

Brinker, V. (éd.). « Poétique d'Abdourahman A. Waberi. Héritages et singularités » (2016). Num. monogr., *Interculturel Francophonies*, 29, juin-juillet, 248 pp.

Anna Michieletto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ce volume d'*Interculturel Francophonies* est consacré à Abdourahman Ali Waberi, écrivain du nomadisme et de l'errance qui a fait connaître son pays, Djibouti, la plus jeune république africaine (son indépendance date de 1977), dans le monde entier. Il contribue aussi au débat littéraire international sur la francophonie et la Littérature-monde et au renouvellement des genres narratifs qu'il utilise, toujours caractérisés par l'intertextualité et la relation avec d'autres auteurs, d'autres époques et d'autres espaces réels, imaginaires ou virtuels.

Notre voyage dans son monde littéraire commence avec une « Ouverture », « L'ouvre-œil comme porte poétique. Dialogue entre Raharimanana et Abdourahman A. Waberi » (21), retranscription de la correspondance informelle entre les deux écrivains africains. Le lecteur est plongé dans l'univers de Waberi : une suite d'images indépendantes de la volonté de l'individu qui se pose à l'écoute de ce qu'il appelle « ouvre-œil » (24), un langage narratif très proche du langage poétique et symbolique, issu du croisement des langues. Le français est la langue de choix pour la création littéraire et pour raconter la Corne de l'Afrique, ses mythes et son histoire, qui accompagnent l'errance du romancier.

Dans le premier article de la section « Héritages » (31), Jacques Poirier nous introduit dans la bibliothèque européenne de l'auteur, qui témoigne dans ses textes d'une « intertextualité exubérante » (33), non seulement postcoloniale. Il renvoie à la vie même de Waberi, francophone et angliciste, professeur aux Etats-Unis et marié avec une Française. Son nomadisme se retrouve donc dans ses écrits : cette « déterritorialisation » (34) l'aide à retourner à son petit pays de Djibouti et à soi-même. Il fait ainsi preuve d'une « écriture savante qui garde le souci du monde » (35). Les références aux célèbres écrivains voyageurs qui ont visité ou entrevu Djibouti résonnent en écho dans ses livres, à côté d'analogies et de rapprochements inattendus : le pays natal est à la fois le paradis perdu où faire retour, tel qu'un Ulysse contemporain, et un « cruel lointain »

(40) qui « dévore sa portée » (40), comme l'Irlande de Joyce. Le réalisme est refusé : à sa place se situent le mythe, la démesure, la « migrance » (41) et les « implications » (41), mot inventé par l'Oulipo qui indique les citations implicites. Les textes utilisent des formes fragmentaires, telles que les maximes ou les épigraphes, et jouent avec leurs sujets variés, pas uniquement postcoloniaux. Ils aboutissent ainsi lucidement à une « écriture luxuriante, qui procède par 'Son-mêlé' » (45), et qui réconcilie l'homme et le monde. Cette « écriture dérivante » (45) promeut le dialogue avec l'Autre et « préserve l'Ouvert » (45).

Moussa Souleiman Obsieh souligne l'importance de la mythologie pastorale et des héroïnes dans la première trilogie de Waberi (*Le Pays sans ombre*, *Cahier nomade* et *Balbala*). Le mythe nomade somali d'Arawello, reine charmante, tyrannique et machiavélique, appartient à la conscience collective de la Corne de l'Afrique et rappelle celui des Amazones grecques. Différemment de la mythologie occidentale, les personnages sont proches du réel et les histoires sont vraisemblables. Dans le mythe, les hommes sont réduits en esclavage et c'est le petit-fils borgne d'Arawello qui guide la révolte et leur permet de reprendre le pouvoir. Alors que la castration des hommes leur enlève la virilité dans le mythe africain, les Amazones ont des rapports exclusivement charnels avec les hommes et sacrifient une partie de leur féminité en se coupant le sein droit. Arawello pourrait être aussi une déformation de l'histoire de la reine de Saba ou de l'égyptienne Hatshepsout. Il faut pourtant tenir compte que ces histoires sont toujours racontées par des hommes. D'autres femmes, telle que Marwo l'« intelligente » (59), qui refuse d'obéir aux hommes et part pour un voyage initiatique en brousse, ou Anab, « la femme-fruit » (59) qui se révolte contre le patriarcat et ne tait pas la vérité, se rapprochent des personnages féminins de l'auteur somalien Nuruddin Farah : elles contribuent en effet à reconstruire le pays, détruit par la guerre financée par les hommes. Obsieh trouve dans chacune de ces femmes une facette de l'héroïne originale Arawello. Waberi « porte un regard neuf et authentique [...] sur les traditions orales de la Corne de l'Afrique » (63), bien représenté dans *Balbala*, roman féministe qui montre comment l'image littéraire de la femme africaine évolue.

Dans la section « Dialogues critiques » (67), Said Ared Djama analyse la même trilogie de Waberi du point de vue de l'espace exigu de Djibouti, que l'auteur tente de redéfinir à travers son « réalisme imaginaire » (69). L'échec social, dû au désenchantement suivi à l'indépendance, se reflète sur un espace social aussi inhospitalier que le climat, où des personnages désillusionnés traînent sans épaisseur. Avec « ironie subversive » (71), Waberi retrace l'histoire mythique orale de l'ogresse cannibale des origines, « image d'une damnation perpétuelle » (72) : les autochtones sont maudits, les colonisateurs échouent, à présent règnent dogmatisme et conformisme. Le soleil symbolise le dictateur climatique qui envoie sur

le pays la sécheresse et la passivité des habitants drogués de khat ; le contexte social est caractérisé par la souffrance, et la révolte est vouée à la résignation. L'espace est poétisé par la plume de Waberi, teintée de lyrisme et de nostalgie, comme dans la production d'autres Djiboutiens tels que Chehem Watta, où la dimension spatiale exprime l'imagination. Watta, Abdi et Waberi utilisent l'écriture pour dénoncer les problèmes de la société dans le but de « favoriser l'union et la cohésion sociale » (81).

Le sujet de l'article de Jean-Christophe Delmeule est un autre texte de Waberi : *La Divine Chanson*. Il s'inspire de la vie de Gil Scott-Heron, caractérisée par la fugue et la drogue, l'imaginaire et la musique. Le narrateur est un chat, « témoin impuissant » (88) et presque le double du protagoniste, qui peint l'Amérique comme un espace de la « dépossession » (90) et de la « déshumanisation » (90), où l'on arrive à exprimer « l'indicible du déracinement » (90) à travers la musique. Cette démarche ne parvient cependant pas à promouvoir un changement social radical. Waberi réinvente le territoire grâce à une « poétique de la relation » (92) : Djibouti, lieu originel, s'efface au fil des ouvrages pour se transformer comme sous l'empreinte du khat ; le langage devient incompréhensible (un personnage parle en créole martiniquais) et l'identité bascule. Pour Waberi « le premier lieu du texte est le texte lui-même » (94) : les cultures nomades mélancoliques et le nomadisme intertextuel de sa « *sentimenthèque* » (94) lui permettent de créer une littérature ouverte, où les personnages ont le don de l'ubiquité ou de la télépathie et le chaos spatio-temporel charpente son œuvre. Jean-Christophe Delmeule fait référence au concept de « rhizome » (96) de Deleuze et Guattari pour citer l'hybridité, et à celui d'« hétérotopies [ou] contre-espaces » (96) de Foucault, tout comme à l'hypothèse de la physique quantique, selon laquelle espace et sensibilité seraient liés dans notre perception. Dans *La Divine Chanson*, l'immatériel se matérialise grâce à la verve qui mêle différents espaces à travers le « son épiphanique » (98) de la musique de Sammy et de sa déraison.

L'article suivant nous conduit dans un univers tout à fait autre : Karel Plaiche écrit à propos des « malaises » (101) dans *Moisson de crânes*, où le sujet est le génocide des Tutsis au Rwanda en 1994. Le texte appartient à *Fest'Africa*, le projet littéraire de sensibilisation « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » (102). Le témoignage prévoit dans ce sens la figure de l'écrivain « témoinnaire » (101) : ni victime ni bourreau, parce qu'il n'a pas vécu le génocide, son rôle de restaurateur du pacte social reste très délicat quant à sa légitimité. Il s'agit d'un volume de récits hétéroclites où fiction et réalité sont assemblées dans le brouillage des genres et dans l'hybridité qui caractérisent l'auteur djiboutien. Plaiche s'en prend à l'« écriture du *pathos* » (103) en tant que modalité d'énonciation esthétisante de la représentation de la violence extrême. Le risque est au carrefour entre approche subjective et perspective critique, distance et mesure, intellectualisation aseptisée et écriture sensationnelle. On assiste

à une approche de dramatisation qui suscite le pathos : titre accrocheur et dessin, quatrième de couverture, paratexte séduisant. Selon Plaiche, l'auteur répond ainsi aux attentes du lecteur/voyeur occidental, et vise à le manipuler à travers la mise en scène d'un « imaginaire morbide » (110), même dans les titres. La poétique de la démesure et de l'abject comme objet esthétique porte Plaiche à dénoncer l'« écriture pornographique de la violence par le regard du bourreau » (114) et « l'omniscience voyeuriste » (117 ; c'est l'auteur qui souligne). Plaiche indique que ces choix de Waberi pourraient viser à la catharsis et à la dénonciation, mais il n'en reste pas moins que le choc émotionnel provoqué pourrait aussi bien renvoyer à une démarche de marketing. Les textes factuels sur les voyages de l'auteur au Rwanda et au Burundi, avec leur « style dépouillé » (118), recouvrent mieux le rôle mémoriel de l'œuvre et le décalage entre les deux approches proposées pourrait donc représenter, selon Delmeule, la situation génocidaire de 1994.

Virginie Brinker s'inscrit dans le même sillage avec son article ancré sur la métapoétique dans *Moisson de crânes*. Selon Brinker, Waberi utilise « la mise à distance du discours génocidaire rapporté, l'intertextualité, l'usage de l'humour noir » (126) et un écart entre la désarticulation du texte et une « littéarité exacerbée » (126), pour retrouver l'identité humaine et encourager la réflexion du lecteur. L'auteur aboutit par conséquent à révéler l'abjection par le rire et à toucher le lecteur en provoquant sa compassion. Différemment de ce qu'affirmait Delmeule, Brinker voit dans le fragment et le « désart » (désarticulé, 133) un questionnement sur la « faillite de l'écriture » (133). Le mélange des genres propose donc au public un art inachevé, éphémère, informe, dans le but d'irriter et bouleverser. Paradoxalement, pourtant, l'intertextualité biblique et les citations indiquent dans la création esthétique le seul moyen de retour à la parole après la violence mortifère du génocide. *Moisson de crânes* reste « ambigu, profondément polysémique » (139) dans son objectif de restaurer l'homme à travers la promesse de la littérature.

La dernière section du volume, « Singularités poétiques » (143), s'ouvre avec un article sur Waberi essayiste, signataire du manifeste anti-franco-centré de 2007 et chantre de la littérature-monde cosmopolite et transnationale. Dans *Eloge du nomadisme*, l'auteur voit sans contradiction l'enracinement et le mouvement, que ce soit autour du monde ou dans son for intérieur. Cela le conduit à s'interroger sur son rôle d'écrivain africain et à se placer dans « l'entre-deux » (148) : étudiant en Normandie, angliciste expert, comparatiste, il refuse la mentalité coloniale bipolaire centre-périphérie et légitime les ouvrages à partir de leur valeur esthétique et non de leurs contenus. Il est flâneur à Berlin suivant Walter Benjamin dans son roman *Passage des larmes*, tandis que, dans sa dissertation philosophique « Des récits au canon : la place de l'écrivain africain », il postule que comme on appartient à une seule race, on assiste aussi à une seule histoire,

celle de l'humanité, qui pose toutes les littératures en interaction. Ce même réseau d'une « unique matière vivante » (157) constitue un organisme ou, mieux encore, un « écosystème littéraire » (157) basé sur « *décentrement* » (158), « *mobilité* » (158), errance et voyage à la recherche d'un équilibre individus-environnement. La dispersion des écrivains du continent ne permet pas de les réduire au concept de « postcolonie » (159). L'auteur montre ainsi son penchant pour les théories des *subaltern studies* et des études postcoloniales anglo-saxonnes. Il prône dans les ouvrages l'intersection de la fonction sociale avec une logique globale premièrement esthétique. La poésie, par la connaissance intuitive de la pensée nomade et marginale de l'auteur-polémiste, essaie donc de concilier esthétique et sociopolitique dans un « éloge de la *circulation* » (162).

Omar Abdi Farah s'occupe de l'humour chez Waberi, notamment en ce qui concerne le renversement des situations, l'ironie et la caricature. Dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, l'Occident ravagé par des guerres civiles remplace le Tiers-Monde. Dans *Transit* l'auteur utilise le ton burlesque, la médisance, l'obscénité et la naïveté raisonnable de l'enfant-soldat Bachir pour décrire la guerre civile djiboutienne du début des années 90 comme un match de football. Bachir compare les politiciens aux bêtes et décrit l'apathie, la violence verbale et l'absurde atteints par les brouteurs du khat. Farah cite aussi l'humour noir de *Moisson de crânes*, cité plus haut, où les hommes deviennent des animaux.

Jean-Dominique Pénel nous présente une « Note sur les couleurs dans l'œuvre de Waberi » (183), qui les utilise au sens propre ou figuré et dont la palette est liée à un objet ou à une référence concrète. Des catégories plus larges sont celles du contraste entre l'ombre et la lumière, ainsi que celle de la transparence, ou celle des champs de variation de différentes teintes. Pénel analyse aussi la fréquence d'apparition des couleurs, avec le primat du blanc et du noir, et leur traitement : couleurs seules, opposées, variées selon les moments de la journée, ou la temporalité, la distance, le travail du peintre qui séduit l'écrivain. Il remarque l'attention de Waberi pour les glissements des couleurs, leur lien avec le goût ou les effets d'allitération. Il ne manque pas de souligner l'absence de la couleur du khat, si souvent nommé, ou de la peau des personnages, et souhaite une « analyse ultérieure plus fine » (206).

Jeanne Garane prend en considération Waberi en tant qu'écrivain de récits de voyage qui tracent un nouvel itinéraire, différent de celui qui conduit de l'ex-colonie à la métropole et vice-versa. Dans « Fragments of An African Discourse : Elements for a New Literary Ecosystem » (210), l'auteur djiboutien montre des « récits qui 'voyagent' ailleurs » (210) à partir de ceux d'Ibn Battouta, qui passe par Djibouti pour aller à la Mecque. Il refuse l'exotisme des récits concernant l'Afrique : son écriture du fragment multiplie narrateurs et points de vue pour donner une vision tout à fait originale du pays qu'il a quitté, mais dont il continue à raconter la culture nomade.

L'art du fragment revient justement dans le titre du dernier article, écrit par Cheikh M.S. Diop, en combinaison avec le désir d'absolu. Ces deux mots si éloignés sont conciliés dans l'œuvre de Waberi, ainsi que son petit pays et le monde ; il concilie également les connaissances scientifiques et l'imaginaire traditionnel, le narrateur et l'auteur, la dénonciation sociale et l'attention à l'esthétique. L'intertextualité « modifie le 'genre source' et réoriente la lecture dans l'étude de la relation intermédiaire » (224) dans ses œuvres. Les différents documents de départ (livres, tradition, médias tels que l'Internet, la musique ou le cinéma) se greffent sur la nouvelle et sur la poésie nomade, et la pensée critique de l'auteur-essayiste s'exprime contre la peinture coloniale d'un continent effondré. Les outils multimédias aident donc à reconstruire l'Histoire ainsi que le substrat culturel « pour produire un 'patch-words' [...] et un imaginaire monde » (228). Dans *Le Pays sans ombre, Cahier nomade, Rift, routes, rails* et *Moisson de crânes*, un processus de résilience part du fragment pour recomposer l'histoire de Djibouti et, par « un savant mélange des registres antéislamiques et coraniques » (233) de son patrimoine culturel et religieux, il arrive à faire sortir la littérature du pays « de son statut de littérature mineure » (235). Waberi se réfère, en effet, à « un processus global envisagé par la notion de Littérature-monde en français » (237). Points de vue et perspectives historiques, populaires et mythiques se rencontrent sans solution de continuité dans *Transit*, roman que nous avons déjà cité et qui décrit comme un match de football la violence du terrorisme islamique. Les archétypes de l'imaginaire du pays, comme le mythe fondateur de l'ogresse - Djibouti signifie « la défaite (Jab) de l'ogresse (Bouti) » (233)-, mais aussi des références coraniques et des légendes arabes sur les femmes, entrent dans les fragments. De cette façon, la littérature djiboutienne acquiert, par la revalorisation du « réel remythifié » (235), plusieurs identités mobiles et nuancées, dans la restauration par Waberi « d'un art du dire et de variation des thématiques » (238).

Ecrivain et essayiste de la déterritorialisation, Waberi continue donc de s'interroger et de nous interroger à propos de sujets très actuels : l'identité, l'appartenance, le rôle de l'intellectuel dans la société, le rapport avec ses propres origines et traditions et leurs relations avec l'Histoire et les autres, leurs cultures et leurs pays, dans un cycle ininterrompu où différents temps et espaces s'entrecroisent et se parlent, comme il arrive dans ses ouvrages.