Bodo, roman africain

Lydie Moudileno

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18153>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18153

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 6 juillet 2015

Pagination : 381-394

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Lydie Moudileno, « Bodo, roman africain », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 218 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18153> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18153>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Bodo, roman africain

Lydie Moudileno

- 1 Un des romans africains les plus originaux de ces dernières années est le fait d'un estimé oulipien, Jacques Jouet. Connus surtout pour ses contributions poétiques et romanesques à l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo) dont il est membre depuis 1983, pour ses activités de dramaturge, ainsi que pour sa participation à l'émission *Les papous dans la tête* sur France culture, Jacques Jouet est un auteur à la fois prolifique et polygraphe¹. Warren Motte (2001 : 45) décrit Jouet comme « un expérimentaliste dans le sens le plus noble du terme », c'est-à-dire, comme un auteur dont le travail est toujours renouvelé, chaque livre étant véritablement un « nouveau » livre, et chacun étant « le produit d'une imagination littéraire animée par une intelligence lucide et ludique ». Pour son douzième roman publié chez P.O.L., c'est une histoire et une culture africaines que Jouet expérimente, sous le titre lapidaire de *Bodo*.
- 2 J. Jouet n'est certes pas le seul romancier français à (re)prendre l'Afrique comme sujet ces dernières années : la première décennie du XXI^e siècle a vu la parution d'excellents récits de genres différents puisant dans une « matière » coloniale et postcoloniale, et qui ont contribué à renouveler la représentation de l'Histoire et des histoires africaines dans la littérature française contemporaine. Je pense en particulier aux textes de J. M. G. Le Clézio (*L'Africain*, 2004), de Jean Rolin (*L'explosion de la durite*, 2007), de Patrick Deville (*Equatoria*, 2009)², de Stéphane Audeguy (*Nous autres*, 2009), d'Éric Vuillard (*Congo*, 2012). Certains y ajouteraient *Mais le fleuve tuera l'homme blanc* de Patrick Besson (2009), *C'est fort la France*, de Paule Constant (2013) ou *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq (2013). Jacques Jouet n'est pas non plus le seul oulipien à avoir publié un roman « africain » : À la liste ci-dessus doit figurer le roman publié par l'actuel président de l'Oulipo Paul Fournel (2007), *Chamboula*.
- 3 *Bodo*, de Jacques Jouet, est ancré au Niger en Afrique de l'Ouest, et en particulier dans la ville de Zinder, deuxième ville du pays et haut lieu d'une manifestation culturelle théâtrale populaire connue sous le nom de Wassan Kara, où les membres de la communauté interprètent des figures et événements importants, le plus souvent sur le mode satirique. L'interprétation du rôle de l'administrateur colonial français René Baudot y a un jour rendu célèbre Bodo, père. Les préparations d'une nouvelle fête et les

péripiéties de Bodo, fils, lancent le récit qui s'ouvre au début du XXI^e siècle. Partant du Niger, ce roman de 360 pages balaie en fait un territoire historique, géographique et culturel considérable, allant de Niamey à l'Indochine à Baden-Baden, de l'époque coloniale à la Francophonie contemporaine, du chant des griots aux thèses universitaires, de de Gaulle à Hamani Diori, de Seyni Kountché à Nicolas Sarkozy sur le discours de Dakar.

- 4 Le roman a ceci de remarquable qu'il est marqué par la conscience (voire l'hyper conscience) de s'engager, en même temps que sur un terrain culturel non occidental, dans un champ littéraire sillonné de deux grandes traditions : la littérature française et la littérature africaine francophone. Comme ses compatriotes cités ci-dessus, Jouet se démarque de la littérature exotisante (passée et contemporaine) en traquant le topos et en tentant de mettre au jour d'autres vérités. Il s'en distingue, me semble-t-il, en prenant le risque supplémentaire de s'aventurer véritablement sur le terrain de la littérature africaine, plutôt que de la tenir à distance, comme c'est souvent le cas, entre docte ignorance et déférence fétichiste. Croisant, comme l'auteur lui-même, les champs de la littérature française et africaine, et enfreignant peut-être une classification basique qui veut que le roman africain soit écrit par un Africain, je propose donc de lire *Bodo* comme « roman africain ». Je ne suis pas la première à le qualifier ainsi. Dans un compte rendu paru dans *Libération* à la sortie du roman, la journaliste B. Vallaeys (2009) affirmait : « Bodo est bel et bien un roman africain. » Arguant de l'expérience d'un auteur « marabouté par la terre rouge », comme ayant succombé à un « envoûtement » pour ce « continent fascinant », elle rapporte manifestement le qualificatif à un texte, et avec lui son auteur lu ici à l'aune d'une africanité stéréotypée, puisant dans le registre de la magie, du mystère et de la fascination. En cela, cette démonstration/confirmation d'africanité relève davantage de ce que J.-L. Amselle (2010) assimilerait à un primitivisme contemporain, dans la mesure où ce qui est valorisé est ici l'essence d'une Afrique en marge de la modernité, éternellement singulière et régénérante. Mon propos, en reprenant cet adjectif, sera radicalement différent, dans la mesure où je lirai le texte de J. Jouet précisément comme un projet dans lequel l'exigence première est la mise à distance du cliché, tant sur l'Afrique que sur la conception même de roman « africain ». Dans ce qui suit je voudrais montrer que *Bodo* est un roman « africain » dans la mesure où il témoigne d'une double préoccupation concernant le projet romanesque : d'une part une préoccupation sur l'art romanesque en général, de l'autre, un souci plus singulier sur le statut du roman sur l'Afrique écrit par un Français blanc, non africain d'origine. Les deux se combinent ici pour travailler à un autre mode de représentation de l'histoire coloniale, du quotidien nigérien, et de l'ailleurs en général. Ce faisant, *Bodo* contribue à élargir la brèche ouverte par d'autres auteurs français contemporains qui signale la possibilité de nouvelles écritures de et sur l'Afrique allégées du soupçon d'exotisme, d'extériorité, voire d'illégitimité.
- 5 Si ce roman peut paraître une anomalie dans l'œuvre de Jacques Jouet, en fait, l'intérêt de l'auteur pour le continent ne date pas de *Bodo*. L'Afrique a déjà trouvé sa place dans *Gulaogo, une histoire africaine*, dans *Jules et autres républiques* en 2004, dans *La République de Mek Ouyes*, et plus évidemment dans la pièce de théâtre *Mitterrand et Sankara* présentée à Paris en 2005. Jacques Jouet (1979) est aussi l'auteur d'une magnifique « phrase » de vingt-deux lignes sur le Congo, d'un essai sur Mongo Beti (2011). Par ailleurs, il voyage et travaille depuis de longues années en Afrique de l'Ouest où il a établi des relations professionnelles, notamment autour du théâtre. Cela étant établi, il

est évident que la modalité « africaine » du roman se situe bien au-delà du thème choisi et de la biobibliographie de l'auteur.

- 6 Mais avant de parler de roman africain, une clarification s'impose : J. Jouet présente explicitement ce texte, en préface, comme un roman « qui n'est pas oulipien » (p. 11). N'ayant aucune raison de ne pas suivre l'auteur (qui s'y connaît mieux que nous en Oulipo), il ne s'agira pas, ici, de tenter de désavouer cette affirmation, en cherchant, par exemple, ce qui relèverait de la littérature potentielle dans *Bodo*. Nous ignorerons donc la voie oulipienne et résisterons à la tentation d'identifier telle ou telle contrainte formelle au principe de l'écriture³. Dans cette préface, qui va d'ailleurs nous occuper un moment, la première référence littéraire renvoie au réalisme et à Stendhal, notamment avec des commentaires de l'auteur sur la capacité à déformer, renverser et réfracter. Quand bien même Stendhal et sa théorie du roman sont invoqués pour y être interrogés, c'est bien dans la lignée et sous le signe d'une tradition française que se présente le projet romanesque de *Bodo*, déjà inquiet, en tant que roman « tout court », des enjeux et limites de la représentation réaliste.
- 7 Dans les quatorze pages d'avertissement/préface qui l'introduisent je m'intéresse surtout à une autre intervention de l'auteur, liée à la question de la représentation, qui offre une mise au point importante sur le choix de l'Afrique comme sujet. Outre la référence à Stendhal, on trouve en effet dans ces pages une liste impressionnante (et voulue comme telle) des différentes sources d'inspiration de l'auteur. Celles-ci incluent les « voyages mémorables » en Afrique en 1978 et 1997, les amitiés liées sur place, en passant par les expériences professionnelles, les conversations et les lectures. Leur ampleur, on le comprend, contribue à donner au roman et au romancier un certain degré de légitimité à représenter un monde dont il n'est pas, disons, autochtone. En même temps, dans un geste de modestie toute montaignienne, l'auteur s'empresse de nous assurer que « de ce sujet complexe [qu'est l'Afrique, comme tous les sujets] » il n'en sait « à peu près rien » (p. 12). D'un côté, donc, l'accumulation des expériences et contacts humains dit quelque chose de la familiarité de l'auteur avec son sujet. De l'autre, cependant, il est clair que cette familiarité refuse de se dire dans des formules attendues, ou ordinaires. Ces phrases de l'avertissement remplissent bien, en ce sens, leur fonction de mise en point, lorsque J. Jouet écrit :

« Qu'il soit bien clair que je ne suis pas un spécialiste de l'Afrique (il y en a suffisamment), que je ne suis pas un amoureux de l'Afrique (il y en a déjà trop et j'espère être un peu plus rationnel), et pas non plus un baroudeur. Cette Afrique-là est aussi mon pays, c'est tout, et cela en revanche ça n'est pas tout à fait rien » (p. 13).
- 8 Si l'avertissement tout entier constitue un relevé des défis qu'implique l'écriture du roman africain, je voudrais m'arrêter un instant sur ces quelques lignes, qui signalent clairement la conscience qu'a l'auteur de s'engager sur un terrain « miné ». Plusieurs constats importants en ressortent : pour commencer, prendre l'Afrique comme sujet comporte le risque d'être assimilé à des catégories suspectes (le spécialiste, l'amoureux, le baroudeur) ou simplement banales (« il y en a déjà trop [...] »). Donc, étant donné le spectre de ces « autres », il est impératif pour l'auteur de s'en démarquer (« Qu'il soit bien clair [...] »). Par ailleurs, la position de l'auteur ici assumée ne sera compliquée ni par l'émotion ni par la compétence, mais plutôt par une relation objective au continent. On y insiste sur le rationnel, rapportant le sujet « Afrique » à une matière à travailler comme une autre, ni plus ni moins opaque, transparente ou idéalisée que l'« autre pays », la France. « Cette Afrique-là », écrit J. Jouet, se refusant à écrire « l'Afrique »,

pour ne revendiquer que celle qu'il a fréquentée. Pour finir, l'effet rhétorique du « c'est tout » désamorce la question de la quantification, tout en l'évacuant (« ce n'est pas rien »). Cela étant posé, les choses ne sont peut-être pas aussi simples.

- 9 Car autant il est clair que J. Jouet n'est pas à mettre dans la catégorie des négrophiles modernes, autant il est évident — au-delà de l'avertissement et de la conscience du risque qui s'y exprime — que c'est au détour de chaque paysage, corps, situation et commentaire, que l'écriture sera confrontée au risque de l'exotisme, de par la nature même du sujet. Car en touchant, comme une tangente, à l'Afrique, le roman s'inscrit *de facto* dans un corpus saturé de clichés allant du rejet raciste à la fascination libidineuse. Comme on l'a vu, J. Jouet en est averti et nous en averti. Comment écrire sans passer pour un fou d'Afrique, un ethnographe ou un expert malgré les meilleures intentions ? Quelle écriture peut alléger la charge sémantique et fantasmatique qui pèse sur l'Afrique, ce « nom propre de gros calibre » ? (Jouet 2011 : 44). Comment, donc, aborder ce spectre, écrire quand même sur l'Afrique en 2009 quand on n'est pas soi-même Africain ?
- 10 Si je considère *Bodo* comme un des romans africains les plus intéressants de ces dernières années, c'est qu'il propose puis met en œuvre de véritables stratégies littéraires pour affronter ces questions, pertinentes aussi pour toute une production française récente. Deux démarches me semblent particulièrement efficaces dans *Bodo*. La revendication d'une filiation littéraire africaine, d'une part et, de l'autre, ce que j'appellerai « l'exigence documentaire » du texte. J'avancerai que ce sont ces deux modalités combinées qui permettent à l'auteur de devancer le soupçon d'exotisme et d'élaborer une fiction ambitieuse, audacieuse et originale sur un « sujet » africain.
- 11 Pour commencer, le geste le plus spectaculaire de J. Jouet, dès le début, est d'inscrire son texte dans une généalogie littéraire africaine. Pour l'auteur, quel que soit le sujet, tout roman se situe par rapport à ce qu'il appelle un « amont » et un « aval » :
- 12 Le roman est défini en amont par un patrimoine (des patrimoines, suivant le regard de chaque romancier, « lectrice »⁴ de romans ou critique du roman, qui établissent leur généalogie personnelle : un début, ou plusieurs, et de grands moments d'illustration) comme en aval par des potentialités, comme en amont d'aval par des réexamens (p. 13).
- 13 En amont, donc, regardant vers le passé, les œuvres lues, déjà écrites, c'est-à-dire le « patrimoine » constitué par les prédécesseurs. En aval, les livres à venir et à écrire nécessairement influencés par la tradition dans laquelle ils s'inscrivent, qu'ils réinterprètent. Ce qui contribue ici à la grande originalité de *Bodo*, et qui, comme je le propose, en fait un potentiel « roman africain », est la reconnaissance — non exclusive mais bien appuyée — d'un amont africain, c'est-à-dire, de prédécesseurs africains au roman qui s'enclenche, écrit par un Français. Dans *Bodo*, les pères revendiqués ne sont ni G. Perec, ni R. Queneau, sur lesquels l'oulipien qu'est J. Jouet a d'ailleurs écrit. Le père littéraire le plus présent dans ce texte-ci (par les références explicites et répétées) est le Camerounais Mongo Beti (1932-2001), auteur, entre autres, des célèbres *Ville cruelle* (1954), *Le pauvre Christ de Bomba* (1956), *Main basse sur le Cameroun* (1972), *Remember Ruben* (1974), *Trop de soleil tue l'amour* (1999).
- 14 Ainsi, le « très considérable » Mongo Beti est-il cité au moins trois fois, dans le texte, et notamment avec une référence précise au *Pauvre Christ de Bomba*, et accompagné de la remarque « tout roman a ses romans pères » (p. 223). Oublié Stendhal et sa théorie du miroir. Concernant *Bodo*, J. Jouet écrit :

« Mon doux rêve est qu'il [*Bodo*] tienne sa place, toute sa place et rien qu'elle, au coude à coude avec d'autres romans, notamment ceux qui ont été composés (depuis le très considérable *Mongo Beti*), le sont aujourd'hui ou le seront demain, par des auteurs africains eux-mêmes » (p. 12).

- 15 Le geste qui consiste à se situer dans une généalogie littéraire africaine est foncièrement nouveau. En effet la littérature africaine est traditionnellement présentée soit comme étant irréductiblement différente de l'occidentale, soit, dans une logique de l'amont/aval, introduite temporellement, intellectuellement et génériquement, comme étant en aval de la tradition occidentale, dont elle constituerait une sorte de surgeon plus ou moins excentrique et plus ou moins insignifiant. Ainsi, les premiers romans « négro-africains d'expression française », dont ceux de Mongo Beti dès *Ville cruelle* en 1954, « doivent » à leurs modèles français. Les préfaces, telles celles célèbres d'un Sartre présentant la Négritude dans « *Orphée noir* » ou d'un Breton consacrant Césaire « Un grand poète noir » leur servent de tutelle littéraire, tout en consolidant la supériorité *autorale* du préfacier. Ici, le préfacier J. Jouet endosse un rôle bien différent, d'une humilité qui transforme radicalement le statut de la littérature africaine. En effet quand il érige Beti en figure tutélaire de son propre roman, il entame un travail de sape des hiérarchies (violentes, dirait Derrida) qui ont souvent servi à situer les écrivains africains, ici le binôme élève/maître. Ainsi, la reconnaissance d'une ascendance africaine *et* écrite du roman français rappelle l'existence non pas uniquement d'une culture orale — ce qui n'aurait rien d'original —, mais d'une tradition attestée de fiction en langue française, ici illustrée par l'œuvre de Mongo Beti (aux côtés d'autres, comme A. Kourouma ou S. Ousmane). C'est en nommant un « père » camerounais, et en se situant dans une relation de dette intellectuelle vis-à-vis de celui-ci, que Jouet évite la position paternaliste. Telle qu'elle est présentée, la filiation littéraire de *Bodo* revendique un « amont » hybride caractérisé par un double patrimoine littéraire, occidental d'une part et africain de l'autre. Si la chose est commune pour toute une génération de romanciers africains, pour le Français Jouet elle est foncièrement novatrice⁵.
- 16 L'admiration de J. Jouet pour M. Beti n'est ni fugace ni anodine. En témoigne un essai publié en 2011 (p. 114) sous le titre « Mongo Beti, le trop beau et le regrettable du roman », qui s'ouvre sur la déclaration : « Mongo Beti [...] est pour moi le grand romancier de l'Afrique de langue française au xx^e siècle. » Mongo Beti est en effet un des grands, sinon le plus grand, romanciers réalistes africains du xx^e siècle. Il est par ailleurs un de ceux qui s'est soucié, dès les années 1950, de la question de l'exotisme et du réalisme dans la représentation de l'Afrique. On se souvient qu'il fustigeait, en 1955, l'écrivain Camara Laye, qui venait de publier son premier roman, *L'enfant noir* (1953). Dans ce texte, joliment intitulé « Afrique noire, littérature rose », Mongo Beti (Biyidi 1955) condamnait les représentations mystico-nostalgiques de Laye, reprochant au Guinéen d'avoir raconté dans son récit autobiographique les détails d'une enfance heureuse au village, sur fond de contes, veillées et rituels communaux, alors que l'heure devait être, selon Beti, à dénoncer les méfaits de la colonisation. Béti (*ibid.* : 133) écrivait donc :
- « Il n'est guère, à notre connaissance, d'œuvre littéraire de qualité inspirée par l'Afrique noire et écrite en langue française. Serait-ce donc que le public français ne demande à l'écrivain africain que de faire du pittoresque, rien que du pittoresque ? »

- 17 Il est clair que la question — rhétorique — de Beti est toujours d'actualité aujourd'hui. Elle est d'ailleurs reprise, dans un genre différent, dans l'essai satirique de l'auteur kenyan Binyavanga Wainaina (2013), « Comment écrire sur l'Afrique ? », dont ces quelques lignes feront apprécier l'ironie :
- 18 « Vos personnages africains doivent inclure des guerriers nus, des serviteurs fidèles, des devins et des voyants, des vieux sages isolés dans leur splendeur d'ermite. Ou alors des policiers corrompus, des guides polygames incompetents et des prostituées avec lesquelles vous avez couché »⁶.
- 19 L'Afrique de Bodo n'est pas le cœur des ténèbres de Conrad, de Pierre Loti ou de Céline, ni celle, fantôme, de Leiris. Mais elle n'est pas non plus celle des vieillards qui meurent comme autant de bibliothèques qui brûlent. C'est chez Mongo Beti, en tant que romancier de l'anti-pittoresque, que Jouet cherche « comment écrire sur l'Afrique ? ». On trouve en fait dans le texte de Jouet sur Beti l'amorce d'une réponse à cette question, qui pourrait se dire ainsi : « déjouer le topos. » Dans une belle formule qui rend hommage à la singularité d'écriture de Beti — à propos de *Ville cruelle* —, Jouet écrit : « Lorsque je lis, je lis en anticipant le topos. Un roman véritable me contredira toujours » (p. 118). Ainsi, si *Ville cruelle*, *Mission terminée*, *Le roi miraculé*, *Le pauvre Christ de Bomba* et *Remember Ruben*, tous minutieusement lus et analysés par Jouet, sont « romans véritables », c'est que l'écriture y résiste à l'appel du topos, anticipant le lieu commun pour mieux le déjouer. L'hommage à Beti est double : si elle s'applique tout particulièrement à l'auteur camerounais, la définition du « roman véritable » comme contre-topos s'élargit finalement à toute entreprise romanesque, et c'est à un écrivain africain que revient le privilège de l'avoir inspirée. Là encore, Jouet renverse la hiérarchie maître occidental/disciple africain. Et ce, en invoquant Beti non seulement comme modèle littéraire singulier pour le roman sur l'Afrique, mais surtout, et c'est là l'hommage le plus grand et le plus provocateur, pour le roman en général.
- 20 L'exposition d'une filiation littéraire africaine est donc une des trois stratégies qui permettent à Jacques Jouet d'envisager l'écriture d'un roman africain, malgré les risques inhérents au sujet. La seconde relève elle aussi, d'une certaine manière, du refus du lieu commun, dans la mesure où elle oppose à la facilité du topos la rigueur de ce que l'auteur a appelé « l'esprit documentaire ».
- 21 Camille Bloomfield constate en préface d'un article de Jouet (2012 : 84) que l'œuvre entière est « travaillée par le document [...] dans tous les genres qu'elle explore ». Bodo ne fait pas exception à cette règle, et la quantité de documents que brasse le récit est impressionnante. Comme s'il était nécessaire de montrer que la fiction n'est pas le produit d'un pur fantasme et que, surtout, la réalité a ses sources. On sent derrière cette accumulation de documents, un souci que Camille Bloomfield définit en ces termes :
- « L'écriture avec document, pour Jacques Jouet, semble donc être liée à plusieurs engagements : volonté d'une écriture véritablement collective, qui donnerait la parole à des gens peu présents en littérature ; invitation, en direction de ceux dont le nom est cité dans le texte, à lire un poème, un chapitre, une pièce ; ou encore désir d'être un écrivain "de terrain", voire "tout-terrain", bien loin d'une quelconque tour d'ivoire » (ibid.).
- 22 On revient bien à la question du terrain, et de ce terrain africain dont on a vu qu'il pouvait, pour la littérature en tout cas, être plus miné que d'autres. On retiendra en particulier de ces engagements possibles, outre « l'invitation » à lire (on pense, ici, aux

références à Mongo Beti), la volonté de ne pas réduire la distance entre l'écrivain et son sujet. Mais là où l'exotisme classique projetterait une disponibilité immédiate de l'autre, il s'agit de montrer, dans *Bodo* comme dans d'autres, que la fiction, ou le poème, est le résultat d'une inspiration et d'un travail d'enquête.

- 23 Il y a un peu de cela dans le rapport du texte au document. Ce qu'on pourrait appeler l'exigence de documentation dans *Bodo* revient à reconnaître l'Afrique, le Niger, Zinder, le Wassan Kara, et Bodo, comme sujets singuliers dont la singularité nécessite une plongée dans la profondeur de leurs histoires. Dans cette perspective, le souci de la documentation est ici à rapporter au projet réaliste. Il s'agit évidemment d'une exigence présente chez d'autres écrivains du *xxi^e* siècle qui mettent leur fiction au service de reconstitutions historiques, parmi lesquels des Africains comme Tierno Monenembo ou Patrice Ganang. L'écrivain et philosophe Édouard Glissant avait fait, dans un autre contexte, et suivant les théories de l'exotisme de Victor Segalen, une apologie de l'opacité dans le rapport à l'autre. Pour Glissant, supposer l'opacité, plutôt que poser la transparence, constitue une manière de reconnaître la singularité de l'autre, et donc sa capacité à être sujet. Ici, cette exigence, qui devient une véritable condition de la création littéraire, consiste à affirmer l'historicité du sujet (ontologique et narratif) en le dotant d'une archive. Si la fiction valide ainsi le « sérieux » et la « complexité » du sujet, en retour, l'exposition du travail de la documentation donne à l'écrivain sa légitimité à représenter/écrire sur le sujet.
- 24 *Bodo* est un roman amplement documenté, et qui cite ses sources. On y trouve, pour commencer, des sources écrites, comme les textes de l'administration coloniale. Celles-ci font le bonheur du romancier :
- « Règle numéro un de l'administration, tout fut écrit, chez les colons, même si tout n'a pas été forcément gardé [...]. La bonne conscience a ceci de positif qu'elle ne détruit pas, elle, ses archives. L'Histoire comme le roman documentaire peuvent y aller piocher » (p. 287).
- 25 « Roman documentaire », puisque c'est ainsi qu'il vient d'être signalé, *Bodo* pioche également — c'est déjà plus original — dans les archives nationales du Niger à Niamey. C'est là que le narrateur y a trouvé par exemple, l'arrêté de nomination de René Baudot comme administrateur colonial au Niger et commandant de cercle de Zinder en janvier 1943, émanant du gouvernement de l'AOF. Attesté authentique par le narrateur, il est intégré au roman (p. 41). On trouvera encore, inséré dans le texte, un extrait de la première constitution du Niger de 1960 (p. 51), ou encore, le renvoi, avec références complètes à la manière savante, à des thèses de maîtrise et à deux études sur le Niger publiées chez L'Harmattan en 2001 et 2007. On remarque par ailleurs que beaucoup des sources ne sont pas les plus facilement accessibles. Ainsi, la diversité des sources témoigne de la rigueur du travail d'enquête qui a été fait pour mobiliser une diversité de documents, des plus immédiatement disponibles aux plus rares. Les tribulations du narrateur aux Archives nationales de Niamey, par exemple, sont intégrées au récit. Pour le dire autrement, le récit documente aussi l'effort de documentation.
- 26 Mais pour autant, le « document » n'est pas seulement écrit. Des sources orales sont également identifiées dans le texte, notamment un chant nigérien intitulé *Bodo*, de l'artiste Dan Alalo. La traduction et la transcription de ce chant d'une douzaine de pages sont données en annexe (pp. 205-219), et son importance dans l'élaboration du présent récit est dûment notée : *Bodo*, le chant, « participe à la construction d'une légende, *Bodo*. Participe à la composition du présent roman, *Bodo* » (p. 203). Là encore,

nous voyons que le roman cite ses sources, et revendique, comme dans l'hommage à Mongo Beti, un « amont » africain. Fini, dirait Sami Tchak (2011 : 161), le temps du pur plagiat :

« Fini le temps où les Blancs venaient prendre à nos vieux les paroles les plus précieuses, s'en allaient après avoir fait des photos et promis la lune [...] écrivaient des livres dont les véritables auteurs étaient nos vieux, alors que l'argent et les honneurs étaient à eux. »

- 27 C'est tout le contraire de cette tradition d'imposture qui se dégage du projet documentaire et documenté de Jouet. Qu'il s'agisse du griot, des chanteurs modernes, des traducteurs ou des thésards, chaque étape de l'élaboration de *Bodo* comme sujet de fiction, et chaque étape de la transmission culturelle de cette fiction est attestée par une intertextualité reconnue, comme une dette à la créativité africaine, dans laquelle l'écrivain français auteur d'un « Bodo » se montre en dialogue avec les « auteurs » africains de *Bodo*.
- 28 On aura compris que ce Bodo-ci ne fait rien d'autre que prendre le relai d'une « fiction de Bodo » déjà fabriquée avant que le roman en français ne s'en charge. Acteur du Wassan Kara, le festival théâtral de Zinder, le personnage de Bodo est, à l'origine, un écho, un double, puisqu'il doit sa célébrité et son nom à l'interprétation particulièrement réussie qu'il fit de l'administrateur colonial René Baudot, dont on a fini par le faire homonyme : « On disait que Bodo était devenu, de son propre chef, le fils de Baudot » (p. 308). Issu du jeu et du travestissement, Bodo devient l'emblème d'une véritable herméneutique africaine : car le Wassan Kara, tel qu'il est présenté dans le roman, implique de la part de la communauté tout un travail de mise en scène incluant planification de l'événement, attribution des rôles, choix des décors, scénarios, etc. Ce théâtre carnavalesque se lit alors moins dans le sens attendu d'un renversement bakhtinien des hiérarchies que, véritablement, dans le sens d'une réinterprétation de l'Histoire. Comme le formule bien Lakis Prodiguis (2011 : 72-73) dans un rare essai sur *Bodo*, « le wassan kara est une tranche d'Histoire [...] une variation de l'Histoire, une répétition de l'Histoire de manière décalée ». En prenant comme point de départ une manifestation théâtrale, Jacques Jouet prend ainsi le parti de montrer des Africains — comme il l'a fait avec Beti et le roman africain — dotés de la capacité de produire leurs propres récits et de jouer avec l'Histoire, coloniale et postcoloniale.
- 29 Mais on n'entre pas comme ça dans le jeu des autres, et Jacques Jouet n'aurait pas pu se lancer à son tour dans cette fiction africaine sans un certain travail : la fréquentation, d'abord, des romanciers africains et surtout de Mongo Beti qui lui permet de revendiquer un — autre — père littéraire et de s'inscrire à la croisée des traditions romanesques françaises et africaines ; la constitution, ensuite, d'une véritable archive sur le(s) sujet(s) du roman, et dont le roman exposera l'ampleur et la diversité. Ce n'est qu'à l'issue de ce travail que l'auteur peut, et il le prouve, s'appropriier en toute légitimité la « fiction de Bodo » afin de la soumettre à de nouvelles manipulations. Au final, le *Bodo* de Jacques Jouet ajoute une corde inédite aux traditions culturelles avec lesquelles il compose, nigériennes ou françaises. Ce faisant, il enrichit non seulement l'œuvre de Jouet mais également toutes les littératures qu'elle fréquente.
- 30 Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, Philadelphia.

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, J.-L.

2010 *Révolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock.

AUDEGUY, S.

2009 *Nous autres*, Paris, Gallimard.

BÉNABOU, M.

2014 « Un bilboquet d'ébène à boule d'ivoire », <<http://www.oulipo.net/oulipiens/docs/entre-l-histoire-et-l-ouvroir>>.

BESSON, P.

2009 *Mais le fleuve tuera l'homme blanc*, Paris, Fayard.

BETI, M.

1954 *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine.

1956 *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine.

1957 *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel.

1958 *Le roi miraculé*, Paris, Buchet-Chastel.

1972 *Main basse sur le Cameroun*, Paris, Maspero.

1974 *Remember Ruben*, Paris, 10/18.

1999 *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard.

BIYIDI, A. [Mongo BETI]

1955 « Afrique noire, littérature rose », *Présence Africaine*, 1 (2) : 133-145.

BLOOMFIELD, C & ZENETTI, M. J.

2012 « Écrire avec le document : quelques enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines », *Littérature*, « Usages du document en littérature », 166 : 7-12.

CONSTANT, P.

2013 *C'est fort la France*, Paris, Gallimard.

DARRIEUSSECQ, M.

2013 *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L.

DEVILLE, P.

2009 *Equatoria*, Paris, Éditions du Seuil.

FOURNEL, P.

2007 *Chamboula*, Paris, Éditions du Seuil.

HALEN, P.

2001 « Constructions identitaires et stratégies d'émergence. Notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, 37 (2) : 13-31.

HALEN, P. & FONKOUA, R.

2001 *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala.

JOUET, J.

1979 *Impulsions*, 4.

1998 *Miterrand et Sankara*. Pièce de théâtre, <<http://www.thomassankara.net/spip.php?article183&lang=fr>>.

2001 *La République de Mek-Ouyes*, Paris, P.O.L.

2004 « Gulaogo, une histoire africaine », in *Jules et autres républiques*, Paris, P.O.L.

2009 *Bodo*, Paris, P.O.L.

2011 « Mongo Beti, le trop beau et le regrettable du roman », *L'Atelier du roman*, 68.

2012 « L'esprit documentaire », *Littérature*, « Usages du document en littérature », 166 : 84-89.

JOUET, J., NOUHO, I., GBAGUIDI, H. & DOGBÉ, A.

2011 « Pourquoi n'avez-vous pas écrit de roman ? Trois dialogues », *L'Atelier du roman*, 68 : 43-57.

LAYE, C.

1953 *L'enfant noir*, Paris, Plon.

LE CLÉZIO, J. M. G.

2004 *L'Africain*, Paris, Mercure de France.

MARTIN-GRANEL, N.

2010 « Abracadabrazza ou le roman du Mémorial Pierre Savorgnan de Brazza », *Cahiers d'Études africaines*, L (1), 197 : 293-307.

MOTTE, W.

2001 « Jacques Jouet and the Literature of Exhaustion », *SubStance*, 96 (3) : 45-60.

MOURALIS, B.

1984 *Littérature et développement*, Paris, Silex.

PRODIGUIS, L.

2011 « Un mystère nommé Afrique. Ou Bodo de Jacques Jouet », *L'Atelier du roman*, 68 : 70-79.

ROLIN, J.

2007 *L'explosion de la durite*, Paris, P.O.L.

TCHAK, S.

2011 *Al Capone le Malien*, Paris, Mercure de France.

VALLAEYS, B.

2009 « Le théâtre des deux Bodo, comment Jacques Jouet est devenu africain », *Libération*, 1er octobre, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre &ISBN=978-2-84682-337-1>>.

VUILLARD, É.

2012 *Congo*, Arles, Actes Sud.

WAINAINA, B.

2013 « Comment aimer l'Afrique », in M. LE BRIS & A. MABANCKOU (dir.), *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke : 17-22.

NOTES

1. « Jacques Jouet, Oulipien polygraphe » est le titre du colloque qui s'est tenu à l'Université de Poitiers du 27 au 29 juin 2013. J'y ai présenté une première version du présent texte.
2. Lire, pour une belle analyse d'*Equatoria*, l'article de N. MARTIN-GRANEL (2010 : 293-307).
3. La chose est cependant possible. L'oulipien Marcel BÉNABOU (2014) suggère par exemple que le travail de l'historien de l'Antiquité a pour contrainte « l'insuffisance des documents et les lacunes de l'information » et serait en ce sens dans une démarche « analogue à celle de l'écrivain oulipien aux prises avec le "cahier des charges qu'il s'est donné" ».
4. J. Jouet a fait le choix d'écrire systématiquement, « lectrice » pour faire référence à ce qu'on appellerait plus traditionnellement son lecteur ou ses lecteurs.
5. Ces réflexions sont inspirées et poursuivent la question des champs littéraires africains, notamment telle que l'ont travaillée systématiquement certains critiques africanistes. Je renvoie entre autres aux travaux essentiels de Bernard MOURALIS (1984) et de Pierre HALEN (2001 : 13-31) qui ont souligné la dimension dialogique du rapport entre la littérature française et la littérature dite « négro-africaine » depuis ses débuts. Voir également P. HALEN et R. FONKOUA (2001).
6. En revanche, « les références à des écrivains ou à des intellectuels africains », relèvent des « sujets tabous ». On pourrait aussi mettre en contraste la recommandation ironique suivante de Wainaina : « Affirmez dès le début que vos références de progressistes sont inattaquables et spécifiez dans les premiers paragraphes que vous aimez passionnément l'Afrique et que vous ne pouvez plus vous en passer. L'Afrique est d'ailleurs le seul continent dont on puisse tomber amoureux. Exploitez ce filon » (p. 18) avec l'effort de Jouet de se démarquer des fous de l'Afrique, dans sa préface/avertissement (WAINAINA 2013).