

Sylvie Kandé, marronner les récits pour dire les vies infâmes

- 1 Des marrons qui s'échappent d'une plantation, des révoltés haïtiens qui s'organisent, un vieil esclave qui assiste à la mort de son maître, un chauffeur de taxi new-yorkais au parcours transatlantique, des migrants sur un canot en Méditerranée, une femme rebelle qui tient tête à un empereur malien : autant de figures de résistances qui hantent les textes de Sylvie Kandé. Au fil de ses recueils, *Lagon, lagunes. Tableau de mémoire* (2000)¹, *La quête infinie de l'autre rive. Épopée en trois chants* (2011)², *Gestuaire. Poèmes* (2016)³, ou encore de ses nouvelles⁴, Sylvie Kandé poursuit une vaste entreprise d'écriture de l'histoire des dominés, reconstruisant avec patience des bribes, des traces, des fragments de vies "infâmes" ou si l'on préfère de "vies sans histoires"⁵ : de celles et ceux à qui l'on a dénié le droit d'avoir une histoire écrite dans les livres. Cette histoire des femmes, des esclaves, des migrants, des marginaux, des colonisés est retranscrite avec une constante recherche de sobriété et une grande attention à la langue – qui joue de l'archaïsme, des métissages de références, des emprunts (puisqu français, anglais, malinké, espagnol coexistent souvent dans ses textes). On pourrait comparer cette écriture des marginaux, cette écriture des oubliés de l'histoire à autant de "pistes marronnes" que suit l'écrivaine. Hors des sentiers battus, ces pistes invitent à reconsidérer les histoires officielles : les textes de Sylvie Kandé sont alors des chemins de traverse qui aboutissent à une reconsidération des vies des opprimés, et qui ont comme caractéristique principale de réinventer leur forme à chaque fois. Ces chemins de traverse expérimentent des formes hybrides de narration.
- 2 Si l'on peut parler à ce titre de "poésie fictionnelle", c'est que l'écriture de Sylvie Kandé est sans cesse traversée d'une puissance narrative qui met à mal les partitions traditionnelles des genres : récits, nouvelles, épopée, théâtre, chants, fables sont tour à tour mêlés, si bien que les catégories s'en trouvent reconfigurées. La piste que nous emprunterons pour lire son œuvre est celle de la recherche obstinée d'une voix pour dire la violence des dominations, qui se double toujours d'une réflexion sur sa propre agentivité. L'exigence de mémoire et d'écriture de l'histoire s'accompagne en effet chez Sylvie Kandé d'une interrogation sur le pouvoir de la parole, où l'écriture et la fiction se contemplant en leur miroir.
- 3 Qui a le droit de dire l'histoire des opprimés ? Comment dire l'esclavage, la colonisation, les migrations contemporaines ? Comment le montage des traces, des bribes, des documents et de l'histoire peut-il se faire au sein d'un récit qui respecte la voix des subalternes ? Par ces interrogations continuées tout au long de son œuvre, Sylvie Kandé appartient tout à fait au vaste mouvement d'écriture de la "contre-histoire", au *writing back* cher aux études postcoloniales⁶ : elle explore en effet les marges des récits officiels, ses uchronies visent à détourner et inquiéter le discours eurocentré de l'histoire et ses prétentions hégémoniques. En portant attention à des voix minorées, oubliées, ou invisibilisées, elle tente bien évidemment de faire mémoire et de donner une dignité à ces fragments de vie du passé et du présent – une manière de créer une voix poétique subalterne en quelque sorte⁷. Selon Catherine Mazauric, cette écriture est celle d'une "parole autre, déployée dans les plis féminins de l'histoire, ceux d'un dire apocryphe, non autorisé, aspirant non à sa propre reconnaissance mais, le temps d'un récit, à celle des possibles advenus dans les songes"⁸. Pour autant, cette dimension d'écriture de la domination n'est pas à considérer uniquement sous l'angle de la "représentation"

(mimétique), elle s'adjoint toujours à une réflexion sur les conditions de sa propre possibilité et sur une interrogation de la puissance d'agir de la parole littéraire⁹. C'est sans doute ce qui explique l'hybridité générique fondamentale des textes de Sylvie Kandé, au croisement de la fiction, de la poésie, de l'épique : elle tente sans cesse de s'interroger sur les possibilités de son dire et pour cela, elle mobilise tous les outils littéraires à sa disposition, puisant dans les ressources de chaque genre, de chaque influence, de chaque langue convoquée pour cerner au plus juste l'histoire de la vie qu'elle souhaite retracer, recommençant pour chaque récit sa quête d'une forme juste. S'il y a donc une politique de la littérature¹⁰ chez Sylvie Kandé, elle se situe avant tout dans une expérimentation de la manière de faire "dérailer" le récit, dans la pratique d'uchronies qui prennent le lecteur à rebours de ses attentes, dans l'entremêlement de voix contradictoires, dans l'hybridation et l'embranchement : autant d'échappées hors du récit linéaire, autant de pistes pour "marronner" la narration.

- 4 Cet article s'attachera à analyser quelle politique de la littérature est à l'œuvre dans les textes de Sylvie Kandé, partant de l'hypothèse qu'elle choisit la voie du marronnage pour résoudre l'interrogation éthique de la représentation des subalternes. Dire les "vies minuscules" pour reprendre Pierre Michon¹¹ ou bien les "vies infâmes" pour reprendre Michel Foucault¹², c'est inaugurer des pistes narratives transverses, redéfinir une place de la parole poétique, qui est ici celle de la patience, de la concision, de l'hybridation.

Aux marges de la fiction et de la poésie : mémoires de luttes, entre le geste et le tableau

- 5 Quelques mots de prime abord sur la pratique poétique de Sylvie Kandé : s'il est manifeste que son écriture est avant tout placée sous le signe de la poésie – et il ne s'agit nullement de contester cette catégorie générique – quelques précisions seront utiles pour cerner les spécificités de sa prise de parole littéraire. En premier lieu, les collections fournissent un utile outil de description des textes : les deux premiers recueils *Lagon, lagunes* et *La quête infinie de l'autre rive* sont parus chez "Continents noirs", qui publie majoritairement des récits et des romans, tandis que le troisième, *Gestuaire*, est paru dans la prestigieuse "Blanche". Les sous-titres, respectivement "tableau de mémoire", "épopée en trois chants" et "poèmes", constituent des indications génériques, évoluant d'un recueil à l'autre. Formellement, cette "poésie fictionnelle" est caractérisée par une grande hybridité. *Gestuaire* et *Lagon, lagunes* sont composés de formes courtes, à forte dimension narrative, parfois entremêlées de fragments hybrides : théâtre, chant, fables, discours oral rapporté viennent inquiéter la voix poétique, et pointent régulièrement vers une prose poétique. *La quête infinie de l'autre rive* pourrait sembler plus homogène, de par son rattachement à l'épopée : il n'en est rien. Composé de trois chants, le recueil mêle trois écritures radicalement différentes : tandis que le premier chant est une réécriture du trajet des éclaireurs d'Aboubakar II, cet empereur du XIV^e siècle qui missionna des piroguiers à la recherche d'une terre outre-Atlantique¹³, le second chant constitue une uchronie, qui reprend le fil du premier récit mais lui fournit sept fins alternatives¹⁴ – que se serait-il passé si Aboubakar II avait finalement accosté en Amérique et avait fait alliance avec les peuples rencontrés ? Assurément une autre histoire de l'esclavage serait écrite. La troisième et dernière partie change radicalement de langue et de registre : toujours versifié et rythmé, le texte se veut résolument oral et contemporain, décrivant la migration par bateau d'une rive à

l'autre de la Méditerranée et rendant l'expérience de la traversée des plus démunis. On le voit, Sylvie Kandé joue avec les marges du récit, pour définir une poétique "par le bas" pourrait-on dire¹⁵ : décentrer le regard, interroger les marges du pouvoir, c'est nécessairement inventer des formes hybrides de narration.

- 6 D'emblée, les fragments de *Lagon, lagunes* entremêlent une voix lyrique et personnelle – que l'on suppose être celle de la poétesse – et celles de doubles, de démons familiers, de figures historiques de la révolte. À ceci près que la voix narrative elle-même se dédouble dès l'initiale, devenant par glissement Sélènè, ou bien encore Hécate, figures lunaires reliées par une sororité complice. C'est donc à un jeu de doubles et de miroirs auquel nous invite Sylvie Kandé : où l'histoire personnelle, d'une jeune femme métisse, se lit dans l'intrication d'autres histoires, celles des révoltes transatlantiques. Toussaint Louverture côtoie le dieu Thot, Sélènè se transforme en rebelle gitane. Les fils narratifs s'entrecroisent, tressant ensemble des récits personnels, politiques et mythiques. Au sein de ce dispositif tout à fait particulier, un hommage aux révoltés de Saint-Domingue (aujourd'hui Haïti) prend place sous la protection de Thot :

Ainsi Thot se fit lune et connut tous les secrets abscons du limon noir d'Égypte,
comment [...]

pétrir en mots et en images l'invisible et son contraire.

ACTE II. Scène I. [...]

VINCENT OGÉ, *il se jette sur un fauteuil, lance son chapeau de paille à terre et secoue ses locks avec un rire énorme. Papis lui présente une assiette de porc aux bananes vertes.*

Pas bien I-tal, tout ça mon cher Lambert ! Tant pis, je meurs de faim. Oui, mes amis, j'ai quitté Paris pour Londres où je me suis abouché avec Clarkson, qui nous soutient. Voilà un abolitionniste dans l'âme ! Il m'a même indiqué comment obtenir des fonds pour l'achat d'armes aux États-Unis. Brève escale en Jamaïque, où nous avons aussi des partisans, et me voici de retour, plus déterminé que jamais... Bien sûr, j'ai dû me déguiser. Bah, ne sommes-nous pas tous horriblement fagotés à Saint-Domingue, depuis qu'on a interdit aux mulâtres de port de l'habit et de l'épée ? J'ai quand même pu garder ma canne à pommeau d'argent, une vraie récade, non...

Il fredonne : « Get up, stand up. Stand up for your rights », et vide son verre d'un trait.

(L 22-23)

- 7 D'acte I, il n'a jamais été question. Il n'y aura pas plus de scène 2. Le fragment théâtral apparaît dans la succession directe de l'invocation légèrement enjouée au dieu Thot, et il précède une description en prose poétique du supplice en place publique de Jean-Baptiste Chavannes et de Vincent Ogé, le 25 février 1791. La scène théâtrale décrit l'intimité de retrouvailles entre amis, tout en analysant avec précision l'ensemble du réseau transnational du mouvement abolitionniste, soutenu en France par la Société des Amis des Noirs (SAN), mais qui compte également des appuis à Londres, aux États-Unis, en Jamaïque. Gérard Noiriel rappelle dans son *Histoire populaire de la France*¹⁶ comment le système colonial s'est construit sur une progressive différenciation fondée sur la race, afin d'éviter les alliances de classe entre esclaves et colons pauvres. Le code vestimentaire s'est durci et les "libres de couleur", autant que les esclaves, n'eurent plus le droit de porter des vêtements considérés comme d'exclusive blanche. Vincent Ogé se félicite d'avoir pu conserver un sceptre béninois, rappelant discrètement une filiation transatlantique, et achevant de conférer à cet extrait une ampleur transcontinentale qui rejoue le commerce triangulaire : Afrique, Europe, Amériques se trouvent mêlées dans une histoire commune. Cette dimension narrative, puissamment documentaire, avec pour fond sonore la célèbre chanson de Bob Marley, contribue à dessiner des mémoires

alternatives, qui sont autant de traces politiques des luttes passées. Théâtre, fiction, poésie se trouvent inextricablement mêlés.

- 8 *Gestuaire* fonctionne sur ce même modèle que l'on pourrait appeler postcolonial, où des figures de résistants sont convoquées, tels des petits dieux lares que la narratrice se plaît à représenter. Ces figures peuvent être célèbres, héroïques, mortes au combat, ou bien au contraire anonymes, discrètes, voire invisibilisées. Ainsi "Au temps jadis" évoque la figure d'une femme noire esclave, l'une de ces si nombreuses "nounous" rendues invisibles dans l'histoire des États-Unis, appelée au chevet du maître qu'elle a élevé et qui est sur le point de mourir. Cette relation ambivalente de domination et d'affection est racontée par le fils de la nourrice, et ce d'une traite, dans une longue phrase sans suspension :

not vieux mâtre disons que c'était pas le plus pire à preuve les fouettées c'est lui-même qui les donnait pas comme d'autres tiens qui font leurs commandeurs trousser les filles et pi lui jamais jusqu'au sang ça non jus de quoi faire fleurir le coton faut dire aussi qu'on mangions bien vu qu'en fin de semaine y nous donnait du temps des fois pour chasser not manger dans les bois en contrebas mosieu de ces écureuils de ces dindes qu'y avait en ce temps-là et y coupait pas le pouce aux peusses qui savaient leur abc jus y s'en débarrasse vite fait c'est ça qui me fait dire y nous traitait tolérablement bien et voyez mosieu je me rappelle de lui aussi tout en nage sur son lit de mort qu'arrête pas de réclamer ma maman allez chercher dinah vous autres c'est quand qu'elle vient dinah toute la nuit elle lui tient la main ma maman et c'est comme ça sur l'entrefaite que not vieux mâtre il est passé (G 68-69)

- 9 Sylvie Kandé rend avec grande précision le caractère ambigu de la relation maître/esclave qui ne peut se résumer à une relation binaire et frontale de domination. Le désarroi profond du maître sur son lit de mort, sa tendresse pour sa nourrice sont évoqués tout autant que les punitions corporelles qui, même si elles sont minorées dans le texte, sont tout de même rendues présentes avec force détails. Le point de vue choisi, celui du fils, contribue à dramatiser le propos et à rendre caduques nombre de légitimations de l'esclavage domestique, où la nourrice était souvent considérée par les maîtres comme "faisant partie de la famille". La photographe Sally Mann démontre à quel point cet argument avait comme point aveugle la famille biologique de toutes ces femmes¹⁷, qui avaient bel et bien, de leur côté, leur propre famille. L'hypocrisie latente de cette invisibilisation des familles des femmes noires, la double contrainte d'être femme et noire¹⁸, mais aussi dans le même temps, de véritables relations d'affection qui se créaient des deux côtés : le poème rend l'ensemble de ces sentiments complexes, par la voix de l'ancien esclave. Sylvie Kandé raconte s'être inspirée d'enquêtes orales menées aux États-Unis à la fin des années 1930 et avoir voulu inventer une "grammaire transitoire" pour rendre la richesse de cette langue, qui comprend dans ses stratifications toute l'histoire d'hybridités et de croisements de l'univers plantationnaire américain¹⁹.
- 10 Mémoires alternatives, mémoires de luttes, mémoires oubliées : Sylvie Kandé s'attache à donner voix, par des fragments ciselés, à tout un personnel dramatique, héroïque ou non, parfois mythique, parfois purement et simplement anonyme. Une section de *Gestuaire* s'intitule "Morts en guerre" et rend hommage aux tirailleurs que l'on a appelés "sénégalais"²⁰ ; "L'oiseau de septembre" traite du marronnage des femmes esclaves ; "Tous comptes faits" et "Cannes" sont les deux envers de l'univers esclavagiste de la traite. L'on pourrait multiplier les exemples. Les différents recueils de Sylvie Kandé

s’attachent à décrire des trajectoires d’hommes et de femmes invisibilisés, leur rendant une voix propre : le “tableau de mémoire” du début laisse place ensuite à la “geste” épique, et enfin au parcours de différents “gestes” composant le “Gestuaire”. Se plaçant sous l’égide du *Glossaire* de Michel Leiris, Sylvie Kandé signe dans sa “Coda” un art poétique du “Gestuaire” : “Des gestes de mort et de vie, d’extrême tendresse et de violence inouïe, qui fissurent la surface lisse de l’évidence et bouleversent le temps dans sa course annoncée. [...] Ce recueil est un défi – apprivoiser au langage ‘ce qui ne s’entend ni ne s’écrit’, saisir l’ombre portée par le geste sur les mots d’apparats ou ceux du quotidien, accueillir sa manière de ressassement. Car il faut bien admettre qu’en fin de compte, c’est le corps qui signe l’aventure poétique, la main qui scelle une brique dans l’édifice infini du langage” (G 103).

Possibles échappées politiques : uchronies, hybridations et autres chemins de traverse

11 Dans sa recherche d’une parole juste pour dire ces mémoires oubliées, plusieurs options narratives sont choisies, qui toutes, visent à complexifier la linéarité du récit – qui ferait croire qu’il pourrait exister un récit unique et hégémonique. À chaque fois en effet, fidèle en cela à Édouard Glissant, Sylvie Kandé opère des hybridations, des croisements, des processus de créolisation, tant dans la langue que dans la conduite du récit. *La quête infinie de l’autre rive* en est un exemple paradigmatique, de même que la nouvelle “sans histoire/s”.

12 À première vue, le fil épique semble tenu dans la première partie du récit consacrée à l’expédition d’Aboubakar II – même si en réalité, d’emblée, la voix se dédouble, faisant place à celle de la griotte Nassita Maninyan, qui émet des doutes sur la faisabilité de l’expédition et harangue son souverain avec une verve notable. D’ailleurs, la voix narrative, dès les premiers vers, se reprend, doute d’elle-même, joue de l’épanorthose :

Paysans qui sur le tard s’étaient faits marins
ils cadencent leur corps
pour fendre de la pointe gâtée de l’aviron
les mottes violettes de la grande savane salée
que nul sillon ne marque
où nulle semence ne lève
(Mais à dire la mer
peu siéraient les mots de la terre) (Q 17)

13 Les métaphores terrestres pour dire l’océan Atlantique sont à la fois convoquées puis révoquées dans la parenthèse, avec une voix narrative qui se reprend. Tout concourt, dès l’initiale de la geste, à venir complexifier le récit, comme si la linéarité de la narration ne pouvait que tendre, téléologiquement, à une uniformisation dangereuse du récit, dangereuse parce que suspecte d’hégémonie, d’eurocentrisme, de masculinisme, de simplification²¹. Redonner une dignité à cette tentative formidable de découvrir l’Amérique depuis l’Afrique, c’est nécessairement jouer de plusieurs voix, et reprendre incessamment ces mêmes voix, les faire douter d’elles-mêmes, les rendre multiples. Le pari de la multiplicité vaut également pour le travail de la langue, émaillée d’archaïsmes, d’emprunts au wolof et au bambara, ou encore de néologismes. Accueillir le divers, penser les multiplicités : l’on retrouve là la “poétique du divers” d’Édouard Glissant, profondément rhizomatique²². Le procédé est exactement le même dans la nouvelle

“sans histoire/s” où l’instance narrative apostrophe le récit à de nombreuses reprises, en refrain : “Récit, irais-tu déjà te perdre...”, quelques paragraphes plus loin : “irais-tu, hélas, te perdre dans tes propres galeries où l’or abonde ?” (SH 182, 183).

- 14 C’est surtout le chemin de traverse emprunté par le récit dans la partie II qui constitue une embardée frappante à cet égard : il s’agit bel et bien de renverser l’histoire par-dessus bord²³ et de faire advenir l’impensable. Que se serait-il passé si les Africains menés par Aboubakar II avaient fraternisé avec les habitants de l’Amérique rencontrés alors ? L’instance narrative prend soin de souligner ce “sentier qui bifurque”, pour jouer avec le titre d’une nouvelle de Borges :

Mais rebroussons chemin
et reprenons le récit à sa dernière fourche
Nous quitterons le sentier senestre
et bien délibérés à la récidive
réciterons la fable moyennant retouches (Q 43)

- 15 Une nouvelle expédition maritime commence alors, une révolte de marins survient, la sœur du roi se jette par-dessus bord de désespoir, cinquante marins périssent emportés par un tourbillon, de nombreuses péripéties surviennent lors de la traversée. Avant d’accoster outre-Atlantique, une vision surgit du fond des mers, rappelant les nombreux morts de la traite, jetés par-dessus bord – les déshérités de l’histoire dont Malcolm Ferdinand dit qu’ils sont les “prisonniers de la cale” du grand “navire négrier du monde”²⁴ :

Il était la splendeur même et la même polissure
Seul son regard avait changé
hormais mi-parti d’exaltement et de navrure
Car il avait vu au fond des abysses glauques
les doubles des pour-être-enchaînés-marqués-au-fer-tailladés-par-le-fouet-perforés-de-mille-manières-et-à-plaisir-avant-que-d’être-jetés-hurlant-d’horreur-muets-de-rage-par-dessus-bord-à-la-grâce-du-requin
croiser au sommet de leur crâne
leurs mains sans chair
Pour lui il avait juré
de faire coûte que coûte l’histoire autrement (Q 71)

- 16 “Faire coûte que coûte l’histoire autrement” : le texte, dédié à la mémoire de l’historien Joseph Ki-Zerbo, s’attache bel et bien à écrire “dans les plis du savoir historien”²⁵. Il s’agit là de la force de la littérature, précisément, de pouvoir explorer par l’uchronie (écrire un monde où l’Afrique rencontre l’Amérique bien avant l’Europe) de potentiels nouveaux imaginaires, mais ce faisant, cette démarche éclaire surtout, par un effet retour, notre propre histoire et notre monde contemporain. Ce qui est décrit en creux, c’est l’écrasante mémoire des victimes de la traite, de l’asservissement des esclaves dans les plantations américaines – tandis qu’une autre relation de pouvoir était possible et est toujours possible. L’uchronie, à mi-chemin entre la science-fiction et l’historiographie (qui s’y essaie parfois avec joie²⁶), permet de “faire diverger l’histoire et les responsabilités qui en découlent”²⁷.

- 17 L’ouverture imaginaire, la brèche créée par l’uchronie, nous rappelle non seulement à un devoir de mémoire mais également à une recherche constante, dans le présent, d’ouverture à l’autre et de respect des multiplicités. C’est le sens qu’il faut donner au rapprochement, éminemment politique et engagé, créé entre le désir de traversée

d'Aboubakar II et le désir de traversée des migrants aujourd'hui en Méditerranée : la troisième partie de l'épopée est en effet intégralement consacrée à cette autre expérience migrante, rompant radicalement de style, intégrant dans son lexique des "bulldozers", des "jerrycans d'essence", des "GPS HS"... Suivant le parcours d'Alassane, le lecteur est convié à éprouver la parenté qui existe entre l'espoir porté par Aboubakar II lors de son épique traversée et l'espoir qui aiguillonne les migrants lors de leurs traversées contemporaines. Invité à "considérer" cette parenté, au sens que Marielle Macé donne à ce verbe dans *Sidérer, considérer*²⁸, le lecteur expérimente une vision résolument politique de l'acte de traversée. Ce montage narratif et ces sentiers de traverse montrent qu'il s'agit toujours d'interroger les rapports de domination et de pouvoir induits de l'histoire officielle et des récits médiatiques contemporains. Il s'agit surtout d'imaginer des bifurcations pour sortir de trop faciles rapports binaires, et pour expérimenter la diversité des "traversées". Ainsi du personnage de Mori dans la nouvelle "sans histoire/s" : ce chauffeur de taxi à cheval entre New York, une ville africaine qui ne sera pas nommée et Paris, tente désespérément de ne "pas faire d'histoires", de se fondre dans la masse, d'échapper aux incessants contrôles de police. Sa vie, faite de traversées multiples (au péage, au contrôle de police, par-dessus les océans), constitue une interrogation sur ce qui "fait histoire", ou plutôt sur l'histoire des invisibilisés.

- 18 Uchronies, traversées, bifurcations, multiplication des voix : les pistes se font "marronnes", nécessairement, pour dire d'autres histoires coloniales, d'autres histoires de "grandes découvertes", d'autres histoires de vies anonymes. Profondément politique, cette prise d'écriture se fait en même temps que s'élabore une réflexion – métatextuelle – sur ses propres conditions de possibilité.

La fiction en son miroir

- 19 Ce récit de Mori dans la nouvelle "sans histoire/s" est interrompu par une voix, interrogeant la fiction en train de s'écrire :

comment le saurais-tu... s'il t'a conduit cinq fois à l'aéroport...

Ah, comment je le sais ? Chaque jour, dès que l'aube point, je bourre, force, tasse et verrouille en moi, un moi lisse et crédible, ces miennes personnes, farouches, rauques et pour ainsi dire damnées à la rechute que le sommeil a déchainées ; puis j'ôte le fiel de mon foie, creuse à cri mes os et vois qui nous étions en rêve, là-bas, ce que nous avons commis, les formules à réciter contre les maléfices et les caches où se lovent les anneaux du temps. Je me masse les clavicules, me pose trois doigts sur le cœur pour mieux accorder ma voix à ses roulements – et je chante ce que j'ignorais que nous savions, moi, moi et moi, Sisyphe à trois têtes, qui roulons à perpétuité notre rocher de lumière.

Si qui a une bouche ne peut s'égarer, qui en aurait trois... (SH 183)

- 20 La fiction apparaît en son miroir²⁹ : c'est certainement l'une des caractéristiques de l'écriture de Sylvie Kandé, pour qui les pouvoirs du geste scriptural sont constamment interrogés en même temps que celui-ci advient.
- 21 Le questionnement concernant l'agir de la littérature se pose avant tout chez Sylvie Kandé sur les modalités de sa propre condition de possibilité, autrement dit ses textes portent sans cesse une réflexion sur leur propre agentivité. Fondamentalement éthique³⁰, cette question du pouvoir de la littérature est doublée, en son envers, de celle de ses modalités d'existence – de la manière dont on peut "prendre la parole",

littéralement. “Où placer juste ma voix ?” demande l’instance narrative dans *Lagon, lagunes* (L 12) : l’enjeu est de trouver “mon symbole, ce bois suspendu à mon cou qui m’empêchait de parler mon langage”. Tout comme en Bretagne l’on condamnait par un *symbole* les enfants qui osaient parler breton, ainsi l’écrivaine doit retrouver en elle ce qui entrave la possibilité d’une voix juste.

- 22 L’histoire personnelle, celle du métissage, est régulièrement entrelacée à celle de la gestation même du récit. *Lagon, lagunes* pose explicitement la question de la découverte, encore enfant, de l’assignation identitaire – l’expérience d’être perçue comme racisée, dirait Pap Ndiaye³¹ : perçue par les autres comme radicalement différente : “– Ce nom burlesque qu’on me donne et que j’ignore *mulâtresse*. Ma mère qui connaissait tous les mots du dictionnaire m’a fixée un instant, puis a balayé ma question et les derniers grains de sable.” (L 16) ; quelques pages plus loin, la même expérience, inversée : “– *Toubabesse*... (j’entends au milieu des vrilles de son rire) Je me retourne pour voir qui, pour rire moi aussi de la bagaude sanglée dans un tailleur safari ou embabouchée de jaune safran : à Dakar, avec les touristes, c’est selon. Mais dans ce coin du marché, personne d’autre que moi à qui le geste s’adresse” (L 36). Les deux termes placés en italiques sont ceux de la radicale différence, pensée et perçue depuis les autres, reçus comme une blessure. Un article de Dominique Combe revient sur l’importance du métissage chez Sylvie Kandé, conçu comme art poétique³², proche en cela du Césaire du *Cahier d’un retour au pays natal*³³. Sylvie Kandé raconte dans son hommage à Édouard Glissant paru dans *Africultures*³⁴ à quel point sa rencontre avec son œuvre lui permit d’envisager le métissage, la perception douloureuse de l’entre-deux, selon l’angle de l’accueil du Tout-Monde, à rebours des identités nationales figées. Chez Sylvie Kandé, l’hybridité est celle des références convoquées : Tierno Bokar dans “sans histoire/s”, John Coltrane dans “En gros” (G 31), Antonin Artaud dans “Coup de chapeau” (G 55), Birago Diop dans “Mobilisé” (G 73), Edouard Duval-Carrier dans “Au sujet du retable des neuf esclaves” (G 89), Marie NDiaye dans *Lagon, lagunes*... L’hybridité est également celle de la langue : le malinké émaille *La quête infinie de l’autre rive* (ainsi lorsque la griotte réprimande son roi : “La Maninyan interrompt cette aigreur d’un hurlement : / Ôte de moi ta bouche vieillard et écoute / Ignorerais-tu qu’à l’annonce de ce voyage / nos fina et nos djeli en leurs conciliabules / se sont prononcés pour l’amnésie” (Q 25) ; où *fina* et *djeli* renvoient à deux catégories de griots³⁵), le recours à l’archaïsme est fréquent également dans cette même épopée, voire parfois à l’étymologie dans *Gestuaire* (en clôture de “Coup de chapeau” : “Matraque (n.f. 1863) de l’arabe d’Algérie *matraq* ‘gourdin’. / Bottes dans les côtes – pure nostalgie” (G 55), où, bien ironiquement, le terme lui-même incarne l’hybridité fondamentale de toute langue, y compris la langue coloniale porteuse de la violence répressive)...

- 23 Avant tout, l’hybridité appelle à une construction multiple du récit. Ainsi, ces descriptions de l’expérience du métissage impliquent, dans le fil de la narration, l’appel à des figures tutélaires, elles aussi, à l’image de la narratrice, nécessairement hybrides – ce qui est le gage d’une voix narrative au plus juste, respectueuse d’une vision multiple du réel³⁶. Dans une mise en scène particulièrement ludique, l’instance narrative raconte en début de section de *Lagon, lagunes* comment elle convoque ses “doubles” qui feront l’objet du récit :

J’invoque maintenant mes jumeaux, mes doubles et mes démons.
Et pardieu, s’ils refusent mon invite,
je les dessinerai dans un abri rocheux que je sais,

en mêlant l'eau à la fiente, à l'ocre et à la latérite.
Ils y seront mes prisonniers et à tout jamais,
c'est aux murs que je parlerai. (L 21)

- 24 À la fin de ce même recueil, se représentant en train d'écrire, Sylvie Kandé invoque dans un même geste la grecque Sélène, les signares sénégalaises "aux yeux surréels"³⁷, et le motif congolais du *lukasa* :

Le *lukasa*, c'est un tableau de mémoire.
Une petite planche de bois incurvée que j'ai placée dans ma main,
parce qu'il restait une dette due,
une honte à boire,
des lianes à tresser, et bien plus encore, sans doute...
Écrire, c'est aussi une façon de compter.
Le *lukasa*, c'est un labyrinthe et un miroir
où viennent tout bonnement se perdre
[les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève]. (L 65)

- 25 Le geste d'écriture est associé à l'objet de la culture luba, le *lukasa*, une tablette de bois qui servait de support mémoriel pour les récitations historiques. Il s'agit de mettre en mot un "tableau de mémoire" – ce qui donne son sous-titre au recueil, précisément.
- 26 Toutes ces mises en scène de la quête d'une voix juste, de la narration en train de se perdre, de l'usage constant des doubles narratifs mythiques – que ce soit Sisyphes à trois têtes ou Sélène –, tout concourt à forger une posture d'humilité, de concision et de densité du récit, avec une attention extrême portée au respect du divers.

Conclusion

- 27 La mémoire alternative des luttes aboutit à la présentation d'une foule de portraits, du révolté haïtien Chabannes à l'anonyme chauffeur de taxi Mori, en passant par la nourrice africaine-américaine Dinah. Hantée par la question de la justesse de la voix narrative, Sylvie Kandé est à la recherche de dispositifs narratifs qui respectent la complexité des expériences vécues, et partant de la diversité inscrite dans la langue elle-même. Pour cela, elle élabore des "grammaires" narratives diversifiées, fondées sur le mélange des genres et des registres, ainsi que sur le mélange des langues. La voix narrative elle-même se trouve régulièrement scindée, elle se dédouble, elle choisit des parcours obliques, revient sur ses pas, s'interroge en train de s'écrire.
- 28 Ses textes mettent à jour des jeux de domination et de pouvoirs, en réécrivant l'histoire des dominés. Le binarisme et le manichéisme sont constamment mis à distance pour proposer des fragments de vie où l'ambivalence est toujours de mise. Ce sont bel et bien des "pistes marronnes" qui sont empruntées par la narration pour dire ces dominations. Signe de l'écriture de Sylvie Kandé, ce geste d'écriture se double toujours d'une réflexion sur les pouvoirs de l'écriture, sur la place que doit ou peut prendre l'écrivaine. Servie par un panthéon personnel d'une immense richesse, la poétesse répond par une voix qui se brise, se reprend, avant d'avancer de nouveau. C'est seulement à ce prix que la fiction peut se faire l'écho des "vies infâmes", et leur rendre justice.

Elara Bertho
CNRS, Les Afriques dans le Monde, UMR 5115

NOTES

- ¹ Sylvie Kandé, *Lagon, lagunes : tableau de mémoire*, Paris, Gallimard, 2000. Dorénavant *L*.
- ² Sylvie Kandé, *La quête infinie de l'autre rive : épopée en trois chants*, Paris, Gallimard, 2011. Dorénavant *Q*.
- ³ Sylvie Kandé, *Gestuaire. Poèmes*, Paris, Gallimard, 2016. Dorénavant *G*.
- ⁴ Sylvie Kandé, "sans histoire/s", *Multitudes* (2019/3), Association Multitudes, p. 182-187. Dorénavant *SH*.
- ⁵ Concernant *La quête infinie de l'autre rive* et son énonciation épique, voir Catherine Mazauric, "Donner voix au silence. Histoire tue et énonciation épique dans *La quête infinie de l'autre rive* de Sylvie Kandé" dans Inès Cazalas, Delphine Rumeau, *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, p. 227-242 ; Catherine Mazauric, "Quitter ses terres : néo-épopées au Sénégal (Sur *La Quête infinie de l'autre rive* de Sylvie Kandé et *Mbèkè mi* d'Abasse Ndione)", dans Abdourahmane Seck, Cécile Canut, Mouhamed Abdallah Ly, dir., *Figures et discours de migrants en Afrique. Mémoires de routes et de corps*, Paris, Riveneuve éditions, 2015, p. 15-33.
- ⁶ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *L'empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales*, trad. Jean-Yves Serra, trad. Martine Mathieu-job, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, <Sémaphores> ; Voir aussi pour la réception littéraire des études postcoloniales en France, le Collectif Write Back, *Postcolonial studies: modes d'emploi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013.
- ⁷ Explorant par la pratique poétique les interrogations épistémologiques de Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern speak?*, Basingstoke, Macmillan, 1988. Voir aussi Sylvie Kandé, "L'épique et le subalterne", dans Inès Cazalas, Delphine Rumeau, *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, op.cit., p. 243-260 pour qui l'"épopée postcoloniale" se "préoccupe délibérément de subalternité, de défaite qualifiante", p. 249.
- ⁸ Catherine Mazauric, "Donner voix au silence", art.cit., p. 238.
- ⁹ Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse, Justine Huppe, "Opus et modus operandi : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même)" [en ligne], *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6931> (consulté le 2 avril 2020).
- ¹⁰ Dans le sillage par exemple des travaux d'Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- ¹¹ Pierre Michon, *Vies minuscules : récit*, Paris, Gallimard, 1984.
- ¹² Michel Foucault Collectif Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- ¹³ Sur Abubakar II, voir le carnet de voyage poétique et ludique à travers l'Afrique de l'Ouest, du Sénégal à la Guinée, de Jean-Yves Loude, *Le roi d'Afrique et la reine mer*, Arles, Actes Sud, 1994 : le narrateur, accompagné de sa compagne et d'un ami acteur, se met en quête de la mémoire orale de ce roi disparu et le trio s'interroge sur les causes éventuellement politiques de son oubli (est-ce parce qu'on ne chante pas un roi défait ou bien au contraire parce qu'on n'ébruite pas un précieux secret de navigation ?). Sur sa mémoire contemporaine, voir la thèse de doctorat de Mamadou Diabang, "L'épopée de Bakary II : Approche littéraire de la chronique historique du « Roi perdu » de l'empire médiéval du Mali", sous la direction de Mwatha Musanji Ngalasso, Université de Limoges, 2015, notamment la transcription de chants de Koumba Kouyaté en réalité assez hostiles à Bakary II, p. 151-193.
- ¹⁴ Voir une analyse de ces sept fins dans Catherine Mazauric, "Donner voix au silence", art.cit.
- ¹⁵ Reprenant l'expression à l'historiographie anglo-saxonne ("History from below"), voir par exemple en France, Jean-François Bayart, Achille Mbembe, Comi Toulabor, *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2008.
- ¹⁶ Gérard Noiriel, *Une histoire populaire de la France. De la guerre de Cent Ans à nos jours*, Marseille, Agone, 2018, <Mémoires Sociales>, p. 169-173.
- ¹⁷ Sarah Kennel, Sarah Greenough, *Sally Mann : Mille et un passages*, Paris, Xavier Barral Editeur, 2019, p. 168-171. Voir aussi sur le rôle des nourrices dans l'Amérique ségrégationniste et leurs traces dans la culture matérielle, Philippe Nora, *Black dolls: la collection Deborah Neff*, Lyon, Paris, Fage éditions, La Maison rouge, 2018.
- ¹⁸ Sur l'intersectionnalité et l'usage du corps des femmes noires, voir Françoise Vergès, *Le ventre des femmes : capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, Albin Michel, 2017 ; Kimberle Crenshaw, "Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299.
- ¹⁹ Elara Bertho, "Entretien avec Sylvie Kandé : Le poème comme geste" [en ligne], *Diacritik*, 13 mars 2017, URL : <https://diacritik.com/2017/03/13/entretien-avec-sylvie-kande-le-poeme-comme-geste/> (consulté le 2 avril 2020).
- ²⁰ Guy Thilmans, Pierre Rosière, Musée historique du Sénégal, *Les tirailleurs sénégalais : aux origines de la Force noire, les premières années du Bataillon, 1857-1880*, Gorée (Sénégal), Éditions du Musée historique du Sénégal, 2008.
- ²¹ Voir l'entretien de Sylvie Kandé avec Christine Sitchet, "Sylvie Kandé dans les remous d'une quête infinie de l'autre rive", <https://www.afrik.com/sylvie-kande-dans-les-remous-d-une-quete-infinie-de-l-autre-rive>, 30 mai 2011, consulté le 19 octobre 2020.
- ²² Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 2013.

-
- ²³ Voir ainsi Sylvie Kandé, Elara Bertho, “Sur les traversées”, *Multitudes*, vol. 76, n°3, 2019, p. 188-193. Sur cette idée de “renverser l’histoire par-dessus bord” pour “retourner les histoires officielles”, voir dans le même numéro Elara Bertho “Écrire de l’autre rive. Fictions politiques pour dire la traversée”, *Multitudes*, vol. 76, n°3, 2019, p. 171-181.
- ²⁴ Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale : penser l’écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019 <Anthropocène>.
- ²⁵ Comme elle le dit dans un entretien, reprenant les propos du critique Emmanuel Bouju, Boniface Mongo-Mboussa, Sylvie Kandé, “Sylvie Kandé entre deux rives”, *Africultures*, vol. 87, n° 1, 2012, p. 153-157.
- ²⁶ Quentin Deluermoz, Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Seuil, 2016.
- ²⁷ Sylvie Kandé, “Uchronies africaines. Relire ‘Le Voltaïque’ et *La Quête infinie de l’autre rive*”, *Écrire l’histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 12, 2013, p. 143-148.
- ²⁸ Marielle Macé, *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017*, Lagrasse, Verdier, 2017.
- ²⁹ Sur les mises en scène de la fiction et les procédés de mise en abyme dans le roman contemporain, voir Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat sous la direction de Nathalie Piégay, Sorbonne Paris Cité, 10 novembre 2017, p. 43-91.
- ³⁰ Rejoignant en cela les interrogations telles que développées par Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 2018 ; Marielle Macé, *Façons de lire, manières d’être*, Paris, Gallimard, 2016.
- ³¹ Pap Ndiaye, *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008.
- ³² Dominique Combe, “Sylvie Kandé, le ‘texte métis’ de la poésie”, *Études de Lettres*, n° 3-4, “Voir et lire l’Afrique contemporaine. Repenser les identités et les appartenances culturelles”, 2017, p. 15-29.
- ³³ Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947.
- ³⁴ Sylvie Kandé, “Hommage à Édouard Glissant”, *Africultures*, vol.87/1, 2012, p. 43-49.
- ³⁵ Sur les griots dans le monde bambara, voir Hugo Zemp, “La légende des griots malinké”, *Cahiers d’Études africaines*, vol. 6, n° 24, 1966, p. 611-642 ; Jan Jansen, *Épopée, histoire, société : le cas de Soundjata, Mali et Guinée*, Hommes et sociétés, Paris, Karthala, 2001.
- ³⁶ Le métissage est une notion théorique chère à Sylvie Kandé, qui y a consacré un colloque et qui a dirigé un ouvrage collectif sur ce thème : Sylvie Kandé (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d’Ariel*, Paris, L’Harmattan, 1999.
- ³⁷ “Je me rappelle les signares à l’ombre verte des vérandas / Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève” vient de Léopold Sédar Senghor (“Joal”, *Poésie complète*, édition critique dirigée par Pierre Brunel, Paris, Planète libre, CNRS éditions, p. 19).