

Postures paratopiques et enjeux de la création littéraire chez Chester Himes, Mongo Beti, Bolya Baenga et Simon Njami

Recherche originale

Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM*

Chargé de Cours, Université de Maroua, Maroua, Cameroun.

(Date de réception : 07/03/2020; Date d'approbation : 13/09/2020)

Résumé

La paratopie littéraire conduit à s'interroger sur le statut même de l'œuvre littéraire et sur la relation de son auteur à la littérature. La paratopie s'intègre à un processus créateur. De ce fait, le créateur apparaît comme quelqu'un qui n'a pas de lieu et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette impossibilité de s'assigner une véritable place. Nous nous intéresserons, dans la présente réflexion, à Chester Himes et à ses continuateurs africains notamment Mongo Beti, Simon Njami et Bolya Baenga. Himes est un écrivain américain de romans policiers. Il a inspiré ces écrivains africains qui l'ont suivi pour produire à leur tour des romans dans ce genre. Leur double paratopie spatiale et identitaire a été un véritable stimulus dans leur création littéraire. Cet article vise à montrer que la paratopie est une appartenance paradoxale qui rend possible tout processus de création. Nous arrivons à la conclusion qu'elle est posée comme le levier même de la création littéraire ou si l'on veut comme le principe moteur des productions littéraires selon Maingueneau.

Mots-clés : création, errance, espace, exil, identité, lieu, paratopie, voyage.

* E-mail: gvokeng@yahoo.fr

Recherches en langue française, vol 2, n° 3, printemps-été 2021, pp. 295-321.

Introduction

Les écrivains camerounais Mongo Beti et Simon Njami, le congolais Bolya Beanga et surtout l'Américain Chester Himes, leur père tutélaire, ont été obligés à se nourrir des lieux, des groupes et des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance entre un lieu et un non-lieu. La paratopie écarte d'un groupe, d'un lieu. Il est question pour nous ici d'étudier à la fois la paratopie d'identité et la paratopie spatiale de ces écrivains afin de voir comment elles ont été de véritables catalyseurs dans leurs productions littéraires et ont façonné leur imaginaire romanesque. Dans cette logique, chacun de ces écrivains pourrait reprendre à son compte ces mots d'Henri Lopès (2003, p.15) :

« J'appartiens en effet à plusieurs familles et mon œuvre se nourrit indistinctement aux mamelles qu'elles m'offrent ; quand, le cœur en fête, je fredonne un air, ce n'est pas toujours une rumba congolaise. Serait-ce alors trahir ? J'exprime aussi une part substantielle de mon être quand le Nègre que je suis siffle un blues, un air de jazz, une valse, des phrases d'une symphonie de Mozart ».

Dans ces conditions, on comprend que l'écrivain peut se nourrir de tout pour produire son œuvre. Dès lors, la problématique de la présente réflexion est de montrer que la paratopie est un véritable stimulus dans la création littéraire de ces écrivains qui ont choisi le genre du polar pour s'exprimer plutôt qu'un autre genre littéraire. Ces écrivains africains de polar ont suivi les balises tracées par Himes. Chester Himes est un auteur afro-américain situé entre exil et métissage. Il est, de ce fait, nécessaire pour bien déterminer l'imaginaire romanesque de ses épigones africains de parler aussi et surtout de leur double paratopie spatiale et identitaire. D'entrée de jeu, nous présenterons le concept de paratopie. Il sera question de cerner cette notion selon son concepteur et théoricien Dominique Maingueneau. Dans un deuxième temps, nous évoquerons la paratopie d'identité de Mongo Beti, de Chester Himes, de Bolya Baenga et de Simon Njami. Enfin, nous parlerons de la paratopie spatiale. Il s'agit plus précisément de montrer que l'impossibilité pour ces écrivains de se fixer dans un lieu est un terreau fertile à leur création littéraire.

1. Approche conceptuelle de la notion de paratopie

Le concept de discours littéraire, tel qu'il a été introduit par le linguiste Dominique Maingueneau dans les années 1990 notamment dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, participe à ce que ce dernier a nommé *aggiornamento épistémologique*. Ainsi, on doit à Dominique Maingueneau, que l'on considère comme figure de proue

de l'analyse du discours littéraire, d'avoir proposé, défini et mis en application la notion de paratopie. Voilà précisément le sujet que nous entendons aborder ; par la prévalence qui lui est accordée chez Maingueneau, la « paratopie créatrice » se voit conférer une efficience telle pour approcher la discursivité littéraire. La « paratopie créatrice » est la formule qui constitue le titre du chapitre 8 du *Discours littéraire*. De ce point de vue, Maingueneau pense que « la paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur [...] Il s'agi[t] dans le même mouvement de résoudre et de préserver une exclusion qui était le contenu et le moteur de la création » (2004, p.85).

La notion de paratopie, selon son théoricien Dominique Maingueneau qui en a élaboré le concept dans *Le contexte littéraire* et l'a mis pleinement en pratique ou à l'épreuve dans *Trouver sa place dans le champ littéraire*, « la paratopie caractérise à la fois la « condition » d'un discours constituant (religieux, esthétique, philosophique...) et celle du créateur qui construit son identité à travers lui : il ne devient tel qu'en assumant de manière singulière la paratopie constitutive du discours constituant dont il tire cette identité créatrice. C'est dans cette logique que Dominique Maingueneau pense : « Présent et absent de ce monde, condamné à perdre pour gagner, victime et bourreau, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant. C'est pour écrire qu'il préserve sa paratopie et c'est en écrivant qu'il peut se racheter de cette faute » (Maingueneau, 2004,

p.91). Selon Dominique Maingueneau, la paratopie se joue en effet sur deux termes – le champ et la société – et non sur la seule relation entre le créateur société. Dans cette perspective, Maingueneau écrit: « À partir de là, on peut envisager divers types de paratopies qui peuvent se combiner. Elle peut prendre le visage de celui qui n'est pas à sa place où il est, de celui qui va de place en place sans se fixer, de celui qui ne se trouve pas de place. La paratopie écarte donc d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle. [...] On y ajoutera les paratopies linguistiques (la langue que je parle n'est pas ma langue) » (Cité d'après la page Concept du site personnel de Dominique Maingueneau, <https://www.fabula.org/atelier.php?Paratopie>). Après la saisie de ces types de paratopies, il importe de revenir à la définition de la paratopie présente dans *Discours littéraire* : « Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. [...] Sans localisation, il n'y a pas d'institution permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans délocalisation, il n'y a pas de constituance véritable » (Maingueneau, 2004, p.52-53). Ainsi énoncée, l'œuvre littéraire créée par fondement paratopique se voit octroyer deux variables essentiels :

- Elle passe d'abord du statut d'œuvre à celui du discours ;

- Il existe une contestation de l'articulation entre texte et contexte, entre l'œuvre et la société dans laquelle elle émerge.

2. La paratopie d'identité familiale

De prime abord, plusieurs faits divers quotidiens ont marqué et même ponctué l'existence de Mongo Beti et de Chester Himes et les ont certainement inspirés à produire des romans. Tout commence pourtant par leurs familles respectives. Chester Himes est né dans une famille d'enseignants, le père noir, la mère à la peau plus claire. Le couple n'est pas heureux, la mère dominant le père sur la base de leurs couleurs de peau respectives. Ces tensions contribuent déjà à forger la vision du racisme que Himes développe plus tard dans ses nouvelles et ses romans. Dans ce sens, Michel Fabre nous laisse entendre que « Not only does this novel shed light on racism in France... it also allows us... to better understand how (Himes) manages to transform historical events into imaginary episodes »¹(Fabre, 1972, p.39). De ce fait, ses écrits dénoncent la condition des Noirs et le racisme.

¹ [« Non seulement ce roman jette la lumière sur le racisme en France... il nous permet aussi ... de mieux comprendre comment (Himes) se débrouille pour transformer les événements historiques en épisodes imaginaires »]. Cette traduction est de nous.

Pour Mongo Beti, le nom que lui avaient donné ses parents dégageait sans doute des relents excrémentiels. « Je n'aimais pas mon nom »¹ affirme l'auteur de *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*. On note d'ores et déjà une volonté manifeste de nier ses origines et un refus ouvertement clair de toute appartenance à une famille qui se manifeste par le rejet systématique et total de ses patronymes. En effet, lors du Fest'afrika de Lille, il accorde un entretien à Carmen Babel dans lequel il déclare : « Je n'aimais pas mon nom. Je trouvais le nom Biyidi un peu compliqué [...] Je voulais être moi-même, j'ai pris un pseudonyme comme si j'étais un nouveau-né, j'étais nouveau, j'étais moi-même, j'étais heureux ». Ce désir d'être différent et indépendant aura à coup sûr une incidence sur sa première nouvelle *Sans haine, sans amour* qu'il publie sous le pseudonyme Eza Boto² pour marquer son admiration et/ou sa passion pour le poète américain Ezra Pound. Ce refus manifeste d'appartenir à un arbre généalogique ne s'arrête pas à Eza Boto puisqu'en 1956, notre auteur signe sous le pseudonyme Mongo Beti son deuxième roman *Le pauvre Christ de Bomba*.

¹ Son vrai nom est Alexandre Biyidi Awala. C'est de ce nom dont il est question.

² Eza est très proche d'Ezra par simple recoupement paronymique. Cette admiration à Ezra Pound témoigne à suffisance de l'amour que Mongo Beti a toujours exprimé envers les auteurs américains. Ceci vient probablement du fait que les auteurs noirs américains et les auteurs africains ont toujours été proches par des luttes et des aspirations communes. On voit déjà apparaître en filigrane l'influence de la littérature afro-américaine sur Mongo Beti. L'imitation de Chester Himes n'est que l'extériorisation de cette influence.

Toutefois, il ne s'agit nullement d'une revendication ethnique¹ comme certains ont bien voulu le laisser entendre mais plutôt d'une envie de former sa propre personnalité et sa propre identité en se détachant de toutes contraintes et influences. On se rappelle d'ailleurs que l'auteur de *La revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama* qui a vécu dans une ambiance catholique était expulsé du séminaire de Mbalmayo traînant derrière lui comme motif le refus de traiter un sujet de dissertation proposé par son professeur de français et portant sur ces propos de Montesquieu : « Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la chevelure et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre. On ne peut mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un maître très sage, ait mis une âme, surtout une bonne âme, dans un corps tout noir » (Montesquieu, 1748, p.213). De cette expulsion couplée de son insoumission aux obligations religieuses, se développe un anticléricalisme qui se fera ressentir dans *Le pauvre Christ de Bomba*, *Mission terminée* et *Le roi Miraculé*. Tous ces romans ont pour réel référentiel l'Afrique. Les œuvres s'enracinent dans un terroir que les exégètes reconnaissent comme la région où l'auteur est né et où il a passé son enfance. En réalité, l'exil est au cœur de la production littéraire de Mongo Beti. Une bonne partie de son œuvre peut être considérée comme une littérature de l'exil mais aussi

¹ La référence ici est faite à Eza Boto qui signifie en éwondo les hommes d'autrui. C'est donc une volonté manifeste pour Alexandre Biyidi de refuser un quelconque enfermement dans les carcans d'une ethnie.

et surtout comme une littérature exilée tant il est vrai qu'elle est publiée, distribuée et même essentiellement consommée en dehors du pays natal. Tout commence pourtant en 1951, lorsqu'Alexandre Biyidi se rend en France pour poursuivre ses études supérieures. Cette distance par rapport à la terre natale permet donc à Mongo Beti de se poser comme un pont ralliant le passé et l'avenir des jeunes militants imprégnés des réalités du terroir à travers ses œuvres. Travailleur acharné, redoutable pamphlétaire, homme courageux et fin patriote, cette position stimule son envie de « demeurer à l'étranger pour mieux narguer les dictateurs successifs » (Mongo Beti, 1994, p.80). On serait tenté de faire un bilan du temps que Mongo Beti a passé dans son pays natal. Mais ce bilan, si l'on l'examine du point de vue conventionnel, apparaît bien mince. Ce même constat s'applique autant à Chester Himes qu'à Simon Njami et Bolya. Chester Himes est un écrivain peu connu aux États Unis. Pourtant, il est l'un des peintres les plus originaux de l'Amérique noire urbaine. Après sept premiers romans de tons et sujets variés, il a écrit, à l'intention des Européens et des Français en particulier, une dizaine de romans policiers ayant pour cadre le ghetto noir le plus célèbre d'Amérique. Himes est né aux États-Unis et y a commencé sa carrière littéraire. Mais il est plus connu en Europe où il s'est exilé à l'âge de quarante-quatre ans que dans son pays natal. Dès lors, on peut lire chez ces auteurs le fâcheux

témoignage d'un exil qui expliquerait l'impossibilité d'un retour, la perte définitive du pays natal.

3. La paratopie spatiale

Le départ de Himes tout comme celui de Mongo Beti pour l'Europe, en même temps qu'il représente une évasion comparable à une sortie des enfers, correspond à une renaissance. L'Europe, pour eux, c'est l'illusion du bonheur, l'espoir de vivre enfin une vie qui leur était impossible dans leurs pays respectifs, l'espoir de vivre une vie humaine. De la sorte, le périple qu'ils entreprennent à travers une pluralité de territoires change leur regard, leur rapport à la patrie et à l'étranger. Ces auteurs-rhapsodes écrivent ce qu'on pourrait appeler le roman de Belleville, celui de ces rencontres et métissages qui jalonnent leurs parcours. Le nomadisme de Himes commence dès le bas âge. À en croire Ambroise Kom, « dès son enfance, Himes connut une vie errante. En effet, la manie qu'avait sa mère de se faire passer pour blanche occasionnait souvent des heurts raciaux et contraignait la famille à changer de résidence, la menant d'une ville à l'autre, d'un État à l'autre. De tels déplacements brusques et répétés appauvrirent la famille et l'acheminèrent peu à peu vers le dénuement et la misère » (Kom, 1978, p.18). Dans un entretien consacré à Michel Fabre, Chester Himes se confie :

« Ma décision de quitter les États-Unis a été prise à la suite d'un affront que j'ai subi en 1947. Je devais dédicacer mon roman *La croisade de Lee Gordon* à New York et être interviewé par la radio. À la dernière minute, tout a été décommandé. Dans ce roman, je m'efforçais de décrire la peur toujours présente à l'esprit de tous les Noirs vivant aux États-Unis et les effets du communisme, de l'industrialisation, de la guerre, des femmes blanches et les mariages entre Noirs. Je n'y évoque un seul événement qui ne se soit effectivement produit. Mes personnages étaient authentiques, des gens réels vivant les situations les plus banales. Je n'ai été indulgent pour personne, et personne n'a aimé mon livre. Je me suis heurté à un mur de haine. On me considérait comme un pestiféré. Je n'ai pas pu quitter les États-Unis immédiatement, mais dès que j'ai pu rassembler les fonds nécessaires- et cela a demandé six ans- je me suis embarqué pour l'Europe. C'était en avril 1953. J'avais l'impression de m'évader » (Fabre, 1970).

En Europe, Chester Himes trouve un terrain fertile et propice à sa production littéraire. Sa rencontre avec Duhamel et son état de pauvreté extrême le poussent à s'orienter vers le roman policier.

Lecteur de Dashiell Hammett, Himes adopte le style d'écriture de ce dernier. Le succès vient rapidement, et il est considéré comme un auteur important du polar *hard-boiled*. Il le précise lui-même en ces termes :

« Vous pourriez peut-être lire mon autobiographie...J'ai mené une vie itinérante pendant les deux premières années tout en travaillant à mon roman *La fin d'un primitif*. Je suis retourné à New York mais je n'y suis pas resté ; je suis revenu à Paris en 1956. C'est à Paris que j'ai commencé à écrire des romans policiers et *La Reine des pommes* a paru en 1958. Mes romans suivants ont d'abord paru en France avant d'être publiés aux États-Unis. Aux États-Unis je n'avais écrit que des romans- généralement autobiographiques, des romans qui ont également été qualifiés par la critique de « romans de protestation ». Je n'avais pas touché au domaine du policier sauf en ce qui concerne certaines nouvelles, comme *Le business avant tout* » (Fabre, 1970).

Dès lors, de tout ce qui précède, on peut légitimement prétendre que « chez [Chester Himes et Mongo Beti], le moteur paratopique est

l'insupportable condition de l'homme de talent roturier que l'ordre aristocratique voue à l'obscurité. [...] La création se nourrit ainsi de tout: d'une paratopie de roturier qui refuse la place qu'entend lui imposer un monde dominer par la noblesse, aussi bien que d'une paratopie de noble qui ne se sent pas à sa place dans un monde bourgeois. Elle se nourrit d'un retrait méthodique, ritualisé du monde aussi bien que de l'effort permanent pour s'y insérer, de l'œuvre marmoréenne comme de l'œuvre de mouvement » (Maingueneau, 2004, p.73-74). À l'âge représentatif de la jeunesse et des projets ambitieux, la prison sera pour Himes le seul moyen d'assumer pleinement son destin. Pendant sept ans de détention, il va lire et apprendre à écrire. Loyle Hairston¹ insiste sur ce fait d'autant qu'avant son entrée en prison, rien ne permettait de dire que Himes pensait, un jour, faire carrière d'écrivain. La prison nourrit ainsi son imaginaire littéraire de sorte qu'à sa libération, il continue à écrire des nouvelles qui portent sur son expérience en taule. Ainsi, l'isolement imposé (la prison) met d'une certaine manière l'écrivain face à lui-même. Le lieu

¹ L. Hairston, « Chester Himes – An Indigenous Exile », in *Freedomways*, vol. 12, n°2, 1972, p. 155-156: [“Himes tells nothing about why he started writing short stories, or how he learned the craft, or more importantly, why he chose writing as a means of expressing himself when there is no indication of any interest in writing prior to his entering prison”. [« Himes ne dit rien à propos de pourquoi il a commencé à écrire des nouvelles, ou comment il a appris l'art, ou de façon plus importante, comment il a choisi l'écriture comme un moyen de s'exprimer alors qu'il ne manifestait aucun intérêt à l'écriture avant son emprisonnement »]. Cette traduction est de nous.

clos devient celui de l'introspection, du retour sur soi. À défaut de ne pouvoir explorer la géographie physique, le créateur arpente les couloirs de son âme. L'expérience carcérale a, en effet, fait naître chez Himes le besoin d'écrire et aussi cette nécessité de se dire pour demeurer présent au monde. Dans cette optique, Dominique Maingueneau fait prévaloir :

« Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe donc le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : faire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire. Il n'y a pas de « situation » paratopique extérieure à un processus de création : donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance » (Maingueneau, 2004, p.86).

Dans l'enfermement, le moi de l'écrivain se dit avec ferveur et profondeur. L'exil accentue le pathétique et le tragique du discours sur soi. L'écrivain se trouve et se met à nu. L'exclusion le réconcilie avec son être profond et l'écriture semble toucher à une certaine vérité et sincérité :

« L'exclusion temporaire, écrit Arlette Chemain, donne accès à une meilleure connaissance de soi, voire à une réconciliation avec soi. Au terme d'une quête intérieure [...] Au niveau scriptural, le passage du mode romanesque impersonnel au « je » se charge de signification. La première personne indique que l'exclu se détermine lui-même [...] L'écriture opère une transfiguration et confère au solitaire un profil charismatique » (Chemain, 1999, p.93).

Durant son séjour carcéral, Himes écrit ses premières nouvelles décrivant la condition du Noir américain. La préoccupation de l'écrivain et de sa création, enfermés, exclus, sera d'émerger hors du lieu clos. Il affiche la figure du révolutionnaire dont le parcours, note Arlette Chemain, « s'inscrit sur une trajectoire rectiligne qui rompt

avec l'enfermement spatial et circulaire » (Chemain, 1999, p.83). À la question de savoir si sa vie en Europe l'a changé, Himes répondra :

« Certainement ; ici le Noir redevient normal ; une rencontre entre un Noir et une Blanche n'a rien de grotesque, ce n'est ni bouffon ni sadique, ce qui n'est pas le cas en Amérique, même aujourd'hui où la situation a beaucoup évolué. En Amérique tous les Noirs sont sur leurs gardes ; ils savent comment combattre le racisme. Le racisme est devenu pour moi un problème important lorsqu'en 1940, je me suis vu refuser les emplois auxquels je pouvais décemment prétendre. Toutes les formes de ségrégation – qui ne m'avaient pas atteint jusqu'alors – se sont mises à exister pour moi. Je « voyais » le racisme. Il contaminait tout. Ma première femme était noire et belle, et je n'ai jamais pu lui donner la vie que j'aurais voulu : nous étions des Nègres. Nous nous sommes séparés au bout de quatorze ans » (Fabre, 1970).

Comme on le constate, l'espace américain et surtout l'identité noire de Himes ne lui permettaient pas d'écrire dans son pays natal. Son départ pour la France lui a offert un terrain où son génie littéraire

pouvait facilement s'exprimer. Ce constat de l'impuissance et de la quasi-impossibilité d'une action ouverte contre le système totalitaire conduit bien des écrivains à prendre la route de l'exil. L'exil, pour s'éloigner du mal mais également pour se trouver ailleurs un espace libre de réflexion. On oserait avancer que l'exil chez Chester Himes tout comme chez Mongo Beti tente un recentrage du discours. Dans cette perspective, Justin K. Bisanswa note que « l'exil n'est plus un problème de soi à la terre ou à la culture étrangère, mais de soi à soi. Nous voilà donc des concepts d'errance, de rhizome, de nomadisme, alors que nous interpelle désormais l'idée de traversée » (Bisanswa, 2003, p.27). Tel est aussi le cas de Mongo Beti qui, en 1991, après trente-deux ans d'exil légendaire et ininterrompu, semblait avoir compris à la suite d'Euripide qu'« il n'existe pas de plus grande douleur au monde que la perte de sa terre natale » (Euripide dès 430 avant Jésus-Christ). Parti du Cameroun en 1951, jeune étudiant de 19 ans, Mongo Beti a du mal à s'accommoder à son nouvel univers qu'est la France. Il affirme fort à propos : « [...] En France, la vie sociale a une rigueur. Là j'ai eu du mal à m'adapter » (Kom, 2002, p.71). Pourtant, c'est là qu'il trouve la liberté d'écrire ses romans, de dire ce qu'il pense tout en dénonçant la colonisation et son impact perceptible sur l'Afrique en général et le Cameroun en particulier. Durant sa longue période d'exil en France, Mongo Beti ne se sentait pas dans son milieu. Il dira d'ailleurs : « Je me sentais très coupable par le fait que

je ne pouvais pas aller militer chez moi [...] Vraiment, je ne me sens pas à l'aise parce que si j'étais honnête, étant donné mes opinions, je devrais être dans le maquis [...] Et ça me turlupinait encore plus d'être là-bas et non dans mon pays » (Kom, 2002, p.71). C'est ainsi que par la suite, Mongo Beti se rend compte qu'il a vécu pendant longtemps en France et durant ce temps, il a idéalisé son pays. Il a donc fallu qu'il rentre vivre au Cameroun pour lutter sur place. De ce point de vue, on comprend aisément que « l'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux » (Maingueneau, 2004, p.72). En 1993, il effectue son retour définitif au bercail. Dès lors, ce penseur politique, lucide et exigeant, conscient de l'engagement des peuples africains à une révolution longue et difficile produira successivement, *L'histoire du fou* (1994), *Trop de soleil tue l'amour* (1999), *Branle-bas en noir et blanc* (2000) qui constituent le cycle de ses romans du retour d'exil. Ces romans s'inspirent directement de la période de revendication démocratique au Cameroun. Son instabilité spatiale qui le conduit de Yaoundé pour la France et de la France pour Yaoundé fera de lui un véritable globe-trotter. Mongo Beti, écrivain de l'errance, s'est fondamentalement nourri de sa délocalisation. Pour lui, l'errance est donc aussi bien la perte de soi menant aux confins de la folie que la manifestation d'une violence intérieure, une agitation pulsionnelle, en

liaison étroite avec la rupture d'avec le lieu ou un lien symbolique. Elle manifeste, par ce biais, le désir d'un port d'attache qui prend souvent la forme incertaine du phantasme. L'errant se déplace dans une zone marquée d'incertitude. Ici, les frontières sont mouvantes, Mongo Beti en nomade qui se déplace. Sa délocalisation lui aura permis de produire plusieurs œuvres. En vérité, jusqu'ici, Mongo Beti tout comme Himes, n'avaient jamais trouvé nulle part la place qui leur convenait et il y avait de grandes chances pour qu'ils ne la découvrent jamais. Partant de ce constat, Michel Fabre écrit : « Dans une lettre adressée à Carl Van Vechten en 1954, Himes confessa [cette] même difficulté : non seulement la ville détruisait les rêves juvéniles et donquichottesques qu'on pouvait avoir, mais aussi elle anéantissait, chez des gens enclins à rêver, la faculté même du rêve » (Fabre, 1972, p.46). Dans cette logique, Mongo Beti présente de troublantes coïncidences avec Himes. Son errance est de ce fait au cœur de sa production littéraire. Himes lui-même le confirme :

« J'ai écrit partout où je vivais car il me fallait publier pour vivre après mon départ d'Amérique en 1953. J'ai donc écrit en Europe, en France en particulier. La nouvelle *Le gin espagnol* a été commencé dans le petit port de pêche de Puerto de Soller aux Baléares, où je me trouvais dans les années cinquante. A

cette époque, il m'est arrivé de « bien » boire, et il fallait trouver là la raison de l'étrange folie de cette fantaisie. J'ai fini la nouvelle à New York. J'ai écrit aussi au Mexique, et c'est dans un petit port de pêche où les gens vivaient comme il y a trois siècles que j'ai travaillé *Retour en Afrique*. Il faisait une chaleur torride, même au crépuscule, et il n'y avait pas le moindre confort ; un seul téléphone, pas de voiture. Mais j'en garde de beaux souvenirs » (Fabre, 1970).

Dans ces conditions, Himes pourrait reprendre à son compte ces mots de Maxime N'Débéka prononcés au cours des premières rencontres internationales des écritures de l'exil organisées par le Centre Pompidou à Paris : « Mon seul coin d'air pour respirer en gardant un peu de lucidité, un peu de fraîcheur, pour éviter de sombrer dans la haine, dans la barbarie, c'est l'écriture. L'écriture qui me permet de rester moi-même. Et ce n'est pas facile » (N'Débéka, 2002, p.67-68). Tel a été l'étrange destin de la création littéraire himésienne qui se nourrit justement de « l'impossibilité de se fermer sur soi et de se laisser observer par cet autre qu'il faut rejeter mais dont on attend la reconnaissance » (Maingueneau, 2044, p.77). Les expériences que Himes accumule pendant ses années d'errance et notamment celles accumulées à Los Angeles lui serviront à composer son premier

roman intitulé *If he holllers let him go*. À l'occasion de sa publication, il va à New York où, écrit-il, « j'ai vécu des expériences dont j'allais me servir plus tard dans *Mamie Mason* » (Himes, 1972, p.75).

Mongo Beti, de l'unité familiale à la tombe, faisait partie de ceux qui, même minoritaires, niés, marginalisés, refusaient la fatalité. Ce refus de la fatalité lié à son impossibilité de s'inscrire dans une topie, victime de sa propre paratopie, l'auteur fera de cette paratopie spatiale et d'identité la mamelle nourricière de sa création littéraire. C'est dans ce sens que Dominique Maingueneau stipule que « son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité de se stabiliser » (Maingueneau, 2004, p.52).

Bien plus, on peut penser que les raisons qui ont poussé Simon Njami et Bolya à l'écriture du roman policier ne sont pas à négliger. Pour aborder *Cercueil et Cie* de Njami, une connaissance, même sommaire de l'œuvre voire de la vie de Himes s'avère indispensable. Ce roman d'inspiration himesienne, tire sa source de la rédaction par Njami d'une nécrologie de Chester Himes. Celle-ci était originale au point où on a proposé à ce dernier d'écrire un roman partant de là. *La Polyandre* de Bolya Baenga s'inscrit dans le même registre. L'auteur

qui vit depuis de nombreuses années à Paris reconnaît avoir eu l'idée de son polar au terme de la lecture de *Le Harlem de Chester Himes* d'Ambroise Kom. Ces écrivains avaient compris que « sans localisation, il n'y a pas d'institution permettant de légitimer et gérer la production et la consommation des œuvres » (Maingueneau, 2004, p.53) tout comme « sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable » (*Ibid.*).

Simon Njami est né en 1962 à Lausanne en Suisse, de parents camerounais. Après des études de droit et de lettres, il travaille comme journaliste et écrivain à Paris. Il est consultant en Arts visuels de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA). Romancier (*Cercueil et Cie*, *African Gigolo*), critique d'art, commissaire d'expositions d'art plastiques, il est en 1991 co-fondateur et chef de rédaction de la revue culturelle *Revue Noire*. De 2001 à 2005, il a été le Commissaire général et directeur artistique des Rencontres de la Photographie africaine de Bamako. En 2007, Njami s'est occupé, en tant que commissaire, du Pavillon Africain Check List Luanda Pop de la 52^{ème} Biennale d'art international de Venise. Il s'est également occupé de nombreuses expositions d'art dont *Africa Remix* (Düsseldorf, Londra, Parigi, Tokyo, Johannesburg, 2005-2007). Il a coédité de nombreux ouvrages parmi lesquels *Anthologie de la photographie africaine* (1999) et *Anthologie de l'Art africain au XX^e siècle* (2002). On le voit bien, Njami côtoie divers domaines du savoir.

Son savoir pluridimensionnel lui offre de nombreuses opportunités de voyage en Europe et en Afrique. Aussi ses différents domaines de compétence entretiennent-ils plus ou moins des rapports contigus avec la littérature. C'est peut-être la raison pour laquelle il s'est senti très à l'aise dans la production littéraire. De ce fait, Il a publié plusieurs romans à savoir **Cercueil et Cie** (1985), **Les Enfants de la Cité** (1987), **Ethnicolor** (1987), **African Gigolo** (1989), *Les Clandestins* (1989), *La Peur* (1990), *James Baldwin ou le devoir de violence* (1991).

Bolya Baenga est de la République démocratique du Congo. Né le 19 juin 1957¹ au Zaïre et plus précisément à Léopoldville (actuelle Kinshasa), il avait voué sa vie à la réflexion et l'écriture. Son père, Paul, l'un des premiers médecins autochtones, fervent anticolonialiste et proche soutien de Patrice Lumumba, a veillé à ce qu'il reçoive une éducation de qualité. Il a été à l'école primaire en Belgique, puis de retour à Kinshasa il a suivi l'enseignement des Pères de la Compagnie de Jésus au collège Boboto, avant de terminer ses études secondaires au collège Saint Raphaël. Le 18 Décembre 1977, Bolya débarque à Paris. Il tombe éperdument amoureux de cette ville. Brillant sujet, curieux et perspicace, il est admis à Sciences Politiques sur les bancs du prestigieux Institut d'Études Politiques. Il consolide

¹ Précisons qu'il s'agit là de trois ans seulement avant l'indépendance de la colonie belge du Congo.

sa culture générale, aiguisa sa plume et affina son art du discours. Il se frotte à l'élite française dont il découvre les mœurs et le niveau d'exigence – s'il avait la dent dure envers certains de ses camarades de classe, Bolya saluait souvent l'intelligence, par exemple, d'un Pierre Moscovici. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la capitale française demeure un carrefour où se retrouve la fine fleur de l'intelligentsia africaine en formation. Avec son ami Elikia M'Bokolo, devenu aujourd'hui un historien de renom, il participe à maintes joutes intellectuelles. Des débats où il croise nombre de ceux qui deviendront, quelques années plus tard, les cadres et dirigeants du continent africain.

Les espoirs qu'il avait nourris pour l'Afrique, dans ses jeunes années, se sont heurtés au cortège d'infamies, de violences et de guerres dont elle a été le théâtre au cours des décennies 80, 90 et 2000. Lorsqu'il s'exprimait sur l'avenir du continent quelque temps avant sa mort, il prenait volontiers la posture de l'afro-pessimiste. Mais il demeurait, par ailleurs, prompt à dénoncer toute forme d'injustice s'y déroulant. Journaliste, consultant politique, puis écrivain à plein temps depuis 1989, il n'hésitait pas à manier l'outrance, à bousculer ses lecteurs et interlocuteurs, pour mieux les pousser à la réflexion. Il a publié notamment **Cannibale**, (*Édition Pierre-Marcel Favre, 1986*), **L'Afrique en kimono : repenser le développement**, (*Ed. Nouvelles du Sud, 1991*), **La polyandre** (*Le Serpent à Plumes, 1998*), *Afrique*,

le maillon faible (Le Serpent à Plumes, 1998), *La profanation des vagins* (Le Serpent à Plumes, 2005). Son œuvre pourfend marchands d'armes, pillers, corrupteurs, corrompus, pseudo-humanitaires, violeurs et autres voleurs d'innocence. Il a reçu en 1986, le Grand Prix de l'Afrique noire pour son premier roman *Cannibale*. Romancier et essayiste, il a également publié en 1995 un essai intitulé *L'Afrique à la japonaise.- Et si l'Afrique était mal mariée* et en 2001 au Serpent Noir, un roman policier *Les Cocus posthumes*. L'écrivain congolais Désiré Bolya Baenga est mort à Paris, mardi 10 août 2010, à l'âge de 53 ans. Sans doute la cruauté du monde lui pesait-elle. Il s'était peu à peu réfugié dans l'univers liquide des paradis artificiels. Mais il conservait un regard lucide sur les événements et la singulière trajectoire de sa propre vie. Libre penseur et amoureux des lettres, le désir et le plaisir d'écrire ne l'avaient jamais quitté. Il travaillait à un nouveau roman, qu'il rêvait d'offrir, une fois achevé, à sa fille, Anne Raphaëlle, sa plus grande fierté.

Conclusion

Au total, on peut dire que les écrivains suscités possèdent la pensée périphérique et sont « doués pour le nomadisme fertilisant ». La fuite, le cheminement à travers les marécages pour fuir les violences, la quête d'un autre pays, terre d'asile, sont les lieux centraux

de cette littérature de l'éclatement et de la traversée douloureuse. Auteurs et personnages interrogent et entreprennent ce voyage jusqu'au bout de l'horreur. À propos de ces écrivains de l'exil qui vivent dans une impossibilité de se fixer dans un lieu précis, on peut penser avec Ahmad Taboye qu'« ici, [l'écrivain] erre et écrit par « devoir de mémoire ». En attendant de réintégrer la termitière, il perpétue ses métamorphoses, ses cris de douleur et de détresse. [Son] œuvre est un chemin de croix pour le [supplicié-écrivain de son état] qui demeurera longtemps inconsolé » (Taboye, 2001, p.115). Métisse, cette écriture qui ne nie pas les particularités culturelles, s'impose au carrefour des deux (ou) plusieurs mondes. La narration évolue dans une sorte d'interstice, une zone libre, débarrassée des clichés où le créateur façonne, recrée une nouvelle architecture sociale et culturelle. À propos de cette littérature métisse - dans le sens où elle fusionne l'ici et l'ailleurs- Yannick Le Boulicaut et Béatrice Càceres précisent :

« [...]L'écrivain ne parle plus seulement de l'histoire de ses racines mais aussi de l'histoire et de la vie de ses compatriotes à l'étranger, et il ira jusqu'à mêler tous ces espaces – sa terre natale, sa communauté et le pays d'accueil -, en remettant à la surface quelques pans de sa

propre culture, parfois déjà métissée, qu'il introduira dans le paysage littéraire étranger. La littérature métisse semble résulter d'une littérature de l'exil où l'essentiel n'est plus de vivre uniquement dans le vécu, un passé que le temps a rendu complexe, mais d'agir de telle sorte que ce passé revive dans le présent » (Le Boulicat et Càceres, 2001, p.20).

Ces quelques indications s'appliquent bien autant à Himes, à Mongo Beti, à Bolya qu'à Simon Njami. À travers leurs romans respectifs produits en dehors de leur pays natal, ils donnent ainsi à voir un nouveau paysage littéraire africain où le polar décentre le roman classique et devient un véritable révélateur socio-politique et même culturel.

Bibliographie

Bisanswa K, Justin. (2003, hiver). Dire et lire l'exil dans la littérature africaine. *Tangence, figures de l'exil dans les littératures francophones*. n.71. Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières.

Belhadjoudja, Rédha. (1993). *Traitement de la notion de suspense dans le roman policier algérien ou la naissance du polar en Algérie*.

Thèse de Magister sous la direction du Professeur Christiane Achour.
Université d'Alger.

Chemain, Arlette. (1999). « Evolution-transfiguration de l'exclu : Ecrire dans différents contextes géoculturels : M.-C. Blais, R. Boudjedra, Tchicaya U'Tamsi », in *Figure de l'exclu*, Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997), textes réunis par Jacqueline Sessa, publications de l'université Saint-Etienne.

Fabre, Michel. (1970). Entretien avec Chester Himes. *Le Monde*.

Fabre, Michel. (1972). *Black World*. Vol. XXI. p. 46.

Hairston, Loyle. (1972). Chester Himes – An Indigenous Exile. *Freedomways*. vol. 12, n.2.

Himes, Chester. (1972). *The Quality of Hurt*. NY: Doubleday.

Kom, Amboise. (2002). *Mongo Beti parle*. Bayreuth African Studies: University of Bayreuth.

Kom, Ambroise. (1978). *Le Harlem de Chester Himes*. Sherbrooke, Québec, Canada : Éditions Naaman.

Le Boulicaut, Yannick et Càceres, Béatrice. (2001). *Exil et Créations littéraires*. Paris : L'Harmattan, Éditions de l'UCO (Université Catholique de l'Ouest).

Lopès, Henri. (2003). *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard.

Maingueneau, Dominique. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.

Maingueneau, Dominique. (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve : Editions Academia, coll. « Au cœur des textes ».

Manchette, Jean-Patrick. (1996). *Chroniques*. Paris : Rivages.

Mongo Beti. (1994). *L'Histoire du fou*. Paris : Julliard.

Montesquieu. (1748). *De l'esprit des lois*. Paris : Gallimard.

N'Débéka, Maxime. (2002). in *D'encre et d'exil*, Premières rencontres internationales des écritures de l'exil, Paris, BPI/Centre Pompidou, pp.67-88.

Taboye, Ahmad. (2001). Kously Lamko, poète supplicié. *Notre Librairie*, Nouvelle génération, n.146, pp.115-127.

