvoir magique. Mom Dioume grâce à ses pouvoirs, est capable de réaliser des exploits inimaginables :

-Mon Dieu il va m'attraper et me manger ? dit-elle.
-Non, attends, j'ai prévu aussi quelque chose pour toi. Voilà ces cailloux, il y'en a trois. (...) jette un caillou, il y'aura un grand feu. (...) Cours encore dès que tu l'apercevras à nouveau, jette encore le deuxième caillou et il y'aura un océan entre

vous. (...) Dès que tu l'apercevas à nouveau jette ce dernier caillou. (Bugul, p. 124)

Avec S. Bessora, la pratique de l'hypertextualité est une parodie, donc une transformation. Par contre avec K. Bugul, l'hypertextualité est un pastiche, c'est-à-dire, une imitation : « Le pastiche, c'est l'imitation étroite et servile. C'est comme nous le verrons, un exercice de style, un moyen mécanique de se faire la main. Quant au plagiat, c'est le vol déloyal et condamnable. » (A. Albalat, 1921, p. 28). Le pastiche s'oppose alors au plagiat qui, lui est répressif, tandis que le pastiche est un moyen d'apprendre, si le projet au départ n'est pas de caricaturer, donc de se moquer de la personne qu'on imite.

Le titre *Le Rouge et le noir* (2000), titre de l'œuvre du célèbre auteur français Stendhal retentit dans *Matin de couvre-feu* de T. Boni comme un refrain. Si la trame de *Le Rouge et le noir* a pour toile de fond une histoire amoureuse qui se termine par un crime passionnel, le rouge et le noir dont parle la narratrice de T. Boni décrit le champ lexical de la guerre. Quand les populations de Zamba évoquent le rouge et le noir, c'est pour faire allusion à la désolation et à la tristesse: « plus que jamais elles entonnaient la chanson du rouge et du noir, celle du sang et du deuil... » (T. Boni, p. 314). Sous le règne des Anges, le sang des exécutions ne cesse de couler, et maintient les populations dans un deuil permanent. Tout lecteur informé des différentes crises armées en Côte d'Ivoire pourra identifier des similitudes entre ce pays et Zamba, le pays que décrit la narratrice. Zamba à lui seul, suffit pour dire qu'il y a allusion et donc intertextualité. En réalité, non loin de la capitale politique de la Côte d'Ivoire se trouve une petite localité du nom de Zambakro. Dans cette localité, se trouve une grande école sous régionale dédiée à la formation des militaires et autres corporations de l'armée. En outre, certains noms tels que Kanga Ba, sont des noms ivoiriens. Kanga Ba signifiant fils d'esclave.

L'intertextualité, pratique, qui cautionne la présence d'autres textes dans le texte hôte est, à n'en point douter, une technique de renouvellement formel de l'œuvre romanesque. « Copier, recycler, réutiliser n'est pas voler » précise A. Coulibaly (2012, p. 29). La pratique intertextuelle a donné aux œuvres féminines, leur aspect hétérogène, de texte diffus et confus.

3. Le roman féminin entre renouvellement de l'écriture et critique socio-politique

V. Tadjó, explique l'interdépendance, voire la cohérence qui doit être entre le message à véhiculer et le mécanisme d'écriture à mettre en place pour atteindre l'objectif visé. Ainsi pour justifier sa technique d'écriture, elle dit ceci :

Dans tout ce que j'écris, la question fondamentale reste la même : comment aborder des sujets brûlants tout en produisant un texte littéraire ? Tout a été dit, nous ne pouvons rien inventer en ce qui concerne l'être humain. Il reste la manière de dire. Mon engagement est donc aussi bien dans le fond que dans la forme (V. Tadjó, 2009, p. 53-56).

Il ressort, des propos de V. Tadjó, qu'en littérature, le plus important n'est

pas seulement le message qu'on véhicule. Le message transmis de génération en génération, à bien saisir sa pensée, reste le même, ou pour être un peu plus prudent varie peu. Pour le réactualiser, puisqu'il évolue malgré tout, il faut tenir compte des réalités du moment. Une écriture douce et paisible ne peut transcrire ou décrire une société chaotique. Les outils utilisés par l'un des pionniers de la transgression des canons du roman, A. Kourouma pour dépeindre les sociétés post coloniales sont ceux-là que tout écrivain qui se définit comme contestataire doit appliquer pour traduire le chaos. Toutes aussi visionnaires à l'instar de V. Tadjou, les romancières du corpus ont compris qu'elles avaient désormais un double enjeu à atteindre.

3.1. Le roman féminin africain, une écriture dans l'air du temps

L'ensemble des procédés et techniques scripturaux d'hybridation déployés dans l'œuvre et qui la subvertissent, montrent que :

Nous sommes bien ici dans le contexte postmoderne littéraire et précisément dans le roman postmoderne, avec une écriture où s'entremêlent la liberté de création et d'expressions, les transgressions des codes et des normes, (...) il s'agit d'une écriture subversive, excentrique, débridée, anarchique, dominée par une volonté de faire autrement, d'écrire en toute liberté, en se défaisant du prisme des règles établies. (P. N'da, 2013, p.79)

La pratique postmoderne littéraire est l'expression d'un désaveu, d'un désenchantement qui se fonde sur des composantes qui en constituent sa substance. Ces éléments ou fondamentaux se retrouvent aussi dans le roman féminin de la nouvelle génération. J. Paterson déclare : « on peut affirmer qu'une pratique littéraire est postmoderne, lorsqu'elle remet en question au niveau de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie » (1993, p. 20). La poétique postmoderne, écriture turbulente par excellence, se manifeste tant au niveau formel que thématique, et est favorable à la pluralité des formes et des sens. Autrement, il y a postmodernisme dès l'instant où le texte ne respecte plus les canons de présentation et d'énonciation des œuvres littéraires jusque-là en vigueur, entre autres, homogénéité des textes et linéarité du récit. Les notions d'inter, d'impureté, d'hétérogène et de déconstruction traduisent la volonté de transgresser au point où le texte postmoderne va se caractériser essentiellement par la fusion des genres et des textes.

D. R. Tro (2011, p. 176), pour sa part, établit une correspondance entre les pratiques postmodernes et l'usage des ressources de l'oralité :

Les traits postmodernes du corpus romanesque africain sont inspirés des ressources de l'oralité littéraire, ou à tout le moins, qu'il existe une congruence certaine entre les pratiques littéraires postmodernes et celles observables dans certains genres oraux, aux fins de conférer à leurs œuvres, des « traits postmodernes ».

Pour l'homme de lettres, la pratique du postmodernisme est possible grâce au recours aux ressources de l'oralité que les romanciers africains arrivent à insérer dans le roman classique pour lui donner son aspect diffus et confus, signe de leur volonté de subvertir l'ordre en vigueur. Les œuvres du corpus ont prouvé que leurs

auteurs ont surfé sur les vagues de la poétique postmoderne afin d'être en phase avec les exigences de l'époque. Le roman féminin africain dès lors devient un calque de l'esthétique postmoderne.

Reprenant à son compte cette parole d'A. Camus selon laquelle « Tout artiste est embarqué dans la galère de son temps », T. Boni (2006, p. 32) dans *L'engagement au féminin* exprime ici l'obligation pour tout écrivain de suivre la tendance du moment de gré ou de force. Les romancières ne peuvent pour ce faire se soustraire à la pratique postmoderne. Il est question, à ce niveau, d'établir qu'il y a effectivement une adéquation entre les traits de la poétique postmoderne et les textes au féminin. Généralement, lorsqu'il est question d'écriture postmoderne, l'on fait toujours référence à l'écriture masculine. Pourtant à lire J.-F. Lyotard l'on se rend compte de l'évolution des mentalités. Il soutient en effet :

Si la pratique postmoderne permet de remettre en question certaines idéologies, dont les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie, il serait étonnant que des femmes écrivains ne se soient pas elles aussi, aventurées dans le domaine de cette esthétique. (1979, p. 8-9)

Postmodernisme et féminité ne sont pas incompatibles. Le postmodernisme est basé sur une perpétuelle remise en cause. Les femmes aussi, à travers leurs différentes luttes ou revendications (luttes féministes) remettent en cause ou dénoncent les règles établis qui les confinent dans un statut, les empêchant d'atteindre leurs objectifs. La déconstruction pour s'inscrire dans la logique postmoderne se perçoit, dès lors, à travers leurs écrits et le renouvellement des discours. Les spécificités du postmodernisme que sont l'intertextualité, la remise en question de l'Histoire, le fragmentaire, la subversion de la structure phrastique, le langage humoristique et dévergondé sont autant d'éléments déployés dans le corpus de la présente étude.

Si K. Bugul a opté pour une écriture du débris et du décousu et du fragment, C. Beyala, T. Boni, et S. Bessora ont insisté sur le rappel de faits historiques pour signifier leur adhésion à épouser l'air du temps.

3. 2. Vers le repositionnement de l'écriture féminine africaine

Abordant la question de l'engagement politique dans la littérature africaine, O. Cazenave (2009, p. 9) constate : « Les femmes font aujourd'hui partie intégrante de cette démarche, que ce soit sous forme d'essai ou dans leur écriture poétique, à travers le roman, la nouvelle ou le chant-roman ». Le présupposé qui faisait de l'écriture de la femme une écriture du « je », traitant de la femme et destinée à un lectorat féminin, est caduc. L'engagement politique et le renouvellement de l'écriture ne sont plus les marques déposées des seuls hommes.

Les romancières postmodernes cherchent à mettre en lumière les aspects positifs du courant en montrant que la déconstruction qu'elles entreprennent est suivie d'une reconstruction qui permet, au niveau théorique et politique, d'envisager des stratégies novatrices pour le changement social et la transformation des rapports inégalitaires entre les hommes et les femmes. Partant de ces analyses, il apparaît que les romancières du corpus veulent, dans un premier temps, se libérer

des préjugés sexistes en prouvant qu'elles ont réussi, à l'instar des romanciers, à fédérer avec le postmodernisme, et dans un second temps, réclamer la reconnaissance internationale. Sur le plan scriptural, les nouvelles écritures féminines ont prouvé qu'elles étaient capables d'un renouvellement esthétique. Leurs écrits, qualifiés de « simplistes » et servant juste à véhiculer un message, se sont également renouvelés. Elles sont capables de produire des œuvres selon les règles en vigueur et ont prouvé que le postmodernisme littéraire n'était pas propre à l'écriture masculine. Si s'affirmer et être reconnue, était le credo de pionnières, les romancières africaines ont, après quarante ans d'existence décidé de donner une autre orientation à leurs textes. Il est question, de ne plus s'auto marginaliser, mais de se fondre, dans le même moule que les écrivains hommes. Leur désir le plus ardent est que l'opinion publique ne taxe plus leurs écrits, d'écriture "*féminine*", mais de textes de femmes de lettres évoquant des sujets qui tiennent compte des réalités de toute la cité. K. Bugul s'interroge, justement, si :

Écrire aujourd'hui, est-ce différent d'écrire hier ou demain ? Écrire aujourd'hui est-ce plus une passion, une nécessité ou un devoir ? Et pour qui écrire ? Et quoi écrire ? Et pourquoi écrire ? Et comment écrire ? Et qui peut écrire ? Et qui doit écrire ? (2000, p. 6-11)

La romancière soulève la sempiternelle question du rôle de l'écrivain dans la société. Après avoir longtemps surfé sur le quotidien de la femme, la littérature féminine se doit de faire des états généraux sur sa production, son existence et ses acquis. On pourrait s'interroger sur les enjeux de la problématique de K. Bugul et la réponse se trouverait dans le diagnostic qui ressort après analyse de la société africaine et même du monde. Doit-on continuer d'accorder plus d'importance aux problèmes de la femme quand la société dans laquelle elle vit est en péril ? Le diagnostic posé, il ressort que l'écriture féminine doit rompre avec ses anciennes habitudes. Si la rupture ne peut pas être totale, elle gagnerait à se fixer de nouveaux objectifs au risque de ne plus pouvoir compétir et de se marginaliser en refusant de sortir de sa zone de confort. K. Bugul pose en réalité la question sur la fonction, le rôle de l'écriture, sur les techniques ou méthode d'écriture, sur la cible à atteindre, sur la raison de la prise de la plume, sur l'utilité d'écrire et sur les qualités de l'écrivain. En clair, l'écriture doit être renouvelée tant au niveau formel que thématique. Tout comme sa devancière, F. Diome pense qu'il est temps que les écrivaines repositionnent le roman féminin, puisque les femmes sont passées à une autre étape dans leur aventure littéraire :

Les femmes ont commencé par des autobiographies parce qu'elles avaient envie de hurler ce qu'elles avaient dans le ventre avant de regarder autour d'elles. Maintenant, elles regardent autour d'elles, sont capables de faire les mêmes analyses que les hommes ou même mieux (interview, 2003)

L'analyse de F. Diome montre que l'écriture féminine est au niveau trois de son évolution. La femme s'est d'abord fait connaître, elle a par la suite dénoncé, affronté et réclamer son dû, pour enfin s'acclimater aux nouvelles exigences. À présent, observer, prendre position et expliquer l'état de dégradation de la société africaine et mondiale devient le nouveau centre d'intérêt de la littérature féminine

africaine vu que le rôle de l'écrivain consiste «à garder les yeux ouverts sur sa société et sur le monde.» (V. Tadjó ; 2009, p. 54) Les écrits féminins ne peuvent plus se dérober au rôle d'éveilleur de conscience, pour que tous les maux aussi minimes qu'ils soient mis à nu. En d'autres termes, tout ce qui participe à la dégradation de la société et, par ricochet, à celle de la vie humaine est relevé pour être su de tous. Elles vont mettre un point d'honneur à décrire, avec minutie, tous les maux qui entravent la bonne marche du monde. Il est temps, maintenant plus que jamais, de contribuer à l'avènement d'un monde meilleur qui respecte les droits de tous les citoyens, hommes et femmes. La nouvelle typologie du roman féminin définit son engagement politique et social pour le bien de la communauté. C'est cette mission que s'est donnée K. Bugul lorsqu'elle dédie son œuvre à tous ceux qui sont morts ou qui souffrent encore pour l'avènement d'un monde meilleur :

À tous les fous du monde
À tous Les Morts pour rien
À Patrice Lumumba
Aux victimes du génocide Rwandais
À nous tous (2000, p. 7)

Le décryptage de leurs œuvres a permis d'établir qu'il existe une congruence entre elles et la poétique postmoderne. En évoquant, plus sereinement, des questions telles que la mondialisation, les conflits armés, la migration et d'autres sujets brûlants dans un style calqué sur le postmodernisme, les femmes ont pour intime ambition de repositionner l'écriture féminine au moyen des formes antigénériques, d'élargir son lectorat et de prouver que la littérature féminine n'est pas différente de la littérature africaine tout simplement. Elle n'est plus une écriture de fond de panier ou une encore une écriture de seconde zone.

Conclusion

L'ambition iconoclaste de l'écriture féminine est-elle atteinte ? À cette question, nous pouvons répondre par l'affirmatif. Le roman féminin a fait peau neuve. En renouvelant sa thématique, l'écriture féminine a été contrainte de renouveler sa forme. Les troubles sociaux politiques qu'elle aborde doivent se manifester à travers une écriture hétéroclite. Ainsi, intergénéricité et intertextualité ont été les procédés de déconstruction déployée dans l'univers romanesque féminin pour le subvertir. Le paradigme de l'inter a confirmé que l'homogénéité textuelle n'est plus une vertu dans la création romanesque.

Si A. Kourouma et S. L. Tansi sont ceux qui parmi tant d'autres ont apporté le plus de renouveau dans le roman africain en général, pour ce qui est des écrits au féminin, les romancières retenues pour l'étude, sont celles qui ont, à un moment donné, créé la révolution dans le roman féminin en Afrique noire. Elles font tomber les verrous qui entravaient encore l'émancipation effective de la femme. Elles ont su hisser haut l'écriture féminine pour la mettre sur le même piédestal que celle des hommes qui les ont précédés un demi-siècle avant.

Cette étude sur les procédés a confirmé la chute de l'homogénéité dans la

création romanesque. La tendance, dorénavant, est à l'hétérogène. Hétérogénéité qui prône un roman protéiforme avec une pluralité de voix narratives qui induisent l'ouverture du sens. L'hybridation du roman, loin d'être l'auteur d'un "genricide", enrichit plutôt le genre romanesque, en le faisant entrer dans la mouvance de la poétique postmoderne. Si en l'espace d'un demi-siècle, l'écriture féminine a connu une montée fulgurante, c'est parce qu'elle s'est beaucoup enrichie d'une génération à une autre. Par son ouverture aux autres cultures, le roman féminin a su créer une nouvelle esthétique. Tout bien considéré, le roman féminin est en pleine mutation. Il a opéré sa mue tant au niveau formel, thématique qu'idéologique. L'objectif principal de cette étude est donc atteint et l'hypothèse de départ vérifiée : Les nouvelles écritures féminines allient critique sociale et renouvellement esthétique.

Bibliographie

- ALBALAT Antoine, 1921, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 12^e éd.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES Roland, 1975, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BESSORA Sandrine, 2008, *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors*, Paris, Gallimard.
- BEYALA Calixthe, 2014, *Le Christ selon l'Afrique*, Paris, Albin Michel.
- BONI Tanella, 2005, *Matin de couvre-feu*, Paris, Du Rocher.
- BUGUL Ken, 2000, « Écrire aujourd'hui : Questions, enjeux, défis » in *Notre Librairie*, n°142, p. 6-11.
- BUGUL Ken, 2000, *La Folie et la mort*, Paris, Présence Africaine.
- CAZENAVE Odile, 2009, « 40 ans d'écriture au féminin », in *Cultures Sud*, n° 172.
- CHEVRIER Jacques, 1984, *Littérature Nègre*, Paris, Armand Colin.
- COULIBALY Adama, 2012, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'Université Oumar Bongo*, n°17, p. 22-37.
- ÉHORA Éffoh Clément, 2013, *Roman africain et esthétique du conte*, Paris, L'harmattan.
- FONKOUA Romuald-Blaise, 1994, « Écritures romanesques féminines, l'art et la loi des pères », in *Notre Librairie*, n°117, p. 112-125.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982, Paris, Seuil.
- GENGEMBRE Gérard, 1996, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Paris Seuil.
- GROULT Benoîte, 1975, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset.
- JEAN Georges, 1977, *Le Théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- JENNY Laurent, 1976, « La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, p. 259-261, Paris, Seuil.
- KONÉ Amadou, 1984, « Les problèmes de l'origine du roman africain et leurs rapports avec la critique », in *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, p. 9-14.

- KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LAMBERT Fernando, 1977, *Préface à écritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial*, de Joseph Paré, Ouagadougou, Éditions Kraal.
- LARUE Anne, 1995, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne.
- LYOTARD Jean-François, 1979, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit.
- N'DA Pierre, 2013, « Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de l'écriture postmoderne », *Le postmodernisme dans le roman africain (Formes, Enjeux et perspectives)*, Dir. Adama Coulibaly et al, Paris, L'harmattan, p. 67-82.
- NIANE Tamsir Djibril, 1960, *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Paris, Présence Africaine.
- PATERSON Janet, 1993, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Québec, édition augmentée Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- SAMOYAUULT Tiphaine, 2001, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- SEMUJANGA Josias, 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- SHOWALTER Elaine, 2008, *Toward Feminist Poetic, women's writing and writing about women*, London.
- STENDHAL, 2000, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard.
- TADJO Véronique, 2009, « Chemin d'écriture », *Cultures Sud*, n° 172, p. 53-56.
- TRO Dého Roger », 2015, « L'informe comme stratégie d'une écriture informelle chez Charles Nokan et Jean-Marie Adiaffi », in *L'informe dans le roman africain : Formes, Stratégies et significations*, L'harmattan, p. 19-46
- TRO Dého Roger, 2011, « Ressources de l'oralité et traits postmodernes du roman africain : du paradoxe à la connivence créatrice », in *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, p. 145-180.
- YOURCENAR Marguerite, 1982, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard.