**Annick Ghislaine ONDOBO NDONGO**
ENS/Université de Yaoundé I, Cameroun
annick.ndongo@univ-yaounde1.cm

# De l'autofiction à la didafiction chez Eugène Ébodé : poétique d'une interpellation à repenser l'imaginaire littéraire africain

## Résumé

L'écriture autofictionnelle chez Eugène Ébodé construit une esthétique de la transmission qui ne livre pas seulement les différentes facettes du moi du personnage-narrateur, mais qui associe également à son discours intimiste des discours qui enseignent l'actualité et l'histoire récente. En d'autres termes, nous pensons que cette écriture présente des caractéristiques particulières qui attribuent aux textes étudiés une coloration didactique. L'objectif principal de notre étude consiste à démontrer que cette stratégie scripturale, qui reconfigure l'esthétique des textes étudiés et modifie leur catégorisation formelle, construit en réalité une poétique de l'interpellation performative du lecteur à repenser l'imaginaire littéraire africain contemporain. À partir d'une approche sociopoétique de *La Transmission*, *Silikani* et *Habiller le ciel* nous identifions et analysons, de prime abord, les particularités génériques de l'autofiction dans ces textes. Par la suite, nous étudions comment ces particularités génèrent une toute autre forme générique, la didafiction. Et enfin, nous démontrons que l'écriture autofictionnelle d'Ébodé invite à une relecture de l'imaginaire littéraire africain en permettant un fort engagement littéraire revêtu du manteau parnassien.

**Mots clés** : Autofiction. Didafiction. Engagement Littéraire. Art.

## Abstract

In Eugene Ebode's texts, the autofiction combinates intimate discourse with social and historical discourses. This writing shows particular characteristics that lend the texts a didactic tone. Our study try to demonstrate that this writing, which reconfigures the text's aesthetic and modifies their generic categorization, also builds a poetic of performative adress of the reader, leading them to rethink african contemporary litterary imagination. We conduct an sociopoetic analysis of *La Transmission*, *Silikani* and *Habiller le ciel*, which is first oriented towards the identification and analyse of the genre-specific characteristics of autofiction within the texts. Then we examine how these features give rise

to a distinct génériс form, the didafiction. We finally demonstrate that Ebode's autofictional writing invites a re-reading of the african literary imagination by enabling a profound literary engagement cloaked in parnassian aesthetics.

**Keywords** : Autofiction. Didafiction. Literary Engagement. Art.

## Introduction

Ces deux dernières décennies, l'écrivain camerounais Eugène Ébodé n'a cessé d'enrichir la littérature d'expression française avec ses œuvres, notamment ses romans. Toute son écriture se caractérise principalement par une esthétique subversive, à la marge des positionnements et des postures adoptées par un certain nombre d'écrivains contemporains africains ou d'origine africaine. Eugène Ébodé, par son écriture et ses choix thématiques, évolue dans un champ littéraire différent de celui dédié à la tendance littéraire africaine actuelle. En effet, d'aucuns s'interrogent encore sur l'existence d'une littérature africaine (Schüller, 2011) et la majorité des écrivains africains, à l'instar des « enfants de la postcolonie » (Waberi, 1998 : 8), revendiquent une identité littéraire totalement en rupture avec leur origine africaine ainsi qu'une affiliation, voire une filiation, à la littérature-monde (Le Bris et Rouaud, 2007). Dans ses travaux, Thorsten Schüller fait particulièrement état de la propension, chez les enfants de la postcolonie, à se départir de l'Afrique. Il constate notamment que « dans leurs textes et leurs propos, ils effacent et déconstruisent leur origine africaine » (2011 : 135) ; d'ailleurs, « l'Afrique ne joue plus le rôle principal dans les textes, le cadre des références est élargi et les lieux africains représentés s'avèrent très souvent interchangeables » (2011 : 138), renchérit-il. Or, les travaux de Jean-Marc Moura démontraient déjà que « les littératures francophones s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers » (1999 : 121) dont celui se rapportant au territoire décolonisé constitue généralement le cadre focal. Par ailleurs, la scénographie dans un texte postcolonial peut, à elle seule, établir son « inscription légitimante » (1999 : 121), dans la mesure où elle articule « l'œuvre sur ce dont elle surgit : vie de l'auteur, société, culture » (1999 : 122).

C'est dans cette perspective que nous appréhendons les textes d'Eugène Ébodé, notamment *La Transmission* (2002), *Silikani* (2006) et *Habiller le ciel* (2022). On peut y lire une fictionnalisation de la vie de l'auteur particulièrement focalisée sur son vécu africain, un choix d'écriture en marge de la tendance littéraire actuelle établie par les enfants de la postcolonie (Waberi, 1998 : 8). De ce constat découle donc la problématique suivante : qu'est-ce qui fait la particularité de l'écriture autofictionnelle d'Ébodé ; comment cette écriture autofictionnelle parvient-elle à générer une autre forme générique, et quelle en est la

signification idéologique s'agissant notamment de l'imaginaire littéraire africain ? Nous postulons que par ses allures de didafiction (Schüller, 2021 : 191), l'écriture autofictionnelle chez Eugène Ébodé construit moins le récit du moi travesti de l'auteur que celui d'un « être-groupe » (Bisanswa, 2009 : 10). Par conséquent, les récits de soi qu'offrent ces textes vont au-delà des narrations nombrilistes et narcissiques généralement observés. Ils engagent plutôt le lecteur dans une réflexion portant tant sur certaines situations politiques, économiques, sociales, environnementales et relationnelles de l'Afrique postcoloniale et son héritage mémoriel, que sur les pouvoirs de la configuration esthétique relativement à la transmission et la compréhension de l'idéologie textuelle.

À cet effet, l'étude de notre corpus sera bâtie sur la méthode sociopoétique d'Alain Viala, entendue d'une part comme étant « l'analyse de la valeur sociale des genres et des formes » (1993 : 155) ; et d'autre part, comme « l'analyse de la construction des effets esthétiques et idéologiques liés à cette valeur sociale des formes selon les divers états de la poétique correspondant aux divers états de la société » (1993 : 155). Suivant cette perspective, nous allons nous intéresser, de prime abord, aux éléments qui construisent les codes génériques de l'autofiction dans les textes étudiés. Par la suite, nous examinerons le glissement progressif de l'autofiction à la didafiction, afin de faire ressortir les enjeux idéologiques de cette technique d'écriture qui apparaît finalement comme une métaphore obsédante dans les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé.

## 1. L'autofiction : plus un pacte de confiance qu'un pacte de vérité

L'autofiction est une forme d'écriture de soi qui permet à l'auteur, dans un jeu artistique mêlant les faits biographiques aux évènements imaginés, de (ré)inventer son vécu afin de (se) penser autrement. D'après Michel Braudeau, « l'autofiction est un moyen de glisser dans la fiction afin de mieux s'approcher du moi réel » (2002 : 22). Le personnage-narrateur a la même identité onomastique que celle de l'auteur. Cependant, suivant Philippe Gasparini, « le romancier ne se fixe pas pour priorité de raconter sa vie mais de ciseler un texte artistique » (2004 : 239). En d'autres termes, il est moins pertinent de comparer la vie du personnage à celle de l'auteur dans le but de vérifier la véracité des faits biographiques narrés que de s'intéresser à la littérarité du texte, afin de mettre en exergue les enjeux des choix esthétiques identifiés dans le texte.

Chez Eugène Ébodé, l'autofiction est une écriture fortement testimoniale, beaucoup plus orientée vers la transmission d'une mémoire collective que vers une réflexion intimiste. Cette écriture présente les mêmes caractéristiques que ses romans biographiques dans lesquels la vie d'individus ayant réellement existé est fictionnalisée, notamment Rosa Parks dans *La Rose dans le bus jaune* (2015) ; Souveraine, une rescapée

Tutsi dont le témoignage a servi de (pré)texte à l'écriture de *Souveraine magnifique* (2014), ou encore Mado Petrasch dont le récit de vie est reproduit dans le roman *Brûlant était le regard de Picasso* (2021). L'écrivain camerounais met ainsi un point d'honneur à proposer à ses lecteurs des histoires qui accentuent la porosité des frontières entre la fiction et la réalité ; des fictions construites sur la base d'un ensemble de croisements entre différents discours historique, journalistique et (auto)biographique.

Dès lors, l'autofiction a cette particularité de créer l'illusion de familiarité entre le personnage-narrateur et le lecteur, dans la mesure où ce dernier a l'impression de suivre les aventures d'un personnage qu'il peut identifier, consciemment ou non, dans la réalité en la personne de l'auteur. Par ailleurs, la fictionnalisation du vécu de l'auteur, explicitement exposée, joue un double rôle presque paradoxal, en ce sens que, d'une part, le lecteur ne sera pas hanté par le doute par rapport à la véracité des aventures et évènements vécus par le personnage-narrateur. D'autre part, la fictionnalité du récit de ce personnage aura pour effet d'amener le lecteur à considérer, sinon à croire, au caractère apolitique dudit récit. Autrement dit, l'écriture autofictionnelle établit une relation particulière entre le lecteur et l'instance narrative, laquelle repose moins sur un pacte de vérité, comme l'exige l'autobiographie (Lejeune, 1975 : 27), que sur un pacte de confiance, de complicité et de considération. Isabelle Grell (2014 : 98) dit en effet que « la différence entre l'autofiction et l'autobiographie est cette fictionnalisation de la vie de l'auteur et surtout cet esprit de vérité post-freudien qui ne correspond plus à l'idée de Vérité monolithique ». D'emblée, le lecteur a conscience, à partir du récit de vie de l'auteur ainsi fictionnalisé, que toute vérité qui se dit transcendantale peut porter en elle un brin de fiction. Par conséquent, tout discours, littéraire, scientifique ou dogmatique, peut être sujet à discussion.

Dans les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé, ces deux principales caractéristiques sont explicitement mises en exergue, surtout le pacte de confiance qui s'établit entre le personnage-narrateur et le lecteur africain. Ceci est principalement la résultante d'une stratégie énonciative fortement pragmatique, en ce sens que l'illusion de porosité des frontières entre réalité et fiction donne l'impression au lecteur d'appartenir à l'univers diégétique du personnage-narrateur et de percevoir ainsi le discours narratif de ce dernier comme une confidence, c'est-à-dire « une interaction qui repose sur une grande complicité des énonciateurs » (Rabatel, 2005 :93). Dans le corpus, plusieurs éléments mettent en exergue leur analogie, notamment l'onomastique (le nom et le prénom du personnage-narrateur Eugène Ébodé, ceux de son père Karl Ébodé et de son grand-père paternel Zak Ébodé) et les lieux évoqués dans les textes (à l'instar de Ongola, le Pays des Crevettes, le Cameroun, Yaoundé, Douala, Marseille). Par ailleurs, la réminiscence du passé direct et de l'héritage mémoriel du personnage-narrateur constituent la thématique transversale qui lie les textes. La configuration des textes sur la base

d'une conjugaison de ces éléments donne l'impression que la situation d'énonciation qui s'établit entre le lecteur et le personnage-narrateur demeure d'un texte à l'autre ; comme si chaque texte correspond à un moment de la vie d'Eugène. Eugène de *La Transmission* est principalement un adolescent à qui son père, sur son lit de mort, confie la lourde charge de payer la dot de sa mère : « Paie la dot et répare mes tords. Fais-le avant la disparition de tes grands-parents » (2002 : 25). Dans *Silikani*, le lecteur retrouve un Eugène qui découvre la sexualité :

> Les lèvres de Silikani flottaient devant mes yeux. Son corsage bâillait lui aussi, découvrant deux pépites charnues, rondes, dodues. Mes tempes gonflaient, mes yeux se mouillaient. Mes membres se tendaient. Il se passait quelque chose. Allais-je manquer d'air ? Que m'arrivait-il donc ? (2006 : 94-95) ;

Alors que dans *Habiller le ciel*, Eugène est un adulte, enseignant vivant à Montpellier, marié et père de deux filles, qui fait face à la mort de sa mère restée au pays natal, le Cameroun :

> Au cœur de ce temps morose et froid au cours duquel défile dans mes pensées la figure de Mère, j'ai la sensation que seul le bois dont je puisse désormais disposer, pour alimenter ma cheminée et me réchauffer le corps à défaut de dégivrer mon âme, ne proviendra que de la forêt de mes propres souvenirs. […] Elle s'est donc éteinte le 4 septembre. Mais septembre n'est pas vraiment pas un bon mois pour mourir quand on a un fils enseignant (2022 : 16).

Malgré la singularité thématique de chaque texte, les réflexions du personnage Eugène sur la question de la mémoire dans la société camerounaise, voire africaine, reviennent dans chaque texte, comme une métaphore obsédante. Ainsi, dans *La Transmission,* le personnage dit avoir « compris que l'ensevelissement de la mémoire est un naufrage supplémentaire (2002 : 183) ; dans *Silikani*, il constate la négligence des lieux de mémoire : « aucun écriteau ne signalait l'évènement que la mémoire locale protégeait et célébrait. Il en était ainsi, car on ne croyait qu'à la transmission de la mémoire par la parole » (2006 : 120) ; et dans *Habiller le Ciel*, Eugène affirme que

> La mémoire a ses assauts, ses rebonds, ses sursauts, ses méandres et ses ressacs. Elle se joue de l'autonomie de la volonté. Elle est la capricieuse maîtresse d'un jeu où le vainqueur est la mémoire elle-même. La contenir, à défaut de la contraindre, est une gageure (2022 : 46).

En dehors de la fictionnalisation de la vie de l'auteur, l'écriture autofictionnelle chez Eugène Ébodé s'avère également être la mise en scène d'une mémoire individuelle porteuse d'une mémoire collective africaine, dans ce sens que les récits narrés par les personnages centraux des textes font tous généralement référence à des évènements qui ont principalement eu lieu en Afrique. Ces références sont telles qu'on a

l'impression que la réalité l'emporte sur la fiction ; surtout lorsque lesdits évènements sont ancrés dans un chronotope historiquement identifiable. Par conséquent, les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé établissent et maintiennent une situation de communication dans laquelle l'*Ici* et le *Maintenant* évoqués dans le contenu énonciatif sont beaucoup plus pertinents que ceux de la situation d'énonciation qui réunit les personnages-narrateurs des différents textes et le lecteur. Le chronotope évoqué dans le discours narratif est d'autant plus important que le personnage-narrateur ne fait pas que relater les évènements y relatifs. Il procède également et surtout à une remise en question de certains faits, et livre ainsi ses pensées les plus profondes et ses réflexions vis-à-vis de leur déroulement. Cette stratégie narrative a pour effet d'inviter indirectement le lecteur à une réception beaucoup plus analytique et critique des histoires racontées dans les textes. Cela se perçoit notamment dans ce passage textuel d'*Habiller le ciel* qui suit, où le personnage Eugène raconte un épisode de son séjour scolaire au Tchad :

> Mes résultats sportifs et scolaires étaient excellents, et il me semblait que je n'aurais connu nulle part que dans ce pays-là l'harmonie parfaite entre mes activités sportives et mes études. Me manquaient les nouvelles des miens, car le courrier venu de Douala était plus long que celui expédié de France, où étudiaient mes frères aînés. Aussi avais-je pris l'habitude de demander des nouvelles de mes parents à mes frères installés à Paris plutôt que de courir le risque de me tourner vers ceux et celles restés au pays. Les choses n'ont guère évolué, car demeure, quarante ans après, l'impression que quiconque se trouve en Afrique, notamment francophone, est plus près de Paris que de son voisin Africain. Ce décalage, que la politique et les différentes générations ne parviennent pas à réduire, est l'un des plus tristes constats qui puissent être faits sur l'état général des liens entre Africains (2022 : 79-80).

Dans ce passage, l'on constate rapidement que la narration laisse rapidement place à une réflexion critique relative à l'état des relations problématiques qui existent entre les États africains partageant les mêmes frontières. Le personnage-narrateur abandonne progressivement les temps verbaux du récit pour utiliser ceux de l'argumentation. Cette hétérogénéité dans la narration participe d'une stratégie pragmatique inductive qui introduit les expériences de vie du personnage dans une perspective plus générale, donnant l'impression au lecteur d'être lui aussi concerné par la situation décrite, dans ce sens qu'il pourrait lui aussi le vivre. Cette technique narrative s'observe également dans *Silikani,* notamment dans le passage textuel suivant dans lequel Eugène revient sur une conversation qu'il a eue avec sa mère :

> ″Dis-moi, fils, fit-elle, baissant subitement la voix, ton koukouo, ton bangala, ton petit yésus, ton zizi, quoi, il ne se lève jamais ? ″ Une grosse veine lui barrait le front, ses yeux, hagards et écarquillés,

> témoignaient de sa crainte que je ne fusse impuissant. […] Son manque de tact révélait de l'absence de respect qu'on accorde à la vie privée en Afrique. Ne pouvant bénéficier d'aucune forme d'intimité ni d'espace privé, et ce dès l'enfance, nous autres, Africains, éprouvons alors beaucoup de mal à identifier ce qui appartient aussi à l'espace public (2006 : 15-17).

La narration de chaque souvenir du personnage-narrateur conduit, pour ainsi dire, à une réflexion sur un problème plus général qui concerne, dans ce cas de figure et dans celui mentionné dans *Habiller le ciel*, l'Afrique et l'Africain. Dans le roman *La Transmission*, le récit de soi du personnage-narrateur est également entrecroisé de réflexions, questionnements et allusions intrigants sur la mémoire et l'Histoire du Pays des Crevettes. Par ailleurs, cela se présente comme une intention discursive dudit personnage ; ce dernier en fait justement allusion dans l'extrait de texte qui suit :

> Mon envie de dire correspond à une fureur de vivre ma vie. Il me semble que ce dire m'arrache de la solitude. La manière dont fut honorée la dette de Karl Kiribanga Ébodé méritait des éclaircissements. En restituant les différents épisodes de son règlement, j'ai voulu transmettre aux vivants non seulement l'histoire d'une bande d'amis, mais aussi l'aventure collective, les traumatismes individuels qui ont précédé ou accompagné l'indépendance du Pays des Crevettes (2002 : 122).

Le récit de vie d'Eugène est alors très loin d'être narcissique ; il s'agit d'un témoignage qui traverse les frontières de l'intimité pour faire connaître la mémoire collective et l'Histoire du Pays des Crevettes. En outre, ses intentions premières sont d'amener le lecteur à partager ses impressions, émotions et motivations relatives à son témoignage. Le passage textuel susmentionné nous amène à penser que le discours narratif du personnage Eugène est en réalité un discours cathartique voilé, dans la mesure où les évènements racontés trouvent moins leur pertinence dans le fait d'être narrés que dans l'effet que produit la narration sur le narrateur. Cette narration, comme le mentionne le personnage, l'arrache à la solitude. Par conséquent, elle est une interpellation au partage adressée au narrataire, sinon au lecteur. L'autofiction se présente alors chez Eugène Ébodé comme une écriture interpellative qui convie le lecteur à une réflexion partagée, qui l'amène à adopter une posture dynamique, dans la mesure où il ne s'agit plus seulement d'écouter le récit de vie du personnage central du texte, mais de le penser. Les textes autofictionnels du romancier Ébodé rentrent ainsi dans la catégorie des romans que Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau appellent « les romans qui pensent » (2010 : 9). Il s'agit précisément de romans qui « peuvent adopter la forme de roman *essayiste*, c'est-à-dire une œuvre qui laisse les pensées et les idées s'infiltrer dans la narration, la rendant ainsi plus méditative » (Havercrotf

et al. 2010 : 9). En d'autres termes, l'écriture autofictionnelle chez Eugène Ébodé est l'expression d'une mémoire individuelle qui s'interroge et appelle à s'interroger sur la mémoire collective africaine ainsi que sur les situations qui constituent l'actualité de l'Afrique.

De plus, cette écriture trouve également son originalité dans le fait qu'elle transforme l'univers fictionnel en espace virtuel dans lequel le lecteur prend connaissance de la vie, des impressions et des pensées les plus intimes d'un personnage dont l'existence finit par traverser « les frontières du roman [et] les limites du romanesque » (Havercroft et al., 2010 : 7). Par conséquent, la rupture entre l'univers textuel et la réalité est moindre, et les questionnements intratextuels deviennent également extratextuels. En outre, le personnage central de chaque texte se présente comme étant un « être-groupe » (Bisanswa, 2009 : 10) auquel le lecteur, surtout africain, s'identifie. L'écriture d'Eugène Ébodé se démarque ainsi de celle de la majorité des auteurs africains subsahariens contemporains de langue française qui, selon Schüller, « évitent d'écrire à propos du passé, ne veulent pas être "authentiques" et détestent la parole collective qu'on [leur] attribue trop souvent » (2011 : 139).

Dès lors, notre intention est moins de démontrer la marginalité des textes autofictionnels par rapports à ceux des autres auteurs africains contemporains, que de mettre en exergue leur particularité esthétique. En effet, nous pensons que la façon particulière dont le romancier transforme son vécu en fiction est révélatrice d'une intention forte de transmettre des connaissances et des savoirs sur certaines situations actuelles de l'Afrique. Autrement dit, l'esthétique autofictionnelle d'Eugène Ébodé est telle que chaque récit de soi narré par ses personnages-narrateurs présente des caractéristiques didafictionnelles. Dans ce sens, il convient de s'intéresser à ces caractéristiques afin de mieux mettre en exergue la finalité idéologique de l'autofiction chez ce romancier camerounais.

## 2. Dans les coulisses d'une autofiction engagée : la didafiction

Le principal pouvoir de l'autofiction est la possibilité qu'elle offre à l'écrivain de se réinventer et, dans ce sens, de rendre son histoire la plus interpellative possible. Toutefois, certains détails de la vie réelle de l'auteur peuvent expliquer son esthétique et orienter les interprétations de son texte. Le métier d'enseignant du romancier Eugène Ébodé peut ainsi justifier la particularité de ses textes, notamment autofictionnels ; d'autant plus que, d'une part, ce métier est aussi celui du personnage-narrateur d'*Habiller le ciel*, son dernier texte autofictionnel. D'autre part, l'école constitue l'un des principaux motifs qui construisent l'une des thématiques dominantes du texte à savoir la vie de la défunte mère de ce personnage. Selon ce dernier, « Elle accordait une grande importance à l'école et, pour cela, il ne faisait aucun doute qu'elle aurait soutenu mon désir de rester auprès de mes élèves et de résister à la tentation de sauter

dans un avion à Montpellier pour aller l'enterrer à Nlong, au village, près de Yaoundé » (2022 : 18).

Les aptitudes en didactique ne sont donc pas seulement propres au romancier, mais aussi à l'un de ses personnages-narrateurs. En effet, les personnages-narrateurs ne se contentent pas uniquement de leur narration. Ils se sont également avérés être, vis-à-vis du lecteur, des locuteurs porteurs d'un discours argumentatif, explicatif et même informatif sur certains évènements qui constituent en quelque sorte l'héritage mémoriel de l'Afrique. En d'autres termes, chacun de ces personnages se révèle être ce que Arlette Bouloumié appelle un « je-locuteur qui tente de redéfinir les rapports entre l'individuel et le collectif » (2003 : 12) ; une voix narrative qui crée des liens entre le lecteur et les figures et situations historiques, bien que fictionnalisées, évoquées dans le texte. C'est dans ce sens que les personnages-narrateurs des textes deviennent « des participants à des écologies vivantes de sens, de valeurs partagées, d'histoires communes, avec d'autres humains et avec d'autres espèces » (Mbembé, 2022 : 22).

Les valeurs partagées et les histoires communes font en effet partie des éléments qui caractérisent l'écriture d'Eugène Ébodé de manière générale. Dans ses textes autofictionnels, ces caractéristiques sont beaucoup plus pertinentes du fait qu'elles sont paradoxales aux intentions intimistes de l'écriture de soi. L'on peut ainsi percevoir dans leurs discours narratifs respectifs une volonté de bâtir des ponts et des passerelles entre des groupes, des territoires, voire des individus aux postures archipéliques. C'est dans ce sens que, dans *La Transmission*, le personnage Eugène raconte la lutte pour l'indépendance du Pays des Crevettes en mettant en relief « l'aventure collective » (2002 : 122) qui a lié à jamais des individus tels que Karl Ébodé, Bakio, Kamga, Syracuse et Timothée Ichar ; des individus aussi différents et singuliers que leurs ethnies et même leurs pays d'origine. Cela se perçoit notamment dans ce discours narratif de Kamga qu'Eugène reprend, au style direct :

> Ton père et moi nous nous sommes connus ici. Nous avons voulu l'indépendance. Nous nous sommes battus pour elle. La guerre de libération, les rafles, les massacres, les tortures qui ont eu lieu à cette époque nous ont marqués à jamais. Des moments inoubliables m'ont lié aux uns et aux autres (2002 : 158).

Dans *Habiller le ciel*, le personnage-narrateur raconte la guerre de Ndjamena de 1980 en tant qu'expérience transfrontalière qui a concerné aussi bien le Tchad que ses pays frontaliers, notamment le Cameroun. En effet, alors qu'il a été surpris par la guerre : « en mars 1980, huit mois après mon arrivée, je quittai précipitamment Ndjamena sous une pluie de balles » (2022 : 81), Eugène se voit devenir un refugié de guerre dans son pays natal. Il se souvient encore de la volonté d'apaisement que les autorités camerounaises ont voulu transmettre aux réfugiés :

> Les détonations qui continuaient à monter dans le ciel de Ndjamena, tout proche, nous rappelaient que nous n'étions pas complètement tirés d'affaire.
>
> "Vous êtes ici au Cameroun ! Vous êtes ici au Cameroun !" annonçait avec régularité un haut-parleur. Le chef de camp avait dû ordonner que ce message soit diffusé. À mes oreilles, le mot "Cameroun" rassérénait (2022 : 108).

Il raconte ainsi cette guerre sous une autre perspective, c'est-à-dire à partir du regard du pays voisin, faisant ainsi ressortir l'idée de destin commun et d'histoire partagée relative aux évènements narrés. Cela se perçoit également dans un passage textuel de *Silikani*, où la musique africaine y est racontée en tant qu'héritage commun à tous les Africains, notamment la musique de Youssou N'dour agrémentée d'assiko : « encouragés par Silikani, les musiciens interprétèrent, l'assikoïtant en partie, un air de mbalax de Youssou N'dour, *The Lion-Gaiende*. Les youyous fusaient de toutes parts » (2006 : 124). Cette manière particulière de croiser des cultures africaines à partir d'expériences individuelles est très révélatrice d'une ambition d'appréhender l'Afrique suivant un prisme totalement différent de ce que Rémy Rioux appelle le « prisme de la géographie coloniale » (2022 :37) ; un prisme dans lequel « regarder l'Afrique comme un tout, c'est aussi une façon de redécouvrir toutes les Afriques » (Rioux, 2022 : 38). L'écriture autofictionnelle d'Eugène Ébodé n'est par conséquent nullement autocentrée.

Cela nous amène à penser que les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé sont d'une certaine façon un moyen pour l'auteur de donner de la puissance à sa propre voix et d'élargir le champ de son écho. Cela est d'autant plus nécessaire que, selon Felwine Sarr, il n'y a « pas de dialogue possible dans l'atonie de sa propre voix, d'où la nécessité toujours renouvelée de la rendre audible et intelligible » (2016 : 149). Le renouvellement de cette nécessité peut expliquer les positions de l'écriture autofictionnelle dans le parcours créatif d'Eugène Ébodé comme une intention d'inciter de temps à autre ses lecteurs à penser ses textes au-delà des frontières de la fiction. En d'autres termes, l'on peut dire, à la suite de Tanaka-Rauber que l'auteur, « en s'assimilant à [ses] narrateur[s], mêle la fiction et le réel, et c'est ainsi qu'il peut imposer au lecteur à la fois une interprétation arbitraire du roman et de la réalité » (2020 : 15). Quoi qu'il en soit, la voix de l'auteur ainsi fictionnalisée demeure dans chacun de ses textes autofictionnels le canal d'un appel à une réflexion commune sur l'Afrique. En outre, En plus de rendre la voix du romancier plus puissante, son écriture autofictionnelle est également une toute autre façon d'exister car, à en croire Mbembé, « exister, c'est aussi et surtout fabriquer des symboles, partager des récits, créer du sens » (2022 : 55). Toutes ces actions participent à enrichir et à faire circuler la mémoire ; cela est d'autant plus important lorsque les symboles

fabriqués et les récits partagés passent par un canal insoupçonné mais très porteur : l'écriture littéraire.

Parmi les pouvoirs de la littérature, ses capacités à prédire l'avenir, à démontrer le caractère cyclique de l'Histoire et l'inéluctabilité de certains évènements sont très souvent frappantes et interpellatives ; d'autant plus lorsque l'évènement prédit par la fiction se réalise dans la réalité. Dans ce cas, la lecture du texte ouvre une toute autre dimension dans laquelle le texte enseigne le lecteur sur la réalité en mettant en exergue l'inexorabilité de la relation de cause à effet et des répétitions de l'Histoire qui définissent certains évènements et situations vécus. Tel est le cas, entre autres, de la situation de guerre au Tchad que le personnage-narrateur présente dans *Habiller le ciel*, sur la base d'une expérience vécue, comme un éternel recommencement. Selon lui, les moments d'accalmie au Tchad sont en réalité des moments de préparation à des guerres prochaines. Ainsi, en lisant l'avis du personnage sur la situation du Tchad, l'on ne peut s'empêcher de penser aux manifestations du 20 novembre 2022 à Ndjamena, qui ont fait des dizaines de morts et abouti à un couvre-feu instauré par le président de la Transition Mahamat Idriss Déby Itno, comme étant la confirmation dans la réalité des propos quasiment sentencieux du personnage-narrateur, prononcés lors d'une conversation avec certains membres de sa famille :

> "Raconte-nous Ndjamena ! C'est vrai que les gens tombaient des avions comme des chiffons de pluie ?"
> L'expression me surprenait. Les souvenirs qu'elle convoquait me rebutaient.
> "Foutez-moi la paix avec ça ! Je ne suis pas un reporter !" Si ça les intéressait tant, ils n'avaient qu'à y aller.
> "Ndjamena est calme en ce moment !
> - Eh bien, ça ne durera pas !"
> Ils me trouvaient pessimiste. Me pressaient de questions auxquelles je ne voulais pas répondre (2022 : 143).

Dès lors, faire un exposé des vérités qui semblent générales est loin d'être l'ambition du personnage-narrateur du texte, dans la mesure où ce dernier a une façon particulière de raconter son expérience et de construire une réflexion par rapport à son vécu. Lorsque l'on observe les stratégies narratives de ce personnage, communes aux personnages-narrateurs des autres textes de notre corpus, il ressort que la mise en exergue de certains faits et évènements repose sur un procédé particulier qui incite plus le lecteur à la déconstruction qu'à la contemplation. Cela se constate notamment dans l'extrait de texte suivant qui nous livre un bout du récit du personnage-narrateur sur son expérience de la guerre de 1980 à Ndjamena :

> Au Tchad, la guerre est interminable. La paix n'y est jamais qu'une parenthèse entre deux affrontements. La guerre est dans ce pays la

> chose la plus désirée. Elle n'y cesse que pour mieux s'étendre, mondiale ou picrocholine, régionale ou intraveineuse, elle y passe et y repasse toujours. Je n'y avais pas cru. Elle revint. Elle était à nouveau là. Je m'élançai comme un fou hors de la mire des fusils du colonel K. en hurlant des malédictions aux porteurs de képis : « Fouteurs de merde ! Éjaculateurs de mitrailles ! » Je courus en zigzagant de honte et de douleur (2022 : 88).

Dans cet extrait, le personnage-narrateur présente de prime abord la guerre au Tchad comme une sorte de vérité générale qu'il illustre par la suite à partir de sa propre expérience. Le personnage est de ce fait très éloigné de la narration traditionnelle puisque son récit repose sur un raisonnement déductif qui est plutôt fondé sur la déconstruction des dogmes, des vérités générales et de l'ordre établi, contrairement au raisonnement inductif basé sur un processus analytique allant « du particulier au général, de l'individuel à l'universel, des faits aux lois » (Mendo Ze, 2008 : 28). En d'autres termes, l'analyse du discours narratif du personnage permet de faire ressortir, au-delà des évènements narrés, une sorte de canevas de la réflexion proposé au lecteur dans lequel la distance entre l'Histoire et l'histoire du personnage est presque nulle.

Raconter l'Histoire suivant cette perspective amène à considérer le personnage-narrateur comme une figure active et agissante de sa société, et donc de l'écriture de l'Histoire. Dans ce sens, même ses actions les plus anodines participent d'une symbolique de l'engagement et de la prise de position, dans la mesure où il ressort de son discours une envie de toujours présenter la mémoire collective comme quelque chose de bien plus familière à l'individu qu'on ne le croit. Ce constat se révèle notamment dans ce passage de *La Transmission* où Eugène lie sa vie à l'Histoire du Pays des Crevettes :

> Avant de quitter le Pays des Crevettes, j'ai, certes planté un flamboyant à Mitouba, mais j'ai aussi déposé un bouquet de marguerites sur la tombe du roi Manga Bell à Douala, la ville rebelle qui a payé d'un lourd tribut sa revendication d'indépendance.
>
> On ne s'est jamais penché sur cette détestable guerre et sur la puissance coloniale qui tenta, avec des moyens disproportionnés, d'empêcher un peuple de conduire son destin par lui-même. Un demi-million de morts, c'est pas rien ! J'ai retenu, des conversations avec les amis de mon père, que […] l'ensevelissement de la mémoire est un naufrage supplémentaire (2002 : 182-183).

Dans cet extrait de texte, l'on perçoit une fois de plus une narration de soi, aux ramifications réflexives relatives à des faits historiques, mémoriels et socioculturels, caractéristique de tous les personnages-narrateurs des textes étudiés ; une narration qui met beaucoup plus en exergue les représentations historiques et la mémoire collective que les différents aspects du moi du personnage. Considérant toutes les

caractéristiques susmentionnées, nous sommes d'avis que les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé présentent une esthétique très proche de la didafiction conceptualisée par Schüller. Selon ce dernier, la didafiction désigne

> Un sous-genre romanesque qui par un jeu interdiscursif systématique engage l'imaginaire et l'historique, qui brouille les champs de référence internes et externes et qui appelle à une prise de position par rapport au monde historique et social sans pour autant se ranger à aucun camp politique préalable ou souscrire à aucune idéologie préexistante (2011 : 191).

En d'autres termes, c'est une forme d'écriture romanesque qui invite le lecteur dans le texte, en même temps qu'il propose l'univers textuel comme un prolongement de la réalité, ceci dans le but de l'amener, armé des stratégies analytiques et réflexives que lui transmet le texte littéraire, à devenir un participant actif du monde qu'il habite. L'intention de l'auteur est alors moins de verser dans la propagande que d'enseigner, sinon d'initier le lecteur à la réflexion analytique du « monde historique et social » qui l'entoure. Ainsi, renchérit Schüller,

> La didafiction est orientée, à un degré particulièrement important, vers la représentation fictionnelle de l'actualité et de l'histoire récente. Elle vise un lecteur qui souhaite comprendre le monde contemporain, non seulement ses politiques et violences concrètes, mais aussi ses souffrances et ses dépressions, ses philosophies sous-jacentes et ses idéologies implicites, ainsi que ses tendances majeures cachées, sa direction à long terme, un lecteur qui s'interroge aussi sur sa propre position dans ce monde, sur sa propre responsabilité et sur sa propre fonction en tant que citoyen du monde (2011 : 192).

Penser le contemporain à partir de l'art constitue, en somme, le principal objectif d'une écriture romanesque à tendance didafictionnelle. Dans ce sens, les romans autofictionnels d'Eugène Ébodé permettent en quelque sorte de transcender la tendance moderne de la critique du roman africain dans laquelle le roman africain « fait l'objet d'une classification fondée sur la linéarité historique et des critères d'ordre racial, culturel ou géographique. En fait, en dressant le bilan d'un art qui venait d'éclore, cette classification a considérablement figé la lecture du roman » (Bisanswa, 2009 : 11). Autrement dit, les textes étudiés amènent à sortir du prisme du roman comme pré-texte de la représentation de l'Afrique ou des Africains, pour s'engager dans la voie de la représentation de l'Africain en train de penser l'Afrique. Suivant cette perspective, ces textes deviennent un terrain de rencontre dans lequel « l'auteur se sert du statut du narrateur et de son monde fictif (qui est pour lui un monde du relativisme) pour mettre en question ses idées et les transmettre au lecteur » (Tanaka-Rauber, 2020 : 9).

Par conséquent, la lecture devient non seulement l'occasion de découvrir un univers fictionnel, mais aussi le lieu d'apprentissage à la compréhension de l'Afrique contemporaine à partir de l'observation qu'en font les personnages-narrateurs, qui font eux-mêmes l'expérience de réfléchir et de s'interroger sur l'actualité et l'histoire récente africaines qui construisent leurs univers fictionnels respectifs. Le lecteur peut ainsi constater la façon dont ces personnages intègrent le savoir historique, se le représentent, mais aussi la façon dont ce savoir historique les construit et les (re)définit. Ce n'est qu'à partir de l'observation de l'ensemble de ces faits que le lecteur s'interroge à son tour « sur sa propre responsabilité et sur sa propre fonction en tant que citoyen du monde » (Schüller, 2011 : 192).

Le jeu narratif des personnages-narrateurs, également personnages centraux des textes du corpus, repose sur une alternance de discours, notamment historique, testimonial et réflexif, qui attribue aux textes une certaine didacticité, c'est-à-dire, suivant Sophie Moirand, « une intention de changer l'état des connaissances chez l'autre » (2009 : 5). Cependant, leurs narrations sont loin d'être une simulation de la dispensation d'un cours d'histoire, dans la mesure où les évènements et les situations narrés sont plutôt généralement évoqués que décrits. Cela est caractéristique de l'écriture de la mémoire qui, contrairement à l'écriture historique, n'appelle pas à la lecture d'une vérité générale ou d'une information, mais interpelle à une interprétation arbitraire, et donc perfectible, des faits. Cela s'illustre, entre autres dans un passage textuel d'*Habiller le ciel*, dans lequel le personnage-narrateur raconte son voyage pour Penja accompagné de sa mère. Alors qu'il décrit le paysage qui défile devant ses yeux, le personnage évoque un épisode de la lutte pour l'indépendance de manière presque allusive ; une allusion à première vue naïve mais pourtant très interpellative, pouvant amener le lecteur à s'interroger sur la gestion des lieux de mémoire au Cameroun :

> À Bonabéri, Mère et moi empruntâmes un autobus. Il n'était pas bondé. Je connaissais les palmerais à perte de vue après la sortie de Bonabéri. Ce paysage me sembla monotone, lent et soporifique. Je dormis jusqu'à Mbanga, où la végétation était moins dense et dépourvue de grands arbres. C'était une zone où le maquis, avant l'indépendance, avait planté ses campements. On disait que les grands arbres y avaient été pulvérisés à coups de bombe par la puissance occupante, pour mettre à nu le paysage et déraciner les maquisards qui y avaient élu domicile. Ce sont les champs de maïs qui y poussaient désormais, ainsi que d'interminables plantations de bananiers. J'aperçus aussi des papayers, longs et filiformes, portant des coiffes en parasols, semblables à celles des papayers de l'arrière-cour de ma grand-mère Koukou (2022 : 40).

Dans cette description apparemment banale du déroulement d'un voyage, l'évocation d'un lieu de mémoire apparaît, en plein milieu, comme

une image aux couleurs vives, arrachant ainsi le lecteur au soporifique de la séquence descriptive pour le plonger dans une réflexion portant moins sur le déroulement de la pulvérisation des campements des maquis que sur la situation actuelle de cette zone devenue mémorielle. L'insertion de cette petite séquence narrative relative à la lutte pour l'indépendance, dans une macro-séquence descriptive anodine sinon, presque insignifiante, témoigne du jeu interdiscursif qui se répète plus ou moins dans l'ensemble des textes du corpus.

De tout ce qui précède, l'on peut affirmer que les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé présentent un travail esthétique basé sur la subtilité du mélange de réel et de la fiction dont la particularité est de promener le lecteur dans le monde fictionnel, en orientant son attention sur le faire, le vouloir, le pouvoir et le savoir (Hamon, 1983) du personnage-narrateur face aux situations de son environnement actantiel. Dans ce sens, ces textes apparaissent moins comme des pâles copies des réalités africaines dans ce sens qu'ils se démarquent de prime abord par leur richesse esthétique. En d'autres termes, l'esthétique de ces romans autofictionnels est d'une telle pertinence qu'elle subvertit les perceptions traditionnelles du roman africain. Cette esthétique appelle ainsi à repenser l'imaginaire littéraire africain.

## 3. Un engagement littéraire porté par la performance esthétique

Les textes autofictionnels d'Eugène Ébodé sont révélateurs d'une combinaison pertinente entre engagement littéraire et performance technique et formelle. Cette caractéristique est en marge de l'imaginaire littéraire africain traditionnel qui, selon Justin Bisanswa, pense la littérature africaine francophone comme étant essentiellement « mimétique » (2009 : 13). S'agissant du roman africain, il affirme en effet que

> Pour beaucoup de critiques, le roman africain est un produit exotique qui n'intéresse que par sa couleur locale, ses "dysfonctionnements", et non un objet sémiotique, sémiologique analysable du point de vue esthétique. On allègue que l'environnement sociopolitique africain est parsemé d'obscurités, de chaos et de folies, et que la seule lecture véritablement consistante et utile est celle qui souligne l'engagement et le militantisme de l'écrivain (2009 : 10).

Or, l'esthétique autofictionnelle d'Eugène Ébodé permet pour ainsi dire de sortir des canons traditionnels de lecture pour arpenter les sillons permettant de repenser réel collectif en tenant compte des effets significatifs de la poétique des textes. Si engagement et militantisme de l'écrivain il y a, ceux-ci ne sont pas forcément relatifs à des propagandes politiques ; ils sont plutôt inhérents à la volonté de l'écrivain d'amener le lecteur à déconstruire le préétabli et le dogmatique, en l'initiant à

l'analyse réflexive des évènements et des situations de son environnement ; et rien de telle que le monde fictionnel pour mettre en scène des situations dans lesquelles il est proposé au lecteur de « penser des espaces du réel à faire advenir par la pensée et l'action » (Sarr, 2016 : 14). Cette interpellation s'inscrit par ailleurs dans le même sillage que celui de « la politique de la vie » qu'Achille Mbembe établit comme processus de déconstruction de ce qu'il appelle la postcolonie. Il s'agit en effet des « conditions de possibilité du sujet africain à s'atteindre lui-même, d'exercer lui-même sa souveraineté et de trouver dans ce rapport à lui-même la plénitude de son bonheur » (2005 : XVII).

De prime abord, l'écriture d'Ébodé témoigne de l'engagement littéraire africain en mettant en avant un sujet mémoriel préoccupé par des questions relatives au passé et au devenir africains. Les personnages-narrateurs ne font pas que se raconter ; ils sont également des penseurs de l'Afrique en particulier, et des autres aires géographiques dans lesquels ils vivent à un moment donné de leur existence. L'on observe dans leurs discours narratifs respectifs une forte dissémination d'énoncés réflexifs par lesquels ils questionnent diverses situations observées dans leurs environnements. Dans *Habiller le ciel*, le passage suivant permet notamment d'observer cette alternance entre narration et réflexion critique chez le personnage-narrateur, matérialisé par le changement soudain des temps verbaux :

> Me manquaient les nouvelles des miens, car le courrier venu de Douala était plus long que celui expédié en France, où étudiaient mes frères aînés. Aussi avais-je pris l'habitude de demander des nouvelles de mes parents à mes frères installés à Paris plutôt que de courir le risque de me retourner vers ceux et celles restés au pays. Les choses n'ont guère évolué, car demeure, quarante ans après, l'impression que quiconque se trouve en Afrique, notamment francophone, est plus près de Paris que de son voisin africain. Ce décalage, que la politique et les différentes générations ne parviennent pas à réduire, est l'un des plus tristes constats qui puissent être faits sur l'état général des liens entre Africains (2022 : 79-80).

L'écriture autofictionnelle se présente aussi comme une symbolisation du travail autoréflexif du sujet africain. La possibilité de se réinventer, de se penser comme étant légitime, même lorsqu'on vit dans la banalité du quotidien, est présentée comme étant accessible. Le vécu du personnage-narrateur en tant que tissu dans lequel se mêlent Histoire et intimité se révèle, dans chaque texte autofictionnel, comme un exemplum du sujet africain dans son rôle d'acteur, et non d'agi, de sa propre existence. Ainsi, dans *Habiller le ciel*, le récit de vie du personnage Eugène révèle finalement que « les petites gens doivent rêver à un grand destin et que le malheur peut toujours être contourné (2022 : 245) ; tandis que dans *La Transmission*, le personnage met en exergue cette « politique de vie »

(Mbembe, 2005) qui se veut résiliente, notamment dans l'extrait suivant : « Il y a une méthodique entreprise de ruine en marche ! Et l'armée des sangsues boit le sang des hommes tandis que se déploient les pelleteuses pour creuser la terre et y enfouir les âmes rebelles. Se redresser, c'est renverser toutes les sangsues !... » (2002 : 182).

En outre, cette écriture n'oppose pas l'individualité à la collectivité, dans ce sens que le « je » du personnage-narrateur désigne en réalité un être-groupe dont les manifestations textuelles se perçoivent notamment au niveau de la configuration du récit mémoriel du personnage-narrateur, analogue à un récit généalogique propre au roman familial. L'identité du personnage est ainsi étroitement liée à son héritage mémoriel, faisant de sa mémoire individuelle un prolongement de la mémoire collective. L'être-groupe désigne ainsi une identité née de la filiation ancestrale. Or, une telle perspective réflexive ne saurait découler d'une non-appartenance revendiquée relativement à la terre de ses ancêtres. Cela se révèle notamment dans le passage suivant de *La Transmission*, où une question rhétorique introduit la filiation dans le discours autoréflexif :

> Devant les couleurs de la mer et ses miroitements, la rage de secouer le monde m'empoigne. Les envies de vie montent et grondent. Une autre question, plus confuse encore, me revient : Que raconterais-je à mon père, Karl Ébodé, si, au-delà de ce monde, nous nous revoyons ? (2002 : 184).

Dans ce passage, le personnage dévoile explicitement son désir d'agir sur le monde. Il se perçoit comme une force agissante que l'horizon de la mer n'effraie pas. Par ailleurs, ses envies de vie s'inscrivent dans une perspective de continuité non seulement historique, mais également métaphysique. Dans un autre passage textuel, l'on peut constater que cette ambition d'universalité ne s'oppose pas à son enracinement identitaire et mémoriel, dans ce sens que son installation définitive à Marseille ne l'empêche pas pour autant de questionner la situation sociopolitique de son pays natal :

> Quand rentrera donc le corps d'Ahidjo pour que le peuple, enterrant dignement ses morts et ses fantômes, s'écarte de la rapine et libère la mémoire du pays des Crevettes ? Ce n'est qu'à ce moment –là que la claire vision des enjeux prendra forme et que disparaîtra la posture névrotique actuelle. […] Marseille est lumineuse. La brume qui recouvrait la ville hier a disparu, on aurait dit le geste brusque d'une mariée enlevant sa robe de cérémonie… Les noces sont des joutes ; la nuit éclaire les portemanteaux ! J'aime l'odeur de la Canebière… et c'est ici que j'entends vivre pleinement ma vie (2002 : 185).

L'universalité du sujet africain n'est donc pas inhérente à une rupture « du lien […] avec la terre nourricière » (Brière, 1993 : 106). Au contraire, la représentation de l'Afrique, si l'on se tient au raisonnement de

Souleymane Bachir Diagne (2018 : 167), présuppose une représentation du monde, dans la mesure où « il est évident que les questions africaines sont des questions planétaires et les questions planétaires sont des questions africaines ». L'ancrage des personnages-narrateurs dans les réalités africaines reconfigure ainsi l'imaginaire africain actuel dans lequel le processus d'individuation du sujet africain n'est possible qu'en reniant son appartenance africaine.

Dès lors, cet engagement littéraire ne va pas à l'encontre d'un travail créatif qui offre au lecteur des possibilités de jouir du « plaisir du texte » (Barthes, 1973). D'ailleurs, l'analyse de l'esthétique des textes a mis en relief le fait que la caractéristique autofictionnelle, et non autobiographique, est révélatrice de la volonté de l'écrivain de jouer avec le réel pour mieux façonner la fiction. L'écriture du romancier n'est par conséquent pas si éloignée de la conception parnassienne de l'art, sinon pour rappeler la matrice génératrice des histoires fictives qu'est le réel. Ainsi, les pouvoirs de la littérature africaine reposent également sur un travail d'écriture basé sur des choix et des stratégies créatives qui ramènent les textes littéraires à leur définition première, c'est-à-dire des œuvres d'art.

En effet, le corpus révèle un travail poétique original, notamment sur le plan générique et discursif. Au-delà de la mutation progressive de l'autofiction en didafiction mis en exergue dans la deuxième partie de cet article, l'on constate que le langage des personnages-narrateurs s'inscrit moins dans le registre conventionnel du reportage des faits, généralement caractéristique du roman historique et du récit testimonial. Il s'y dégage plutôt une tonalité poétique qui enlève la primauté de la narration des évènements sur l'esthétique de cette narration. En d'autres termes, l'écriture autofictionnelle d'Ébodé met également en exergue la littérarité de ses textes, si bien que l'engagement littéraire qui en ressort ne s'oppose pas à la créativité artistique de l'auteur. Cette poésie romanesque s'observe notamment dans cet extrait de *La Transmission* où le personnage Eugène use de plusieurs figures d'analogie pour exprimer sa désillusion après la découverte du secret qui liait son père à Ichar :

> Je suis sorti de l'adolescence le soir où Ichar me raconta l'aventure secrète qu'il a partagée avec mon père. […] J'étais volcanisé. Il me faut résumer mon état : j'étais devenu averse et tempête de sable. J'étais brise et cyclone. J'étais comme une mer secouée par ses rouleaux. Quand ils se forment dans une mer déchaînée, les marins essaient d'échapper aux complaintes anesthésiantes que la proximité du danger fait naître. Et, dans ces instants de gravité, des prières s'élèvent implorant les forces du mystère de sauver les barques en

> perdition ; et les mâts se déchirent, et les matelots redoutent la fin, et l'effroi qui précède la catastrophe gicle sa merde ! (2002 : 52-53).

S'il est vrai que la majorité des critiques littéraires fondent leur analyse du roman africain sur la recherche de la reproduction des problèmes de l'Afrique dans le texte (Bisanswa, 2009 : 11), il n'en demeure pas moins que l'esthétique du roman africain participe lui aussi à la dynamique de la littérature en lui inventant de nouveaux visages. Chaque texte du corpus donne à voir l'enchâssement d'un sous-genre romanesque (didafiction) dans un autre sous-genre plus explicite (autofiction). Pourtant, ce travail d'écriture ne révèle qu'un minuscule pan de la créativité des écrivains africains souvent négligée par les critiques occupés à ne mettre en exergue que la représentation de la dégradation sociopolitique des pays africains dans le texte littéraire africain. Cela reviendrait à réduire les interprétations et les significations du texte africain et à l'enfermer dans le carcan de cette seule perception thématique ; cela reviendrait également à réduire l'écrivain africain à la fonction de documentariste ou encore à le présenter comme un artiste sans sa casquette d'artiste.

L'écriture autofictionnelle d'Eugène Ébodé permet ainsi de mettre en exergue une toute autre ère littéraire africaine dans laquelle, d'une part, l'écrivain n'a pas peur de fabriquer des personnages dont les aventures africaines racontent la construction d'un soi collectif. Et d'autre part, le style déconfine le texte littéraire africain de cette considération uniquement idéologique et sociologique qui, selon Bisanswa, voudrait que « la rigueur du discours esthétique cède le pas à une lecture culturaliste et idéologique, dès que le critique lit un texte africain » (2009 : 13). À partir de l'analyse des textes du romancier, nous avons pu démontrer que l'approche formelle du texte littéraire africain témoigne de sa participation à la dynamique de la littérature en général, à partir de la créativité et de l'ingénierie dont il fait montre. Finalement, les pouvoirs de l'écrivain africain se révèlent, comme chez tout autre écrivain, dans sa capacité à joindre l'utile à l'agréable, c'est-à-dire à faire de la littérature.

## Conclusion

L'analyse des textes autofictionnels d'Eugène Ébodé nous ont permis de démontrer que la considération du texte littéraire africain suivant une perspective qui privilégie sa configuration esthétique ainsi que sa force sémiotique et sémiologique permet de mettre en exergue des pouvoirs souvent négligés de cette littérature et l'apport du travail artistique des écrivains africains à la dynamique de la littérature de manière générale. Le texte africain possède certes cette puissance mimétique qui facilite l'appréhension et la compréhension de la réalité à partir de la fiction, surtout lorsque les cadres de référence des histoires racontées dans les textes sont des lieux africains, mais cette mimésis n'enlève aucunement la subtilité d'une esthétique finement travaillée. Par conséquent, l'objectif n'est pas de la fondre dans une identité-monde mais plutôt de laisser

s'épanouir sa singularité africaine. Au demeurant, de l'autofiction à la didafiction, la poétique des textes de notre corpus interpelle la critique littéraire contemporaine à revoir ses perceptions stéréotypées, s'agissant notamment de la représentation de l'Afrique dans le texte littéraire africain, en s'intéressant davantage à son aspect formel révélateur d'une richesse esthétique et d'un plaisir du texte certains, mais aussi d'une signifiance illimitée dont la doxa pense, à tort, que la littérature africaine francophone racontant l'Afrique est dépourvue.

## Bibliographie


BACHIR DIAGNE S. et AMSELLE J-L. (2018), *Enquêtes d'Afrique(s). Universalisme et pensée coloniale*, Paris, Albin Michel.

BARTHES, R. (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BISANSWA K. J. (2009), *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Champion.

BOULOUMIÉ A. (2003), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

BRAUDEAU, M. (2002), « Avec André Gide sur le pas de la porte *», Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, pp. 15-33.

BRIÈRE É. (1993), *Le Roman camerounais et ses discours*, Paris, Nouvelles du Sud.

ÉBODÉ E. (2002), *La Transmission*, Paris, Gallimard.

-- (2006), *Silikani*, Paris, Gallimard.

-- (2014), *Souveraine magnifique*, Paris, Gallimard.

-- (2021), *Brûlant était le regard de Picasso*, Paris, Gallimard.

-- (2015), *La Rose dans le bus jaune*, Paris, Gallimard.

-- (2022), *Habiller le ciel,* Paris : Gallimard.

GASPARINI P. (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

GRELL I. (2014), *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin.

HAMON P. (1983), *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquarts d'Émile Zola*, Genève, Droz.

HAVERCROFT B., MICHELUCCI P. et RIENDEAU P. (2010), *Le Roman français de l'extrême contemporain,* Québec, Nota Bene.

LE BRIS M. et ROUAUD J. (2007), *Pour Une littérature tout-monde*, Paris, Gallimard.

LEJEUNE P. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

MBEMBE A. (2005), *De La postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.

MBEMBE A. et RIOUX R. (2022), *Pour Un monde en commun. Regards croisés entre l'Afrique et l'Europe*, Paris, Acte Sud.

MENDO ZE G. (2008), *Guide méthodologique de la recherche en lettres,* Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique.

MOIRAND S. (2009) « Autour de la notion de didacticité », *Les Carnets du Cediscor*, N°1, pp. 1-9.

MOURA J-M. (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF.

RABATEL A. (2005), « Analyse énonciative de la confidence. À partir de Maupassant », *Poétique*, Paris, Seuil, N° 141, pp. 93-113.

SARR F. (2016), *Afrotopia,* Paris, Philippe Rey.

SCHÜLLER T. (2021), « La littérature africaine n'existe pas ou les traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », *Études littéraires africaines*, N° 32, pp. 135-146.

TANAKA-RAUBER S. (2020), « Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l'auteur dans les romans de Milan Kundera », *Revue de Langue et Littérature française*, N° 43, pp. 1-20.

VIALA A. et MOULINIÉ G. (1993), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, Presses Universitaires de France.

WABERI A. (1998), « Les Enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, N°135, pp.8-15.