La notion de contexte et l'émergence de l'individu dans *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* de Florent Couao-Zotti

Josias Maririmba
University of Zimbabwe

Résumé : La notion du contexte s'utilise dans des sens très différents dans l'écriture africaine et cela montre bien évidemment qu'on n'est pas tous d'accord sur son utilisation pour évaluer la capacité d'un texte à donner sens au caractère individuel du personnage dans l'écriture. La manipulation du sens du mot derrière les institutions sociales familiales, politiques et religieuses dans le roman africain peut nous convaincre facilement que l'idée du contexte trouve sa forme uniquement dans la dimension sociale. S'il est vrai que le contexte a une présence sociale indéniable, il est également important de noter que la lecture de celle-ci peut se faire aussi comme un acte de création libre en dehors du déterminisme du discours sociologique. C'est cet espace d'existence irréductible du contexte, ouvert sur la pluralité des voix dans l'écriture de Zotti, que cherche à décrire cette analyse en examinant du près l'implication de l'intervention des lieux d'émanation de la parole inattendus liés au dessein divin tels que la rumeur et la folie, sur la configuration littéraire du contexte.

Mots-clés : contexte, individu, roman francophone, Couao-Zotti.

Introduction

Florent Couao-Zotti, écrivain et dramaturge est né en 1964 à Pobé au Benin. À travers le théâtre, le roman et la nouvelle, a réussi non seulement affirmer sa notoriété sur le plan littéraire sur le continent, mais aussi il contribue de manière significative à la richesse culturelle de l'Afrique en réaffirmant l'importance de la vieille tradition de ce continent, celle de donner une place de choix à la parole dans l'échange social. Parmi ses œuvres publiées on trouve *Ce soleil où j'ai toujours soif ou la Nuit des anges* (théâtre) (Paris, L'Harmattan, 1995), *Un enfant dans la guerre* (roman jeunesse) (Lomé, Haho-ACCT, 1996), *Notre pain de chaque jour* (Paris, Le Serpent à plumes, 1998), *La Diseuse de mal-espérance* (théâtre) (Paris, L'Harmattan / Ndzé, 2001),

Charly en guerre (jeunesse) (Paris, Dapper, 2001), la collection de nouvelles *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, publiée en 2000, qui fait l'objet de cette analyse, et récemment il a publié le roman *Si la cours de mouton* (Paris, 2009).

Dans cette étude je m'intéresse à l'examen d'un lien entre la littérature et la notion de contexte dans *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* de Florent Coauo-Zotti. D'autres références seront citées aussi pour mettre en relief les arguments relatifs au sujet. Le postulat de cette étude est que, dans l'écriture, le contexte est un phénomène irréductible qu'aucun rapport au texte prenant au sérieux la matérialité du rapport au monde à l'entoure ne peut transcrire. Vu l'impossibilité de la la littérature à mettre en perspective le rapport entre le personnage et son monde à l'entoure dans un monde constamment changeant la question qui se pose est de savoir par quelles modalités discursives l'écriture passé-t-elle pour donner forme au contexte ? La thèse de cette étude est que si le texte présente le contexte comme un fait sociologique, l'écriture, elle, de son côté cherche à libérer la notion de contexte d'un positionnement sociologique souvent piégé à cause de la prise du pouvoir sur les consciences de l'histoire coloniale et les des régimes totalitaires qui encouragent une poétique du repli sur soi. La réalité multiculturelle et de plus en plus complexe de l'espace post colonial montre clairement qu'on ne peut plus fixer le concept de contexte dans l'ordre social car comme le dit Jean-Paul Sartre (1947 : 9) dans *Critiques littéraires :* « L'ennui, c'est l'ordre social, c'est la langueur monotone de tout ce qui peut se toucher [...]. » Au contact avec le texte, le lecteur doit cultiver le sens de contexte en perçant la couche matérielle par la force de l'imagination afin de dévoiler la « forme » du contexte qui ne cesse de se réinventer derrière une pratique de mot ouverte sur le réel dans sa diversité et dont le sens est toujours susceptible de dire autre chose.

Même s'il est vrai que le contexte a une existence sociale qui donne forme à l'univers des personnages pour mieux comprendre leur réalité quotidienne, il est important de noter qu'il y a aussi une autre dimension d'existence du contexte qui ne s'inscrit pas dans les catégories sociales préexistantes ou la matérialité spatiale. Cette dimension d'existence du contexte dans la littérature est de caractère « événementiel », c'est-à-dire, selon Xavier Garnier (2006 : 23), qu'elle est « à faire exister » par la rencontre entre le lecteur et le texte ou bien entre personnage et son monde à l'entoure. Ce que dit Édouard Glissant (1990 : 31) dans *Poétique de la relation* sur le fait que « l'identité n'est plus dans la racine, mais aussi dans la Relation », correspond à la nature événementielle du contexte qu'on décrit ici. Puisqu'il s'agit de la littérature cette relation ou effet événementiel du contexte peut s'accomplir seulement dans la transformation de l'être car selon Michel Foucault (cité dans James Miller [1993 : 33], *The Passion of Michel Foucault*) : « On écrit pour devenir autre que ce qu'on est. » On pourrait dire que le principe événementiel du contexte est lié à la force qui transfigure les personnages, il n'est n'est pas donc dans un moment de rencontre où le rapport au texte est tout simplement un moyen de confirmer ce qu'on croyait déjà être vrai sur son identité ou sa race. Cela reviendrait à ce que Xavier Garnier (2006 : 23) dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* décrit de manière dérisoire comme « un simple plaisir d'une révélation à soi ».

En effet chez Zotti, la notion de contexte en tant effet événementiel ne se présente pas comme un plaisir de l'affirmation de soi, mais comme un élément perturbateur que l'auteur appelle « la mauvaise piqûre » ou « la fièvre de la tremblote ». Cet élément perturbateur creuse un nouvel espace à partir duquel le personnage s'autonomise et se détache de l'impulsion sociale totalitaire vers un lieu où le moi se reconstitue autour d'une réalité plurielle. À ce propos Zotti (2000 : 73) affirme :

> *Alors, tenir, qu'est-ce que pour toi ?*
> *Peut-être un dernier geste de vie,*
> *Pour sauver en toi, dans ton espace*
> *Dans le seul territoire où la réalité*
> *Appartient encore au gris-tournoyant*

Ce nouveau moi pluriel chez Zotti qui se présente comme un ensemble de figures relié au dessein divin pour faire naître des individus réels ou imaginaires capables de franchir les limites identitaires et spatiales-temporelles. Son reflet y est même dans une série de figures instables reposant sur deux univers décrits par l'auteur comme : « ces êtres à mi-chemin entre l'âge adulte et l'enfance », « un charabia bâti pour susciter la haine et la violence ». Le manque de personnalité désigné par le mot « charabia » est un procédé de détachement du milieu social oppressif par la figure lui permettant de d'agir à partir de ce qu'il y a du divers et de pluriel dans le réel.

De plus, la rumeur qui accompagne la présence de la figure de l'homme-fou chez Zotti ajoute à l'effet événementiel du contexte dont on parle ici. Zotti (2000 : 43), dans *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, affirme : « Une rumeur diffuse commence dès lors à traîner sur les pas de l'homme. » Avec ses origines inconnues et sa capacité à inventer des histoires, la rumeur devient un point d'émanation d'une parole multiple et irrépressible, et s'avère une force cosmique avec le pouvoir de déstabiliser la dictature. Zotti affirme ceci lorsqu'il dit :

> *Mais la ville, les marécages-ghettos de la ville bruissent d'une autre explication : ce sont les ancêtres et les dieux qui, mécontents du sort que l'on fait aux fils du pays, ont emprunté le corps d'un fou pour remettre de l'ordre dans la maison. Et dans la tête des responsables politiques. Version trouble, version-piment qui, à l'instar d'une mauvaise piqûre, déclenche aussitôt dans le pays la fièvre de la tremblote. Une clameur s'élève partout. [. . .] La panique gagne bientôt les politiciens, précisément ceux qui ont mauvaise conscience.* [Zotti, 2002 : 52.]

En récupérant plusieurs versions d'un fait divers dans la même ville, la rumeur devient ce que Xavier Garnier (2001 : 126) dans *L'éclat de la figure* appelle « un principe unificateur d'un réel forcément multiple » à partir duquel la notion de contexte se montre insaisissable et difficile à mettre en perspective. Une lecture sociologique du contexte à travers cette pluralité de voix pourra faire penser qu'il s'agit ici tout simplement d'un procédé pour montrer la tension sociale qui subsiste dans l'univers des personnages ; une telle opinion n'est pas tout à fait fausse, mais elle ne suffit pas à rendre compte du procédé de Zotti. Car dans l'écriture de Zotti l'élément de contexte ne cherche pas

qu'à révéler l'existence des personnages selon leur nature sociale, mais il a pour but de faire bouger les consciences.

Comme on peut le constater, l'idée n'est pas de refermer la notion du contexte mais d'essayer de la déployer un peu plus. Pour donner une suite logique à notre examen du contexte chez Zotti, cette étude sera divisée alors en deux parties. La première partie, « Le contexte est la prégnance sociale », examine la notion de contexte à travers sa dimension d'existence institutionnelle déjà donnée dans le texte. L'enjeu théorique de la notion de contexte ici est le rapport du personnage au déterminisme social. Le contexte serait ce vecteur par lequel le personnage chercher l'affirmation de soi à travers les valeurs et traditions sociales préexistantes. Mais la prise du pouvoir de la littérature sur la détermination sociale par le processus discursif frontalier de Zotti nous met en présence d'une variante vision du réel. Il est donc impossible de réduire l'élément contextuel au seul fait institutionnel. Par conséquent la deuxième partie, va porter sur la mise en scène littéraire de la notion de contexte à partir de son lieu d'existence individuel et figuratif que l'écriture de Zotti elle-même construit par l'intrusion du plan divin donnant un caractère mythologique à l'atmosphère de l'univers fictif. On constate que la dimension individuelle de la notion du contexte se fait souvent sentir chez Zotti par l'adoption d'une pratique de mot cherchant à témoigner d'une réalité multiple et dynamique. Cette idée de plonger les personnages dans un espace mouvant confirme la perception de Jean-Paul Sartre sur le fonctionnement de la littérature comme lieu d'existence des personnages. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre (1947 : 33) affirme qu'« un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement : la lecture. Ce mouvement, le romancier le capte, le guide, l'infléchit, il en fait la substance de ses personnages ». Si, selon Sartre, l'espace littéraire est un fait mouvant, il va de soi que la lecture du concept de contexte ne puisse se faire à partir d'une dimension sortant les personnages à se des catégories sociales rigides et closes car cette modalité discursive est incapable de rendre compte de l'efficacité du fonctionnement « irréel » de l'élément contextuel chez Zotti.

1 Le contexte et la prégnance de la dimension sociale

La prise du pouvoir de l'institution sociale sur la vie des personnages à travers le thème de la famille, semble suggérer qu'on ne peut pas ignorer l'importance de la dimension sociale dans la lecture du contexte dans l'écriture de Zotti. L'entrée sur scène du personnage et son déploiement dans l'univers fictif passe forcément par la vie familiale. Pour donner sens à la vie, donc, il semble que l'appel à la vie de couple est un rite de passage inévitable pour Gaspard dans *Ci-gît ma passion.* Avec sa promesse de la tendresse et de l'amour, la vie couple semble irrésistible pour Gaspard. Il est prêt à tout sacrifier pour vivre leur passion amoureuse. Gaspard garde toujours un bon souvenir de sa femme défunte. Dans *Ci-gît ma passion* (Zotti 2000 : 20), on dit de Gaspard :

> *Il lui est même resté ces souvenirs onctueux des premiers matins de sa vie de couple. Afy venait d'ouvrir son atelier de couture. Il se rappelle la fraîcheur de son sourire, la richesse de sa toilette quand elle sortait,*

> *ronde et brillante dans sa façon d'assaisonner les sens. Il avait sacrifié de sa personne pour installer cet atelier.* [Zotti, 2002 : 20.]

Mais, contrairement à la perception idéalisée de la famille proposée par Camara Layé dans *L'Enfant noir* où l'image de la famille correspond à la stabilité de la vie de mariage des parents du protagoniste, au confort matériel et affectif, dans les nouvelles de Zotti, il paraît le sens stabilité qu'offre la famille n'est qu'une illusion. Loin de garantir la tendresse et la transition paisible du personnage à la vie d'adulte et d'un citoyen responsable, le contexte familial augmente le sens de tragique et de désespoir. L'intrusion de forces externes dans la vie de couple engendre la tension mortelle entre Gaspard et sa femme.

L'alcoolisme et la perte d'emploi pousse Gaspard fait croître l'écart entre les deux amoureux :

> *Mais le travail le fuyait, tout se dérobait sous ses pas. Un jour, lors d'une beuverie au bar* Ziboté*, il découvrit les charmes vertigineux de l'alcool à soixante degrés. Il s'y dissimula, oublia les « dégueulasserie » de son quotidien poudreux. Depuis, il traquait les petites économies de sa femme et allait se dissoudre dans l'arôme du sodabi matin soir. Mais dans ce négoce avec l'alcool, l'homme acquit la certitude d'une virilité factice. Il devint violent. Quand il débarquait dans le tard de la nuit et qu'il trouvait pas le repas à son goût, il cognait. Il cognait sa femme avec la conscience du policier tabassant le voleur.* [Zotti, 2002 : 21.]

Prosper Natchaba, l'homme fou, dans la nouvelle *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* connaît le même sort que Gaspard. Ayant perdu son emploi, il tombe dans la folie et finit par tuer sa femme. Il court dans la rue avec sa fille dans les bras et demande l'aumône. Il finit par entrer dans une bataille sanglante avec les autorités. Sa présence sème le chaos dans la ville.

De son côté Martin Koffi Azon sacrifie tout pour sa femme. Rien ne suffit pour encadrer sa femme égarée. On nous dit : « Pour elle, pour ses caprices, il s'était rongé et ruiné, des dettes contractés à la banque, chez des amis, des parents, le monde. Un insolvable. Cousu jusqu'à la dernière ficelle, enchevêtré jusqu'au dernier poil. » (Zotti, 2000 : 175.) Alors qu'Azon voit en sa femme « une épouse adulée », Délalie, elle, voit la vie de couple comme simple moyen de satisfaire son goût pour les produits de luxe et le confort matériel. Elle va même jusqu'à se prostituer. On apprend que « quand son mari, entre deux arriérés de salaire, en venait à manquer du peu, elle reprenait tout naturellement son gant de "généreuse Délalie", offerte aux bourses pleines tel un rêve éveillé, chaude et gluante dans l'intimité des chambres. À force, Azon éteignait sa nausée dans la gorge, se consolant qu'ils étaient, lui et elle, l'objet d'un mauvais sort » (Zotti, 2000 : 175).

En dehors de la vie de couple, on observe que l'atmosphère sociale est généralement empoisonnée. Un climat prédateur, caractérisé par la lascivité et l'impulsion charnelle envahit toutes les catégories sociales et précipite l'élément humain vers la chute. Même les prêtres, qui sont censés renforcer l'autorité morale de l'institution religieuse ne

peuvent pas y résister. Dans la nouvelle *Le Monstre*, Césaria est violée par son oncle, un prêtre, qui est censé l'héberger. On sait d'après Camara Laye, dans son roman *L'Enfant noir*, que la famille étendue est une valeur importante de la vie sociale familiale. L'oncle de Laye le protagoniste le protège et lui donne des conseils pour la vie. Il le traite comme s'il était son propre fils. Cependant, il en est autrement pour Césaria. Dans les yeux de son oncle elle est l'objet du désir sexuel. Ce glissement vers la sexualité crue dans les rapports sociaux et la tension que cela engendre ne sont pas limités à Césaria et son oncle. En fait, le désir sexuel est un élément catalyseur principal de la décadence morale et la sauvagerie qui plongent tout contact humain dans la débauche. Le portrait physique et érotique frisant la nudité et invoquant le parfum de la féminité crue domine l'imaginaire littéraire de l'auteur. En parlant de Gaspard, Zotti dit : « Et il se senti parcouru par ce frisson liquide qui lui crispait le bas-ventre à l'appel des envies de son corps. Il la désira. Il la désira comme toute femme aux raisins mûrs et épanouis, Ève frétillante et offerte dans le lit des amours. » (Zotti, 2000 : 14.)

L'existence sociale devient donc un appel incessant aux plaisirs du bas ventre, une vraie pulsion incontrôlable vers le péché originel : « Une petite gueule qui s'entêtait, qui ne voulait ressembler à rien d'autre qu'à l'image tragique du pêché. » (Zotti, 2000 : 59.) Aucune résistance ne semble possible face à la prise du pouvoir violente du désir sexuel sur les esprits car l'impulsion sexuelle prend une dimension sacrée ancrée dans l'interpellation de la beauté féminine divine et éternelle. La femme est comparée à « Vénus » la déesse italique de la beauté et de l'amour. La disparition de la frontière entre le divin et l'humain liée à la corruption sexuelle pousse la vie au délire d'où le sentiment d'impuissance et de désespoir prévalent dans l'univers social de Zotti : « Le délire d'un homme pulvérisé par le désespoir. Le... le comprendras-tu un jour ? » (Zotti, 2000 : 17.)

À part la corruption sexuelle, un autre niveau où on peut voir l'impossibilité de la dimension institutionnelle à donner un sens cohérent à la notion du contexte est celui du rapport entre les personnages et l'administration politique. Tout l'échange entre le peuple et l'administration politique dans l'univers fictif de Zotti est marqué par la violence et le chaos. La corruption, le chômage et la pauvreté liées à l'exercice du pouvoir totalitaire crée une atmosphère d'insécurité qui pousse les gens à la rébellion. Ayant perdu son emploi Propser Natchaba n'a plus confiance aux hommes politiques. Il énumère tous les maux de l'administration politique et expose la mauvaise foi et la corruption dominante :

> *Monsieur le maire, c'est simple : il y a vingt mille fonctionnaires de l'État qui ont perdu leurs protèges faims mensuels et qui tirent le diable par le cul. Les jeunes diplômés sont pris à la gorge par le chômage. Je ne parle pas du Sida qui a déjà étendu ses cantons dans les collèges et les universités. Aux prochaines élections, demandez-nous d'élire la Banque mondiale.* [Zotti, 2000 : 55.]

Même si Propser fulmine contre l'élite politique et expose l'impuissance de l'institution politique, tout ce qu'il dit ne peut pas faire bouger la situation. Lors de la

confrontation violente entre Prosper et la police une ou le se forme autour d'eux. Mais la peur cultivée par tant d'année de l'usage de force et de violence par l'état policier renforce une culture du repli sur soi et empêche tout espoir de solidarité parmi le peuple : « La foule prise de frayeur, recule soudain, d'un mouvement presque entendu. » (Zotti, 2000 : 34.)

La force du pouvoir dictatorial ne provient pas seulement de l'emploie de la physique. Dans une société où l'image réelle et l'expérience de la vie ancrée dans les sens, ou comme Zotti le dit, dans le « besoin de brûlantes sensations » (Zotti, 2000 : 148) sont le critère décisif de la vérité, les mots de Propser risquent de rester lettre morte. La conviction du maire que le passage à la télévision l'aidera à « soigner » son image souillée par l'interpellation audacieuse de Propser renforce l'importance de l'image :

> *Le maire, tout le monde le sait, est homme qui a la tête proche, trop proche du bonnet. Si jusqu'à là sa voix n'a pas encore violé la solennité des lieux, ce n'est pas nullement parce que le sang ne lui est pas encore monté à la tête. Il tient scrupuleusement à « soigner » en direct son image télévisuelle de marque et à respecter la parole donnée à ses gourous.* [Zotti, 2000 : 55.]

Si le texte semble nous présenter la fixation sur l'image réelle comme le seul moyen de définir le rapport du personnage à son contexte, il faut, néanmoins constater que l'écriture de Zotti n'adhère pas à cette prise de position. Toute l'opération imaginaire de l'auteur sur le rapport au contexte se fait par la distanciation de la notion de contexte de l'image réelle. En parlant de son univers fictif l'auteur avoue : « C'est que sur, mon territoire les chattes ne sont pas seulement grises. Elles prennent parfois l'allure d'animaux étranges comme manœuvre de diversion. » (Zotti, 2000 : 186.)

Si donc écrire est « une manœuvre de diversion » Il est évident que la tension sociale qui dégage de l'image récurrente de couple en détresse et de la société sous la tyrannie du désir sexuelle et politique, n'est qu'un détour discursif pour révéler au lecteur l'impuissance de l'approche contextuelle fixée dans l'arbitraire du temps, c'est-à-dire une lecture de la notion de contexte passant uniquement par les catégories sociales rigides et closes. Le manque de la liberté de jugement et l'impossibilité d'action qui découle de la tension sexuelle et politique affirme le côté « profane » de la dimension sociologique de la notion de contexte qui ne cherche pas forcément à faire avancer les choses mais plutôt à révéler le monde dans sa réalité actuelle : la lutte des classes et la recherche du plaisir charnel. Or on sait que chez Zotti la personnalité et la fonction de l'homme ne sont pas limitées à la réalité actuelle du monde ici-bas. Ils trouvent aussi leur expression dans le jeu divin : figure en ce corps de chair terrestre et accomplissent dans l'existence céleste. Dans un extrait du poème, dans la nouvelle *L'Avant-jour paradis*, Lysa, l'épouse défunte de Marc, dit :

> *Ne te demande pas si j'ai trouvé silence à mes affres*
> *Mais aux absurdes de situation, la réponse est crue :*
> *Le corps a trompé l'âme et tant pis pour la raison !*
> *Ah, qu'ai-je dit à Dieu que tu ne saches déjà ?*
> *Qu'ai-je fait à mon corps que tu n'aies déjà vu ?*

Et pourquoi parler si tristement de chair esclave ?
Je t'ai tout donné, Marc, tous mes meilleurs réunis
Mais à ce bouquet fleuri, je me préfère encore
Je me préfère fêlée, ouverte et dégoulinante.
Et si, à une distance de la mort, le plaisir est aussi sain
Alors saine est mon âme
Sain est mon cœur
Sain est mon nom
Et pour un condamné
Être si léger, si libre
C'est l'ultime courtoisie, la dernière politesse faite à Dieu.
[Zotti, 2000 : 90.]

Dans cet extrait on observe que le passage sur terre de Lysa est une figure de l'existence dans le monde de l'au-delà. On apprend que son âme entame une autre existence après la mort. Dans cet au delà elle n'est plus prisonnière de ses actions terrestres. Et si les actions de Lysa sur le terre ne sont qu'une figure de l'accomplissement du plan divin c'est vrai aussi que ce n'est que dans l'au delà que la notion de contexte trouve son d'existence « réelle ». Notons que même si cet élément contextuel de l'au delà chez Zotti n'a pas forcément de forme stable, cela ne veut pas dire que c'est un lieu obscur et lointain. Sa présence est souvent suggérée par des gestes ou cris sortant « des profondeurs de l'anonymat » (Zotti, 2000 : 141), de ce lieu de mise en relation de voix multiples (Zotti, 2000 : 99) où on peut voir naître de nouveaux individus imaginaires ou réels capables de réinventer le réel pour entamer les voies de la liberté. Zotti (2000 : 94) affirme : « Des cris qui savent créer des ruptures et tracer sur la carte du geôlier les chemins débouchent sur la liberté. » L'emploie de la rumeur, par exemple, qui récupère les faits divers dans la ville et les fait passer la figure de l'homme-fou par l'interpellation divine pour « mettre de l'ordre dans la maison », illustre bien à quel point le caractère de l'homme dans ce monde trouve son accomplissement dans l'au-delà.

Il est évident que l'idée de la figure fait ressortir un aspect inattendu du personnage et dévoile la manière particulière dans laquelle le génie littéraire de Zotti déconstruit l'opération discursive sur la notion de contexte traditionnellement tourné vers le tout sociologique. Puisque c'est dans l'au-delà que l'existence humaine trouve sa confirmation « réelle » nous saisissons du même coup que ce n'est pas dans la représentation du réel purement terrestre et temporaire qu'offre la dimension sociologique qu'on puisse trouver la forme vitale de la notion de contexte, mais plutôt dans le réalisme de l'au-delà fixant la vie dans l'éternel, c'est-à-dire dans sa dimension constamment renouvelée et donc porteuse d'espoir. L'étape suivante de cette étude, donc, va proposer une lecture de la notion de contexte comme figure littéraire, c'est-à-dire comme phénomène événementiel né de la rencontre entre le personnage et la voix d'Autrui. Cette conception figurative ou événementielle de la notion de contexte n'est pas tout simplement un moyen de témoigner du développement chaotique de l'univers social postcolonial, mais aussi une manière de relire et d'évaluer la notion de contexte à la

lumière du mot d'Autrui, dans sa dimension irréelle et plurielle, pour nous conduire vers une nouvelle possibilité de l'intime.

2 Contexte et figure : une question de forme

La situation postcoloniale a donné lieu à des œuvres uniques et favorise une mise en scène des modes de pensées multiformes, issues d'une hybridation culturelle, rompant avec la tentation essentialiste du mouvement de la Négritude [1] proposant une lecture monolithique du rapport entre l'individu et le monde environnant. En définissant l'homme noir comme un agent qui sert à révéler une vision du monde et comme un être étroitement associé à une conscience sociale préexistante et immuable, il est vrai qu'on perd de vue son caractère en lien avec la complexité plurielle de l'identité africaine qui ne cesse de s'enrichir des différentes actions accumulées.

Si le texte lui a tendance à concrétiser la notion du contexte en traçant les frontières de l'univers des personnages à travers les institutions sociales et leur milieu géographique comme on peut voir chez Camara Laye dont l'histoire des personnages se situe en Haute Guinée et évolue dans le cadre familial préétabli, l'écriture, elle, a tendance à basculer la matérialité du concept du contexte en faisant disparaître les limites entre le rêve et la réalité. On apprend que c'est suite à un rêve que le père de Laye devient forgeron.

Par ailleurs, si le personnage urbain se situe d'une part par rapport à son lieu de naissance, d'autre part son émergence se construit principalement comme un acte littéraire fragile ou naïf d'intégration à toute la « rumeur du monde », comme un acte d'ouverture sur le monde dans ce qu'elle a d'inextricable où la forme brise inlassablement le rempart de l'invisible derrière lequel l'individu pourra se développer pour acquérir son autonomie comme on peut le voir dans *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* de Zotti où Véro trouve une pirogue lui permettant de passer d'une rive violente ver une autre rive avec une promesse de la paix et de la liberté (Zotti, 2000 : 207).

On constate que la plupart des écrivains de la période postcoloniale proposent une écriture qui cherche à rendre compte de la réalité d'une Afrique toujours en devenir. Visiblement cette vision littéraire dynamique a des répercussions sur la mise en scène du sujet littéraire du contexte comme lieu d'existence sociale qui devient de plus en difficile à cerner. L'illisibilité et la difficulté de lecture croissante du personnage urbain, toujours échappant à la représentation et dissolvant dans la réalité plurielle, multicolore et multiculturelle de l'espace postcolonial urbain nous montre qu'il n'est plus question de réduire le contexte à un constat racial, sociologique ou géographique préexistante. Voila pourquoi les romanciers de l'espace postcolonial urbain comme Alain Mabanckou, Dambudzo Marechera et Véronique Tadjo, pour donner de la valeur à leur écriture, n'ont plus confiance à l'effort d'imagination textuelle qui pose le personnage sur fond d'un monde stable. La prépondérance de la perspective de l'informe propice à une appréhension des mouvements invisibles qui travaillent le réel dans leur littérature prend acte de cette mutation de la notion contextuelle qui s'impose sur le

1. Senghor avait tendance à racialiser la Négritude (« l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir ») en l'opposant à l'Europe (« l'émotion est nègre, comme la raison est hellène »).

milieu urbain du continent et en dit le nouvel espoir d'une société en devenir. Les trois auteurs adoptent une pratique de mot cherchant avant tout à libérer le personnage par un acte de mise distance du monde réel pour faire apparaître une figure susceptible de devenir une caisse de résonance d'une voix multiple, une voix toujours susceptible de dire autre chose.

Lors d'une conference à Harare en 1996, Dambudzo Marechera, dit : « *My whole life has been an attempt to make myself the skeleton in my own cupboard.* » (« Toute ma vie consiste est un effort de se transformer en un squelette dans mon propre placard [2]. ») À partir de ce moment de présence où l'écriture devient un acte de négation du monde réel l'auteur introduit une vision du monde discrètement subversive du concept du personnage comme opérateur d'une conscience préconçue et nous montre comment le processus littéraire est capable de transformer le personnage en principe unificateur d'un réel forcement multiple. Dans la nouvelle *What Available Reality* (Dambudzo, 1994 : 17), quand le narrateur finit par coucher avec Jane, il se pose la question la question : « *There was Fred. There was Jill. Who was the reality ? Fred or Jill. Or Tony and Jane ? Was I myself a character in someone's head resolved to get sickeningly drunk.* » (« Il y avait Fred. Il y avait Jill. Qui était réel ? Fred ou Jill. Ou Tony et Jane ? Est-ce que j'étais moi même un personnage résolu à se soûler dans la tête de quelqu'un [3] ? »)

Dans *Verre cassé*, Alain Mambanckou dit : « Je ne tiens à ménager personne, mais quand il lira tout ça je ne serai plus un client de son bar, j'irai traîner mon corps squelettique ailleurs. » Ici on voit que le narrateur refuse d'être la voix d'une conscience préexistante.

Telle est également la ligne de conduite de l'opération littéraire de Tadjo dans *L'Ombre d'Imana*. Déjà l'allusion à l'ombre que porte le titre semble affirmer ce critère décisif de l'irréalité du personnage pour faire apparaître tout ce qui peut apporter un peu d'espoir. Toute l'opération identitaire se fait donc pour Tadjo comme un acte d'un lien intime qui peut se construire sur fond de négation du monde réel :

> *Cela faisait longtemps que je voulais exorciser le Rwanda. Me rendre à l'endroit même où ces images télévisées avaient été filmées. Ces images qui avaient traversée le monde en un éclair et laissé une marque d'horreur dans tous les esprits. Je ne voulais pas que le Rwanda reste un cauchemar éternel, une peur primaire.* [Tadjo, 2000 : 13 [4].]

Exorciser « les images télévisées », nous dit Tadjo, est un élément constitutif de l'identité du narrateur. C'est-à-dire, pour ressentir l'identité comme relation intime, le personnage doit s'irréaliser lui-même. C'est-à-dire, le personnage doit lutter contre la tentation d'apercevoir son contexte social comme un milieu fixe, chercher l'espoir de se relier à l'autre en dehors des idées préconçues, développer le désir de sortir de ses projections et de la radicalisation individuelle pour devenir la force d'une multiplicité

2. Traduction personnelle.
3. Traduction personnelle.
4. Dans une dédicace du même livre à Harare, le 3 mai, l'auteur écrit : « Aux lecteurs de l'Alliance française d'Harare, Afrique, l'espoir ne nous quitte pas. »

de voix. C'est pourquoi le narrateur implore le lecteur de voir l'affaire de Rwanda comme une affaire qui « nous concernait tous » non pas comme « une affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique » (Tadjo, 2000 : 13). Il faut reconnaître que ce moment de dissolution du personnage dans une multiplicité de voix n'a rien de tragique, mais c'est l'occasion de l'individualisation du personnage. L'intervention de la voix de la voix d'Autrui empêche le personnage de refermer sur ses particularités physiques et se dissocier des manœuvres de diversion de ce monde d'ici bas afin de discerner les qualités du genre humain permettant de vivre ensemble.

Chez Zotti c'est cette individualisation qui a lieu au contact de la voix d'Autrui produit un événement à travers lequel la notion de contexte trouve sa forme. Cet événement se manifeste sous forme des figures ou des êtres fragiles reliés dans une sorte d'ensembles polarisés. La suite de cette étude va se concentrer sur des figures qui renforcent la dimension littéraire de la notion de contexte, ces êtres de l'entre deux qui connaissent l'abaissement de ce monde autosuffisant mais croient à un avenir meilleur. Car c'est au moment de leur humiliation par toutes les forces sociales que la majesté Divine se montre aussi à travers les hommes et les femmes de l'univers fictif de Zotti. Comme le dit Marc : « Dieu ne nous a pas oublié, Lysa, il… il ne nous oubliera jamais. » (Zotti, 2000 : 76.)

2.1 La figure de la folie

Tout le monde s'accorde à penser que la folie est un thème récurrent dans la littérature africaine d'expression française. Le fait qu'on en parle beaucoup ne signifie pas qu'il n'y a plus rien à dire sur ce thème. Malgré plusieurs tentatives par des critiques, du roman africain d'expression française, d'expliquer la signification de ce thème, celui-ci reste toujours élusif, voire énigmatique. On constate que la revendication d'un point de vue littéraire archaïque sur la folie, qui suppose que la vérité n'est pas consensuelle ni pacificatrice, mais toujours partisane et arrachée à la violence des batailles, perd déjà sa place et se fait remplacer par une nouvelle perspective bienveillante. Celle-ci, développée en grande partie dans l'ouvrage de Florent Couao-Zotti, *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, s'inscrit dans une nouvelle perspective qui démontre que la folie dépasse la dimension d'une simple attitude antisociale pour devenir figure d'un véritable jeu de rôle divin, une pratique de mot à caractère divin qui suscite deux manières contradictoires de penser le lien moral au monde à l'entoure : l'une, illustration parfaite des âmes vouées à la chair célèbre le côté éphémère de la vie en mettent en valeur l'attachement physique au monde – et « le plaisir » – qu'on en éprouve, et l'autre, incarnation de l'espoir du salut, s'inscrit dans une nouvelle perspective de penser le rapport au monde en refusant tout lien au monde fait par des idées déjà toutes faites.

Celle-ci, pour Zotti, devient la seule dimension d'appréhender le rapport au milieu contextuel et a le pouvoir de transformer la vie intime et la vie sociale. L'auteur la considère comme un lieu privilégié de transition vers les « chemins qui débouchent sur la liberté », c'est-à-dire les voies de la liberté créatrice. On observe donc que comprendre la folie comme figure entamant les nouvelles voies créatrices amène inéluctablement à la réflexion critique sur le lieu d'existence du contexte : celui-ci, ne peut plus être saisi dans sa dimension sociale tragique mais plutôt comme une dé-

marche de recherche littéraire autour d'un discours pacificateur ou comme Zotti la décrit, « un besoin d'éprouver ce sentiment d'assurance et de sérénité intérieures... » (Zotti, 2000 : 101).

Si dans le roman de Cheik Amidou Kane, *L'Aventure ambigue*, la folie s'associe à la violence d'un homme contre l'autre pour résoudre une situation difficile, comme on peut le voir à travers le fou qui poignarde Samba pour le libérer de son aventure ambiguë, chez Zotti, la folie ne se configure pas forcément comme instrument de violence. Elle ne prend son sens que si on la met en relation avec le texte comme un espace d'un jeu du plan divin mettant en mouvement de différentes mises en forme du monde. Ainsi en faisant du texte un point d'intersection entre deux univers qui s'ajuste en fonction de la volonté divine, la folie s'avère un véritable moteur discursif qui met à nu le caractère indéterminé et dynamique de la notion de contexte.

Le critique souligne souvent comment l'écriture, marquée par une percée de perception sensorielle, c'est-à-dire la dissolution des caractéristiques rationnelles dans le sensuel – et le caricatural –, permet l'introduction du personnage du fou à son monde « réel » – sans que celui-ci perde forcement conscience des forces naturelles en lui. On dit de l'inspecteur Malou qu'il « *ne manquait jamais* la moindre occasion d'éprouver la puissance de ses charmes et de ses pentacles ».

On apprend aussi qu'Afy « portait le sublime en elle et avec elle la rayonne qui semblait offrir créance inaliénable à son corps. Comme le nimbe qui auréole l'immaculée sainteté, mère-séduction au milieu des reines et d'autorité ». Délalie « donnait un charme affirmé et provocateur, sans doute l'unique, le seul qui l'habillait véritablement d'une personnalité crédible et mûre ». Ainsi, on voit que si l'espace textuel de Zotti est un lieu de la dissolution des caractéristiques rationnelles, c'est-à-dire de mise à folie, il est aussi le lieu de mise de contact avec l'autre ; une autre vie, un nouvel univers. Par exemple, c'est grâce à son « charme unique et provocateur » que Délalie atteint « sa personnalité crédible et mure ». Quant à Afy son voyage initiatique au monde textuel qui s'accompagne d'un pouvoir de séduction unique la transfigure et elle opère en tant qu'« un nimbe ».

Mais dans ce monde qui s'appréhende a travers le registre corporel, un monde contaminé par l'odeur du soufre, ce spectre d'une nouvelle vie qui puise son énergie des profondeurs de la chair, d'un « appel des envies de son corps » n'est rien qu'un mirage, un délire qui condamne la vie a l'enfer, cet univers de misère qu'est à la société post-indépendante avec son « bonheur des indépendances ».

Dans cet Empire de la perception sensorielle aux mouvements convulsifs et violents célébrant uniquement un attachement physique au monde et « le plaisir » qu'on en éprouve, autrement dit un univers soumettant les outils d'analyse artistique et littéraire tels que l'autre, la différence, la colonisation et l'identité servent uniquement à imposer l'idée préétablie de ce que l'on croit être la culture, la nation, l'ethnicité et la personnalité, la violence ou la mort sera la manifestation de la passion et de l'amour. Zotti résume cette idée en des termes suivants :

> *Au zénith de l'orgasme, la mort devient aussi un art de vivre.*
> *Les corps se transformeront en instrument privilégié de la vie et de la mort, que la quête de l'amour pourra se doubler de la quête de violence.*

Ici, aucun effort humain ne subsiste. Le travail y perd sa place d'importance. Par exemple, on apprend qu'« il y a vingt mille fonctionnaires de l'État qui ont perdu leur protège-faim mensuels et qui tirent le diable par le cul » – l'amour s'y ridiculise –, car le pardon cède à la vengeance, transformant l'espace social en « un quartier de perdition, lieu de la pagaille du corps ». La générosité laisse la place à la ruse, la charité et l'hospitalité sont bafouées. On apprend qu'à peine installé en ville chez son oncle, Césaria devient victime du viol de celui-ci. La ville se montre ainsi non charitable et inhospitalière. Seule une dynamique sociale au profit d'une interaction sanglante soumettant la vie à la « conscience policière », réduisant l'échange social à « un rituel musclé », et à la perversion sexuelle domine. La barrière entre l'humain et l'animal disparaît facilement ce qui provoque la naissance de toutes sortes de prédateurs, ces dictateurs que Zotti appelle « les délinquants premières divisions et les sorciers-cannibales, mangeurs d'âmes qui guettent leurs gibiers ou leurs dernières victimes ».

Ce monde-corps, ne pouvant être saisi, est pareil, selon Zotti, à l'écume, « ce flot violent, cette marée haute qui s'élançait a l'assaut du vide des hommes et d'elle-même ». Ce monde-chair issu de la soif et la faim de la passion est pareil à un mirage car il se construit sur le sacrifice de l'innocence. Il est le reflet de la brutalité d'un système politique dans lequel le pouvoir s'aperçoit tout simplement comme une quantité fixe de force physique. Dans la nouvelle *Delalie* l'homme militaire Martin Koffi Azon est décrit comme :

> *Un homme bien pris, un corps sportif. Il était monté, relevé en lignes musculaires. Cette silhouette qu'il dit dit appartenait à la « race sélectionnée ». Elle lui donne donnait un charme affirmé et provocateur, sans doute l'unique, le seul qui l'habillant véritablement d'une personnalité crédible et mûre.* [Zotti, 2000 : 174.]

Mais derrière cette « personnalité crédible et mûre » que lui confère sa forme physique se cache la forme insidieuse du contrôle social et de la répression suprême d'un système social qui pousse le peuple à vivre en situation d'extériorité, une situation que Zotti décrit comme « une grande pagaille ». Dans *Cit-gît ma passion*, Gaspard le fou confesse :

> *Alors, la panique a pris possession de mon corps et je suis partit parti loin, très loin. Sur le chemin de l'exil. Et que peut-on essuyer sur ses pistes ingrates ? L'odeur des hommes arqués sur leur destin et des zombies affaissés dans la fange du désespoir. [. . .] un jour qu'elle était loin de notre gîte, ils me séquestrèrent, me fagotèrent, abusèrent farouchement de mon corps. Et ce fut l'exil bis.* [Zotti, 2000 : 23.]

Et ce n'est pas en situation d'intériorité non plus que les personnages vont trouver la tranquillité car cette expérience de la folie vécue sous le signe de la chair, ne pouvant

être saisi, est pareil à « un réceptacle d'urine, de salive, de sueur, bref, le territoire privilégié des eaux du corps ».

Alors, l'intégration ne se réalise que sur un mode tragiquement grotesque (le personnage de Gaspard le fou met tous ses effets dans l'accumulation de dettes pour impressionner sa femme, source de sa chute) ou par la dépossession de soi (L'inspecteur Malou glisse progressivement vers la corruption). Ainsi, la folie ouvre, pour emprunter à Zotti, sur une vie « à la rescousse d'un quotidien crasseux et affadi pour désengluer la multitude de la misère et du vice ».

Le moindre décalage dans ce monde fou glissant vers l'immédiateté peut facilement transformer toutes les traces de tendresse et d'amour à la « déchéance », la « mal-vie », ou le « mal-être », comme Zotti l'appelle.

Qui est plus, le conflit récurrent entre homme et femme prenant la forme d'un théâtre érotique cruel dans l'œuvre à travers les dialectiques négatives, adulation et misogynie, tendresse et meurtre / punition, séduction et répulsion, met en évidence les déchirements paralysant cette société folle où la vie s'appréhende uniquement comme un fait accompli, c'est-à-dire comme le rapport direct ou physique entre l'homme et le monde à l'entoure. Dans la nouvelle *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, Gaspard le fou perd son travail et donc sa seule source de revenu qui assure le maintient de la vie quotidienne. Il finit par s'en prendre à sa femme qu'il bat régulièrement et finit par la tuer à coup de couteau :

> *Quand il débarquait dans le tard de la nuit et qu'il, ne trouvait pas le repas a son goût, il cognait. Il cognait sa femme avec la conscience du policier tabassant le voleur. Au début Afy supportait le rituel muscle, s'en allait même prier à l'église, demandant à Dieu de préserver leur ménage des griffes du diable. Mais le diable se fit plus régulier, plus violent. Tous les soirs a chaque cuite. Alors, n'y tenant plus, elle alla se réfugier chez sa sœur aînée. Mais l'homme la suivit, vint supplier, se répandit en larmes, jurant ne plus jamais recommencer. Cela se fit une fois, deux, trois... cinq fois.* [Zotti, 2000 : 21-22.]

Dans la même veine, le personnage de Martin Koffi Azon met tous ses effets dans la possession d'une femme, Delalie, pour maintenir son statut social. Mais celle-ci le rejette constamment et le conduit a la ruine et la décomposition émotionnelle : « L'épouse adulée ou il avait mal... Éros dans la chambre en noire, mais une teigne dans son quotidien. Pour elle, pour ses caprices, il s'était rongé et ruiné, des dettes contractées, à la banque, chez des amis, des parents, le monde. » (Zotti, 2000 : 174.)

Plus qu'un simple problème social, force nous est de constater que ce conflit entre homme et femme recèle une autre signification symbolique. Il est un véritable instant de contemplation esthétique permettant d'interroger le sort tragique d'une société en difficulté quant à l'adhésion aux principes spirituels et naturels. D'une part la femme existe comme symbole de la beauté physique ; séduisante et jolie :

> *Devant lui, merveilleusement parée, Delalie. Elle était moulée dans robe en paillettes scintillantes consacrée pour les grandes soirées. Cette bouche*

> *décorée de rouge, ce cou perlée, cette taille qui invitait qu'on y accroche la main, cette poitrine qui lui paraissait solliciter une éternité divine.* [Zotti, 2000 : 179.]

Mais d'autre part elle apparaît artistiquement comme une épouse parfaite uniquement dans sa passivité. C'est ce que nous montre le glissement vers la nécrophilie. Dans *Cigît ma passion* où Gaspard fait l'amour avec la cadavre de sa femme :

> *Il attendait que les deux gardiens de fussent installés à leurs guérite. Il attendait surtout que le calme sinistre commun à tous les cimetières du monde eut écrasé les lieux. [...] Il descendait dans la tombe, ouvrait la bière et accomplissait ce qu'il appelait son « devoir nuptial ». Sans doit le ferait-il jusqu'à déconfit, jusqu'au bout de sa folie, sa délirante manie.* [Zotti, 2000 : 15.]

Cette transgression sexuelle et décomposition émotionnelle résume bien l'univers moral décadent sur lequel ouvre la folie quand la vie s'appréhende tout simplement comme moyen de prise de contact avec ce qui est, l'immédiat ou bien l'attachement physique au monde. Et pourtant, au delà de cette interrogation essentiellement troublée, charnelle, obscure, la folie chez Zotti prend une nouvelle dimension morale. Celle-ci est donc marquée par l'absence de forme concrète ou stable dans l'échange entre le personnage du fou et son milieu. Le lecteur est frappé par l'omniprésence d'un sujet « déséquilibré », issu d'une pratique de mot fragmentaire, assis délicatement entre deux âges, deux temps, deux mondes ; l'un tout a fait ordinaire, quotidien qui ne cesse d'exprimer la douleur et l'explosion des crises existentielles, et l'autre qui se transforme, qui se renouvelle constamment, ou il y a lieu de voir les facettes d'un bonheur d'exister.

2.2 La figure de la voix plurielle

Le héros chez Zotti ne témoigne pas lui seul de ce qu'il voit mais il laisse aussi la parole à ceux qu'il rencontre sur le chemin. Comme nous le dit l'auteur, « les voix se mêlèrent dans la cohue ». Les enfants, les adultes, les hommes, les femmes, les clochards, les victimes de viol, les voleurs, les égarés, les défunts, tout un peuple qui exprime non seulement la colère, la haine, la douleur, la peur, l'inquiétude mais aussi la foi, l'espoir, la liberté et l'amour de la vie. À travers cette double lecture, ou bien cette modalité de métalangage le contexte prend alors une dimension particulière : celle de l'intimité. Ces voix, ces visages qui agissent toujours et encore, partout, nous semblent alors si proches que nous les prenons enfin, comme de véritables vecteurs de transmission entre deux amitiés, capables d'ouvrir sur de nouvelles individualisations, ces, « chemins qui débouchent sur la liberté », comme l'auteur les appelle. Ici n'y a plus d'énonciateur venant ni d'un lieu déterminé, ni des profondeurs du corps mais tout s'articule simplement par moyen d'un code référentiel impersonnel, ancrée l'anonymat et qui suggère « en même temps de l'étrangeté et du mysticisme ». Ce nouveau lieu de transmission du contexte se distingue alors par « l'absence d'un discours bien ordonné ». Il se reconstitue en une voix à part, étrange, qui se détache « en des milliers d'éclats », ces figures instables et intemporelles, flottant entre deux mondes, deux temps.

Ceci peut marquer de manière symbolique la réalité dynamique des univers post-indépendances des sociétés africaines, surtout des univers urbains tels que Cotonou ou Johannesbourg qui passent d'un milieu de revendication identitaire précoloniale et coloniale fondée sur la race pour devenir de plus en plus des zones de rencontre cosmopolites, interraciales toujours ouvertes au monde, à l'universalité et animées d'une volonté de célébrer l'espoir de la vie et de l'amour de vivre ensemble : Ce serait, ont-ils dit, l'occasion pour eux de « conjurer le diable qui s'agite en l'homme ».

2.3 La figure de l'Enfant-adulte

Face au monde autoritaire d'adulte, constamment miné par la corruption, la transgression sexuelle et la haine, c'est en s'intéressant aux lieux de production de la jeunesse, c'est-a-dire en insistant sur la propension d'oubli et d'innocence [5] de la jeunesse que la démarche d'intervention pacificatrice qu'incarne la folie, dans les espaces post-indépendants, pourra évoluer d'un comportement dictatoriale à une attitude libérale et tolérante. Cet espoir passe bien évidemment par le dépassement du choix idéologique rigide du monde adulte fixé sur les horreurs du passé, vers une dimension quasi infantile et ludique propre à signifier la réalité d'un monde en mutation, où la construction du soi est une pratique de choix personnel.

Les propos de l'enfant dans *Petits Enfers de coins de rues,* sont révélateurs d'une réelle possibilité pour monde l'individu de trouver sa place : « Moi je suis tombé au monde nu. Je dois inventer mes propres fleurs, inventer ma propre espérance. » (Zotti, 2000 : 102.) Ici le pronom tonique « moi », le pronom sujet personnel « je » et les adjectifs possessifs « mes » et « ma » sont la marque de l'autodétermination.

2.4 La figure de Femme-martyre

Cible du viol et de violence physique le personnage féminin fait l'objet d'une dimension obsessionnelle dans l'œuvre de Zotti. Dans une société patriarcale toujours sous le poids des traditions coutumières et des des croyances religieuses en faveur de l'exploitation de le femme l'auteur met en scène les marginalisées agressives et extrêmement provocatrices comme *Delalie* la prostituée*,* la séductrice pour élaborer une esthétique de l'excès représentatif destinée à déconstruire un système conservateur misogyne qui freine le potentiel émancipateur maternel. Les espaces publics cessent d'être des lieux ou les hommes règnent en maîtres. Le personnage féminin de Zotti y prend aussi sa place pas tout simplement comme victime de l'agression agression verbale et des injures à caractère sexuels qui doit rester rester en permanence sur ses gardes mais plutôt artistiquement comme un véritable élément catalyseur de la reconstruction émotionnelle et politique par son audace et l'originalité de ses gestes et de sa parole.

2.5 La figure de la rumeur

Dans les univers post-indépendants où le pouvoir se place souvent entre les mains des prédateurs, ces figures de la dictature et de violence que Zotti appelle « des mangeurs d'âmes », « sorcières cannibales » animées par la rapacité et l'égoïsme, la

5. « Ce sont des enfants, seulement des enfants. Ils sont nés la fleur à la bouche, l'espérance dans les yeux. » (Zotti, 2000 : 102.)

folie se mêle à la rumeur, pour donner naissance à une atmosphère de résistance. On constante souvent que dans la vie quotidienne la rumeur à tendance à falsifier le réel. Par contre, dans l'univers fictif de Zotti ou la vie change constamment, la rumeur est une force créative. Celle-ci permet de réinventer et modeler l'environnement dans lequel vit les personnages. Par exemple, on apprend que dans l'univers fou de la ville, la vie ressemble à film silencieux, « le film taciturne » dans lequel la vie est prisonnière derrière les miroirs et les murs de béton, et fermée au monde extérieur, mais l'infusion de la rumeur a le pouvoir de démanteler les barrières physiques qui séparent les hommes. Il fait sortir la parole de l'intérieure des catégories sociales et la déploie dans les espaces ouverts comme le marché, la rue et la plage. Cet élargissement cosmique de l'espace par la rumeur favorise donc une modulation de sens permettant de libérer le concept littéraire de contexte de la dictature des catégories sociales et des revendications morales fanatiques. Toute la certitude morale et la valeur du mot sur laquelle le pouvoir totalitaire repose vole en éclats, créant un espace de vie « fou » où tous les codes éclatent. C'est à partir de ce lieu indéterminé que s'élèvent des voix capables de faire évoluer la société vers une nouvelle culture de responsabilité et de transparence. Prosper, l'homme-fou, incarne l'esprit de ce monde éclaté investi de « la conscience de la masse humaine qui l'entoure, le flair de Dieu, le goût de peuple » (Zotti, 2000 : 32, 40), pour transfigurer le réel. Ni la police ni la foule ne peut le contenir [6]. Alors que rumeur circule à l'image de Prosper le fou, on voit se révéler non seulement la réalité sur crise sociale et économique niée par le maire, menaçant de faire disparaître la société, mais on voit aussi s'inscrire une dimension visionnaire tenant la promesse d'un avenir meilleur, sans la malhonnêteté [7].

2.6 La figure messianique

L'interpellation de l'intervention messianique [8] dans ce monde ici bas, sans espoir et en proie à la manipulation des valeurs à travers les institutions sociales agit comme un véritable vecteur de renouvellement de la notion de contexte. Elle ouvre sur un espace où l'élément humain s'ouvre aux variations du réel. Cette prolongation de l'espace littéraire par l'invocation messianique donne à la notion de contexte une tonalité de non violence et de paix susceptible de libérer les personnages du déterminisme des forces sociales sur la vie. Lorsque Cesaria est violée et infectée du Sida par son oncle, elle ne laisse pas la colère provoquée par son abaissement la dépasser. Tel le Christ elle fait de son humiliation une arme de redressement, une marque d'humilité, car chez Zotti si le passage terrestre va de pair avec la promesse de l'achèvement de la volonté divine, celui-ci ne se fait pas sans douleur ni souffrance. Abaissement et croissance du plan divin font donc partie de la dynamique contextuelle messianique que le personnage devrait appréhender au cours du temps par sa liberté de jugement afin de mesurer le caractère et la fonction de ses actions. C'est ce qui décrit comme « laisser au temps le soin d'éponger mes émotions, le soin de transformer les violences subies en douceurs de vivre… » (Zotti, 2000 : 183).

6. « Que peut-on faire d'un homme dit fou, goguenard à l'envie, provocateur du diable et qui se paie le luxe, au nez et à la barbe de la police, de se rendre invulnérable ? » (Zotti, 2000 : 50.)

7. Prosper déclare : « Je reviendrai vous délivrer de la mauvaise foi des hommes. » (Zotti, 2000 : 56.)

8. Prosper dit au policier qui l'attaque : « Je te tiendrai responsable avec ce bordel que tu fous dans ma maison, policier. J'en parlerai à Jésus-Christ. » (Zotti, 2000 : 49.)

Par ailleurs, le fait de laisser au temps le pouvoir de déterminer la suite des événements souligne non seulement une attitude d'humilité car le temps est une valeur hors de portée humaine, mais il peut aussi suggérer un moment d'interroger ses propres certitudes discursives sur le rapport au monde à la lumière du mot d'Autrui afin d'assurer un meilleur vivre ensemble.

Conclusion

En conclusion, il est clair que l'écriture de Zotti, qui place la notion de contexte dans un parcours initiatique, marque un évident renouveau sur la façon d'appréhender ce thème dans la littérature africaine. En choisissant comme postulat la figure, il souligne l'impossibilité matérielle qui caractérise la configuration du contexte dans la littérature et devient ainsi un des rares auteurs qui réussissent, non seulement à libérer la réflexion critique sur la littérature africaine des lourdeurs sociologiques et de la domination matérielle, mais aussi, à mettre renforcer l'importance de cette littérature comme un véritable lieu de transition où peuvent naître des individus capables de dépasser les les limites imposées par l'esthétique sociologique. La réflexion figurative sur le contexte est une invitation à la liberté créatrice née d'une contemplation sur la parole comme un acte d'ouverture sur le mot d'Autrui et affirme le positionnement actuel de la littérature postcoloniale qui se distancie de plus en plus du discours essentialiste marquant l'opération imaginaire des anciens tels que Senghor, Birago Diop et Aimé Césiare pour en citer quelques uns. La difficulté de localiser le contexte dans des catégories sociologiques, souvent en proies à la manipulation à cause d'un discours tourné vers le colonisalisme, introduit une réflexion critique qui nous oblige à s'interroger sur la manière dans laquelle les régimes totalitaires fonctionnent. L'avenir n'est plus n'est plus aux revendications identitaires ou nationalistes isolantes mais plutôt à la reconnaissance de la réalité multiculturelle et multiraciale d'un continent constamment en devenir.

Références bibliographiques

Abirached, Robert (1994). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

Auerbach, Erich (1968). *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelius Heim, Paris, Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Blachère, Jean-Claude (1993). *Négriture : Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan.

Couao-Zotti, Florent [2000] (2002). *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, Paris, Le Serpent à Plumes.

Ducrot, Oswaldet Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.

Garnier, Xavier (2001). *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, coll. « Nouvelle Poétique Comparatiste ».

———————— (1999). *La Magie dans le roman africain*, Paris, PUF.

Garnier, Xavier et Zoberman, Pierre (2006). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.

Gikandi, Simon (1987). *Reading the African Novel,* Portsmouth, Heineman.

Kakfa, Franz (2004). *The Metamorphosis*, USA, Kessinger Publishing Reprints.

Makouta-Mboukou, Jean-Pierre (1985). *Les Grands traits de la poésie négro-africaine,* Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines.

Dambudzo, Marechera, *Scraprion Blues : What Available Reality*, Harare, Baobab Book.

Miller, James (1993). *The Passion of Michel Foucault,* USA, Anchor Books.

Sartre, Jean-Paul (1947). *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

Tadjo, Véronique (2000). *L'Ombre d'Imana*, Paris, Actes Sud.

Journaux

Notre Librairie, n° 150, octobre-décembre 2003.

Notre Librairie, n° 168, janvier-mars 2008.