

Le polar africain francophone : Réécriture intertextuelle ou pastiche himésien

**Vokeng Ngnintedem Guilioh Merlain
Université de Maroua - Cameroun**

Résumé : Les romans policiers de Mongo, Simon Njami et Bolya Baenga se lisent à la lumière de la série policière de Chester Himes. Ils font ainsi un pastiche de l'œuvre policière himésienne au point d'apparaître comme des épigones de cet écrivain afro-américain. Le pastiche est une œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'on a imité la manière d'un auteur. Le pastiche se distingue de la parodie en ce qu'il n'est pas caricatural, mais tente de transposer le plus fidèlement possible le modèle, au point que le lecteur puisse s'y méprendre. Mais la limite entre pastiche et parodie n'est pas toujours nette. Le pastiche peut alors se comprendre comme la transformation ludique fonctionnant sur l'imitation d'un texte-source dans le but d'en détourner le sens, là où la parodie suppose une charge, une attaque plus violente.

Mots clés : Polar, réécriture, intertextualité, pastiche, francophone

Introduction

Généralement, le pastiche suppose un hommage indirect à l'auteur de l'hypotexte. Nous exploiterons ici ce que Pierre Brunel appelle le « fait comparatiste » c'est-à-dire l'apparition dans un texte d'un élément étranger qui peut être le nom d'un illustre écrivain, peintre, artiste tout court, une présence artistique ou littéraire (la présence du musical et du pictural dans le littéraire par exemple). Il se pose aussi le problème de réécriture. Le concept de « réécriture » ou « réécriture » apparaît dans les années 80. La réécriture¹ ou réécriture est « l'action, le fait de réécrire », c'est-à-dire de « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit » ou de « réinventer,

¹ Le verbe « récrire » est attesté mais le mot « réécriture » n'existe pas dans les dictionnaires *Robert*, *Larousse* et le *Trésor de la langue française*. Les deux orthographes sont acceptables par les théoriciens de l'intertextualité. Mais comme le remarque Anne-Claire Gignoux « Notre propos est d'utiliser cette alternative orthographique pour distinguer entre la « réécriture » génétique et la « réécriture » intertextuelle ».

donner une nouvelle version de quelque chose »². Ce concept vient succéder à celui de l'intertextualité. L'intertextualité est la « présence littéraire (plus ou moins littéraire, intégrale ou non) d'un texte dans un autre: la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres »³. Définie par Julia Kristeva comme « ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte », l'intertextualité devient un concept plus maniable, et plus rassurant aussi, puisque son champ d'application ne paraît plus si éloigné du domaine traditionnel de la critique des « sources », et qu'on peut de proche en proche y adjoindre les domaines tout aussi classiques de l'étude du pastiche et de la parodie. Nous essayerons de mettre en exergue l'influence textuelle et / ou littéraire de Himes sur ses imitateurs africains. Dans ce sens, Van Tieghem déclare : « Nous savons tous par notre exemple personnel qu'il nous arrive de ne jamais mentionner les auteurs qui laissent sur nous les plus profondes marques, alors que nos lectures renferment tant d'autres détails insignifiants sur des lectures qui nous touchent beaucoup moins »⁴. De ce point de vue, il s'agit ici d'étudier les convergences intertextuelles entre Chester Bomar Himes et ses épigones africains tout en montrant que ces écrivains de polar sont à la quête d'une poésie commune. Loin de diminuer les mérites de ces écrivains africains de polar, il faudra reconnaître au final que la révélation des emprunts divers qu'ils ont dû faire les honore car l'originalité, telle que la présuppose cette conception, passe par l'appropriation personnelle des modèles.

1. Le palimpseste himésien ou la question du modèle

Si on considère avec assez d'attention la parenté qui rapproche les principaux thèmes conducteurs de l'œuvre de Chester Himes et de l'univers romanesque de ses imitateurs africains, on devinerait une réceptivité ouverte à l'influence des conditions spirituelles d'une époque ou d'un état de civilisation. Dans cette perspective, le début de *Cercueil et cie* est un pastiche parfait des romans policiers de Chester Himes : « Le Dew Drop

² *Trésor de la langue française*, Gallimard, 1990.

³ Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (Poétique), 1979, p.87.

⁴ Van Tieghem, Paul, *Les influences étrangères sur la littérature française*, Paris, PUF, 1967, p.17.

Inn, au coin de la 129^e Rue et de Lennox Avenue, à Harlem, était un endroit où on était sûr de s'amuser. Dans cette partie du quartier que l'on avait surnommée « la vallée », les Nègres endimanchés venaient chaque soir, en grappes compactes, se payer du bon temps »⁵. En fait, Harlem est le ghetto noir le plus célèbre d'Amérique où Himes situe la presque totalité des intrigues de sa Série-Noire. Sur un plan purement géographique, le texte de Njami donne la nette impression que l'action se déroule aux États-Unis et notamment à Harlem. Par ailleurs, Ambroise Kom précise que dans le récit de Njami, « tout se poursuit dans ce ton et tout est mis en place pour créer un environnement himésien : style argotique et tout est en dialogue, lieux et personnages, musique, aucun des ingrédients auxquels le lecteur de Himes est habitué ne manquent »⁶. Bien plus, Mongo Beti s'inscrit dans la même logique. Lorsqu'il décide de faire du roman policier, il rompt avec le français standard pour puiser dans l'argot et surtout dans la langue de la rue. Qu'on en juge :

- *Norbert, dit le commissaire, c'est comment? Tu es inspecteur, non?*
- *Oui, monsieur le Commissaire, répondit Norbert. Je vous demande pardon, grand, ajouta-t-il aussitôt.*
- *Pardon de quoi? D'être inspecteur? Mais non, grand. Non monsieur le*
- *Commissaire. Mais j'étais absent ; mon père est décédé.*
- *C'est pas grave, ça, fit l'espèce de sergent Garcia noir, riant aux éclats.*
- *Je connais ton dossier, tu sais? Ton papa-là même, c'est quoi? Il meurt tous les mois?...*
- *Ce n'est pas le même, grand, vous savez bien...*
- *Et il te faut chaque fois une semaine pour l'enterrer?*
- *Chose remarquable, poursuivit le Commissaire en se rembrunissant, ta mère-la même, elle, meurt toutes les six semaines. Et il te suffit de deux jours pour l'enterrer....*
- *Mais non, grand, ce n'est pas la même ; nous sommes en Afrique non?*
- *Quand je dis ma mère, ce n'est pas toujours celle qui m'a accouché, vous savez bien ; grand, vous êtes africain, non?*
- *Laissons ça, Norbert. Prends même six mois pour enterrer chacune de tes mamans, je m'en fous. Quand le grand chef lui-même disparaît de*

⁵ Njami, Simon, *Cercueil et cie*, Paris, Lieu Commun, 1985, p.5.

⁶ Kom, Ambroise, « Chester Himes outre-Atlantique » dans *Regards croisés sur les Afro-Américains*, GRAAT n° 27, Presse universitaires, François Rabelais, Tours, 2003, p.3.

*chez nous là pour passer deux mois à Baden-Baden là, tu vas même lui dire que quoi? Je te demande, Norbert, qui va même lui dire que quoi?*⁷

Dans ces conditions, Franck Évrard avance par ailleurs que « de nombreux romans policiers, loin de chercher l'illusion référentielle, affirment leur nature langagière, l'arbitraire des mots qui les constituent et mettent à distance ironique ou parodique le texte »⁸. L'oral et le dialogue semblent avoir élu domicile dans le style de Mongo Beti et là-dessus, Ambroise Kom nous édifie en ces termes : « Et autant Chester Himes jongle avec le Black English⁹ des ghettos noirs, autant Mongo Beti rompt délibérément avec le style châtié de ses romans antérieurs pour s'abreuver aux sources vives du français africain tout en abusant s'il le faut, de l'art du dialogue »¹⁰.

À y regarder de près, la création des personnages dans *Cercueil et cie* de Simon Njami respecte le modèle himésien. Dans ce récit policier, les deux policiers Ed. Smith et Jones Dubois qui se font toujours passer pour Cercueil et Fossoyeur de la série noire de Himes, se font démasquer : *Je sais qui vous êtes. Je sais que vous avez jamais vu Chester Himes et vous êtes pas Ed Cercueil et Fossoyeur Jones. Toutes les histoires que vous avez racontées partout, à Harlem, sur vos aventures, elles sont bidons. [...] Un de mes potes de Columbia vient d'Afrique. Ses parents habitent en France et lui envoient régulièrement des tas de livres. Dans ceux qu'il a reçus ce mois-ci, il y a le dernier Chester Himes. Et quand il me l'a raconté, j'ai compris le jeu que vous jouiez à tous depuis des années. [...] Cercueil et Fossoyeur sont morts. Crevés. Enterrez. Doit plus en reste grand-chose à c't'heure*¹¹.

Ainsi, dans ce polar de Njami, Ed Smith et Jones Dubois alias Cercueil et Fossoyeur décident de traverser l'Atlantique pour « aller voir Himes et le convaincre de ne pas faire traduire son dernier bouquin [allusion est faite à *Plan B*] »¹². Dans cette logique, Ambroise Kom précise : *La stratégie*

⁷ Beti, Mongo, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, pp.119-12.

⁸ Évrard, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p.71.

⁹ Dillard, Jean-Louis, *Black English, Its history and usage in the United States*, Vintage, Books, New York, Random House, 1973.

¹⁰ Kom, Ambroise, « Chester Himes outre-Atlantique », *Op.cit.*, p.9.

¹¹ Njami, Simon, *Cercueil et cie*, *Op.cit.*, pp.10-11-12.

¹² *Ibid.*, p.20.

de la traversée permet à Njami de quitter Harlem et de situer la majeure partie de son récit à Paris, un terrain qui lui est sans doute plus familier que New York et les États-Unis. Fidèle à l'effet de réel qu'il veut entretenir dans l'esprit du lecteur, Njami amène ses détectives à faire enquête pour interpeller leur géniteur sur le mauvais tour qu'il leur joué [sic]. À Paris, ils se rendent chez l'éditeur de la Série noire. Mais personne ne peut les renseigner de manière précise. Marcel Duhamel, le directeur de la Série noire qui incita Himes à écrire des « thrillers » n'est plus de ce monde et on leur apprend que Himes ne se fait plus éditer chez Gallimard. Il habiterait, leur apprend-on, du côté d'Alicante, en Espagne. Smith et Dubois se rendent à Alicante mais ne pourront malheureusement pas parler à Himes qui rend l'âme avant d'avoir pu les recevoir!¹³.

Chester Himes s'est effectivement installé en Espagne à partir de 1965 et il est mort à Alicante le 12 novembre 1984. Laurent Jenny parlera ainsi de l'intertextualité faible c'est-à-dire une simple allusion ou réminiscence qui est différente de l'intertextualité proprement dite, comme rapport de texte à texte en tant qu'ensembles structurés. Dans ces conditions, Anne-Claire Gignoux fait remarquer que : *Ce critère semble effectivement séparer deux concepts différents. Une simple allusion ou réminiscence dans l'esprit du lecteur relève bien sûr de l'intertextualité, et non de la réécriture. Celle-ci nécessite tout un ensemble de marques matérielles, tangibles et probantes : pas une unique lexie, ni quelques lettres, comme c'est le cas dans les paragrammes. Ces marques concrètes, que l'on est tout logiquement appelé à nommer des réécritures, – en opposant la réécriture, le concept, aux réécritures comme marques concrètes –, doivent former un ensemble s'étendant tout au long d'un texte¹⁴.*

Cette allusion à Chester Himes est aussi longuement exploitée par Mongo Beti dans *Trop de soleil tue l'amour*. Dès le début de ce roman, Zam, victime d'un vol de plus de cent CD de jazz dans son appartement, écrit à « un ami lointain » pour tenter de se dérober de ses angoisses : *Cher vieux, est-ce qu'il t'arrive par les temps qui courent d'aller baguenauder du côté d'un supermarché, rayon musique, sous-rayon CD de jazz,*

¹³ Kom, Ambroise, « Chester Himes outre-Atlantique », *Op.cit.*, p.4.

¹⁴ Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 21 juin 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/329>

si tu vois ce que je veux dire? Merveilleux! La prochaine fois que tu te surprends dans ces parages, regarde les Lester Young/Teddy Wilson ; il y en a un avec une liste d'enregistrements commençant par All of me, comportant aussi, trois plages plus bas, Just you, just me. J'ai malheureusement oublié le label. Mais, avec ces indications, tu devrais trouver. Expédie-moi ça par le premier copain qui prend l'avion à Roissy ; tu m'auras sauvé la vie. Je suis ô combien accro du Président, comme tu sais, et ça fait des semaines que je suis privé de ma drogue. Je suis très mal dans ma peau, vieux. Ça ne vas pas du tout, mais alors pas du tout. Des petits malfrats ont visité ma taule en mon absence. Nettoyage par le vide. Ratiboisé comme dirait Chester Himes s'il était encore de ce monde. C'est terrible : dans ce pays maudit, privé de ma dose, tu ne peux pas imaginer ma souffrance...¹⁵.

On le voit bien, dans cette lettre, l'évocation d'un père du polar américain, Chester Himes, permet d'établir une comparaison entre Mongo Beti et lui. Cette comparaison fait voir que Mongo Beti s'inspire des techniques d'écriture de ce sourcier et cherche dès lors à écrire des romans policiers et plus précisément des romans noirs. Dans ce cas, Samoyault parle de référence simple lorsque le nom d'un auteur est cité et cette opération s'inscrit dans l'intégration littéraire. Dès lors, l'intertextualité ne demande pas de « prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs »¹⁶.

En outre, dans *Trop de soleil tue l'amour*, l'Amérique des années du racisme telle que décrite par Chester Himes dans ses romans policiers apparaît en toile de fond. Ainsi, dans un portrait croisé entre un personnage de Mongo Beti et le modèle himésien, on peut clairement lire : *Le jeune homme, un adolescent hagard à la peau très noire, torse osseux et glabre sur d'interminables jambes, s'essoufflait comme une antilope traquée, jetait des regards épouvantés de tous côtés, offrant l'image parfaite de ce que devait être le runaway nigger des romans du dix-huitième siècle du temps de l'esclavage, La case de l'oncle Tom, par exemple*¹⁷.

¹⁵ Beti, Mongo, *Trop de soleil tue l'amour*, *Op.cit.*, p.10.

¹⁶ Riffaterre, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979, p.131.

¹⁷ *Ibid.*, p.145.

Cette obsession pour le modèle américain n'est pas gratuite. Chester Himes est considéré, on le sait, comme le père du roman noir américain et Mongo Beti est un de ses épigones africains à côté de Simon Njami et Bolya Baenga justement. C'est pourquoi on observe de façon fort récurrente des références à la littérature afro-américaine dans le texte de Mongo Beti. Ainsi, Eddie qui est le compère de Zam, lui dit dans un dialogue : « – Tu te prends pour Roméo? Mon petit père, tu auras bien du mal à te dégouter une Juliette ici. – Culture encyclopédique, ma parole, expliqua Zam. Toi, tu viens de lire un roman de Peter Cheney. Avoue »¹⁸. Dans cet extrait, il s'agit bel et bien de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, mais il y a une comparaison impropre avec les personnages de Peter Cheney, grand écrivain de romans policiers. Dans cette logique, on peut être d'accord avec Kristeva qui, dans *La révolution du langage poétique*, conçoit l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre »¹⁹. Né à Whitechapel dans le quartier populaire de l'East End en Angleterre, d'un père poissonnier et ivrogne invétéré, Peter Cheney passe sa jeunesse au sein d'une famille de cinq enfants. Il se fait régulièrement chasser de différentes institutions scolaires. Son premier roman intitulé *This man is dangerous* (*Cet homme est dangereux*) paraît en 1936. Il pratique divers métiers. Il est d'abord journaliste et ensuite lieutenant de police avant de commencer à écrire des romans policiers dont la célébrité n'est plus à démontrer. Lorsque Mongo Beti le cite nommément, on peut lire en toile de fond un certain hommage à Chester Himes puisque celui s'est profondément inspiré des romans policiers de Cheney pour écrire les siens.

Bien plus, on voit avec quelle obsession Mongo Beti place l'Amérique au-devant de ses préoccupations. Qu'on en juge : *Ni dans la littérature, pourtant riche en associations pittoresques et même burlesques, ni au cinéma, ni bien sûr en peinture, il n'y a d'exemple d'un tandem semblable à celui formé aussitôt par Norbert, le policier amateur d'extras, et Georges, l'aventurier français, qui devaient opérer en équipe. Norbert était un Africain, jeunes, très grand, plutôt filiforme, genre basketteur de l'équipe américaine des Lakers. Georges, la soixante sonnée, petit, potelé, rondouil-*

¹⁸ *Ibid.*, p.42.

¹⁹ Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967, p.59.

*lard à la limite, le front dégarni, tenait à la fois de Buster Keaton par l'impassibilité monotone visage, d'Oliver Hardy par l'embonpoint et de Louis de Funès par le profil souffreteux*²⁰.

On le sait, le tandem est une bicyclette à deux places. Mais, pour ce qui nous intéresse, Mongo Beti en désigne un couple inséparable. Dès lors, le tandem Norbert/Georges tout comme Ed Smith et Jones Dubois alias Cercueil et Fossoyeur dans le récit de Simon Njami font penser aux deux détectives noirs Eddy Johnson alias Ed Cercueil et Jones alias Fossoyeur qui sont des inspecteurs fétiches et inamovibles dans les romans policiers de Chester Himes.

En plus, Louis de Funès, Buster Keaton et Oliver Hardy sont des personnages très célèbres de films comiques qui ont réellement existé et Mongo Beti les présente chaque fois par un trait qui fait rire. Louis de Funès, de son nom Louis Germain David de Galarza, est un comédien français d'origine espagnole qui est né le 31 juillet 1914 à Courbevoie et décédé le 27 janvier 1983 à Nantes après un succès étincelant en France et ailleurs. Franck Keaton Junior est né le 4 octobre 1895 à Piqua dans Kansas et mort le 1^{er} février 1966 à Hollywood²¹ en Californie. Oliver Norwell Hardy est né le 18 janvier 1882 à Harlem dans l'État de Géorgie aux États-Unis. Acteur de cinéma, il forme avec Stan Laurel, le duo comique Laurel et Hardy dans lequel il joue le méchant. Victime d'un infarctus, il en meurt le 7 août 1957 à Hollywood. De ce point de vue, Anne-Claire Gignoux déclare fort opportunément que : [...] *une allusion intertextuelle peut référer aux différents systèmes sémiotiques : la peinture, la musique... Cela passe bien sûr par une verbalisation. Le tableau, le morceau de musique est décrit, évoqué au travers de mots. Depuis toujours on rencontre dans la littérature ces échanges « intersémiotiques ». On considérera donc la réécriture comme une restriction de ces pratiques à un seul système sémiotique : le langage verbal. Récrire, en effet, c'est écrire quelque chose qui a déjà été écrit, du déjà-verbal*²².

²⁰ Beti, Mongo, *Trop de soleil tue l'amour*, *Op.cit.*, p.129.

²¹ Hollywood, quartier de Los Angeles, studios cinématographiques. On comprend pourquoi ces grandes icônes de cinéma sont mortes à Hollywood.

²² Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 21 juin 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/329>

Lorsque Mongo Beti les cite, on comprend aisément qu'il affectionne particulièrement Harlem, le ghetto noir le plus célèbre d'Amérique, où se déroule pour l'essentiel l'intrigue dans le roman policier de Himes. Un autre élargissement fréquent du concept de texte, et par là d'intertexte, s'opère vers les domaines mythique et historique. En 1987, Marc Eigeldinger précisait à ce sujet : *Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie*²³.

De fait, ce serait donc maintenant toute allusion à notre culture qui relèverait de l'intertextualité. On est loin de la primitive de l'intertexte, qui renvoyait à une œuvre antérieure – c'est le cas de la Bible, mais non de toute la tradition mythologique. La notion d'intertextualité, de « relation entre différents textes écrits », se dissout ainsi dans une définition plus large de simple référence culturelle ou artistique. L'intérêt de toute la réflexion – sur la productivité du texte, sur l'origine de l'écriture – qui accompagnait le concept d'intertextualité s'estompe, et n'est pas remplacé. Un renvoi à un texte écrit n'est pas la même chose qu'une référence culturelle. Qui plus est, Mongo Beti dans son roman intègre abondamment du musical dans le récit : *comme beaucoup de jeunes paumés africains immigrés en Europe à l'époque, Eddie avait un moment tâté de la musique de Jazz à Saint-Germain-des-Prés, convaincu, comme les racistes, ô paradoxe, qu'il suffisait d'être noir dans cette spécialité pour y briller. D'échec en échec, il s'était retrouvé aux États-Unis où il s'était découvert une idole en la personne du saxophoniste ténor de Harlem Eddie «Locjaw» Davis*²⁴.

On perçoit dans ces propos une bonne connaissance de l'histoire américaine. Quand Bébête, la copine occasionnelle de Zamakwé, dit ne rien comprendre du jazz, ce dernier insiste en ces termes : « [...] tu as des cousins outre-Atlantique, qui sont des gens merveilleux. Livrés sans recours à l'enfer des champs de coton, les esclaves noirs ont inventé cette

²³ Eigeldinger, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p.15.

²⁴ Beti, Mongo, *Trop de soleil tue l'amour*, *Op.cit.*, pp.42-43.

musique-là, la plus belle du monde. Tu comprends ça, Bébète? »²⁵ Dans cette perspective, Kom estime qu'en plus de la technique du roman noir ainsi empruntée à Chester Himes, l'Amérique noire est présente sous autres formes. L'auteur fait montre d'une fine connaissance de l'histoire noire américaine et d'une impressionnante culture jazzistique. [...] Et l'ouvrage se lit effectivement au rythme de la musique de Bessie Smith, John Coltrane, Stan Getz, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Charles Mingus, Nat King Cole, Art Blakey, Joe King Oliver et autres. En clair, Mongo Beti procède à une espèce de retour d'ascenseur. Et s'il emprunte à Chester Himes, c'est aussi pour familiariser son public africain avec l'histoire et la culture de la diaspora noire²⁶.

On l'aura compris, nous avons affaire ici à une réécriture du style polar himésien. La réécriture est appréhendée dans ce contexte précis au sens où l'entend le stylisticien français Georges Molinié. La réécriture, selon Georges Molinié, ne se pense qu'en termes fonctionnels : elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style²⁷.

Si dans un sens plus large l'intertextualité est le « croisement de textes » afin d'y déceler le degré de conscience ou de volonté du lecteur, on peut effectivement penser que Simon Njami et Mongo Beti ont copié tout en le modifiant le livre-source de Chester Himes ouvert à côté d'eux. De la sorte, on peut légitimement penser que « L'ampleur de la réécriture, le nombre important de réécritures suffisent à apporter au critique la preuve formelle de l'intentionnalité de récrire de l'auteur »²⁸. C'est dans cette perspective que s'inscrit le polar de Bolya Désiré Baenga dans lequel l'intentionnalité de récrire le polar himésien dans une logique de contextualisation par rapport aux réalités africaines doit être prise en

²⁵ *Ibid.*, p.14.

²⁶ Kom, Ambroise, « Chester Himes outre-Atlantique », *Op.cit.*, p.10.

²⁷ Molinié, Georges, « Les lieux du discours littéraire », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, éd. Kimé, 1993, p.92-100.

²⁸ Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Op.cit.*

ligne de compte. On comprend dès lors que dans le polar de Bolya, « les transferts répondent à des besoins du pays de réception, à la conjoncture du moment. [...] Les objets transférés subissent des recontextualisations culturelles : ils prennent d'autres formes, ils acquièrent de nouveaux usages et ils changent de sens »²⁹.

3. L'intertextualité comme instrument des échanges (inter)culturels ou l'africanisation du polar himésien

Comme nous l'avons démontré avec les romans de Mongo Beti et de Simon Njami, *La Polyandre* de Bolya Baenga s'inscrit aussi dans la logique himésienne. L'auteur de *La Polyandre* reconnaît d'ailleurs avoir eu l'idée de son polar au terme de la lecture de *Le Harlem de Chester Himes*. Dans ce roman, l'enquête commence par une scène macabre. Le récit prend place dans une grande ville, Paris, que Denis Fernandez Recatala considère comme la « chambre close » en tant qu'elle est « une métaphore de ville [...] lieu criminogène par excellence »³⁰. Il s'agit de la découverte, rue de la Roquette, à Paris, de trois corps affreusement mutilés : « Leur pénis bien ciré – en noir- avait été scié comme un tronc d'arbre. Les poils autour de leur verge étaient rasés. [...] Entre leurs cuisses velues pendaient à l'air libre de grosses boules de testicules. Sur leur ventre trônait un tract : « Nègre=Sida » »³¹. D'autres crimes du même genre parsèment le roman de l'auteur de *La profanation des vagins*³². Les assassinats ou plutôt la mort sont importants pour maintenir le lecteur du roman policier en éveil. Roger Caillois a ainsi analysé la force imaginaire de la présence de la mort dans les romans policiers qui, sans cela, ne seraient qu'un pur jeu d'esprit : *S'il n'y a pas mort d'homme au début et si le bourreau n'attend pas le criminel à la fin, une démonstration parfaitement conduite n'empêchera pas la déception de l'esprit le plus abstrait. [...] Il lui faut un drame véritable. [...] l'ombre de la mort doit se projeter sur les combinaisons indifférentes de la logique*³³.

²⁹ Turgeon, Laurier, et al., *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp.15-16.

³⁰ Fernandez-Recatala, Denis, *Le Polar*, Paris, MA Éditions, 1986, p.8.

³¹ Baenga, Bolya, *La Polyandre*, Paris, Serpent à plumes, 1998, p.11.

³² Baenga, Bolya, *La profanation des vagins*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2005.

³³ Cité par M. Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre*, Liège, Edition du CEFAL, 1999, p.80.

Comme le dit en d'autres termes Claude Ambroise : « *L'expression «l'énigme de la mort» constitue un inépuisable thème narratif dès lors que chaque mort devient une énigme particulière. La comédie de Dante, la quantité de romans policiers consommés chaque année le disent assez. Le romancier traduit en un «qui l'a tué?» l'interrogation du métaphysicien : «Pourquoi la mort?» »³⁴.*

Dans *La polyandre*, c'est sur ces corps mutilés que l'inspecteur Robert Nègre commence son enquête qui est aussitôt complexifiée par les crimes de son propre passé obscur. Robert Nègre a passé son enfance au Congo jusqu'au jour où s'étant emparé du fusil de chasse de son père, il a confondu une jeune pygmée à un chimpanzé et lui a tiré de dessus. Après avoir fait disparaître le corps comme il le pouvait, son père décide alors de faire rentrer son fils de France. Tout au long de l'enquête, on a affaire à un Robert Nègre tourmenté par ses crimes africains (viol, assassinat, etc.). Ainsi, son ancien compagnon de chasse, Makwa, pour ne pas dévoiler ce passé merdique lui fait du chantage : « J'ai besoin de 15000 francs français afin de pouvoir acheter mon billet d'Air France pour Paris. Je pense qu'il n'est pas besoin d'insister auprès de toi pour obtenir satisfaction par retour de courrier. À moins que ta mémoire des drames passés se soit effilochée »³⁵. Dans le même ordre d'idées, l'enquête se double comme à Harlem des considérations raciales qui hantent l'Inspecteur Nègre et le lecteur y perçoit une relecture des rapports coloniaux entre la France et l'Afrique. Au-delà de ces conflits raciaux, Bolya fait prévaloir ce que Todorov appelle « l'exotisme primitif [qui] est l'une des formes les plus caractéristiques de l'exotisme européen, responsable de la figure du « bon sauvage » et de ses multiples avatars »³⁶. C'est pourquoi, l'auteur de *Les Cocus posthumes* pousse à son extrême limite le primitivisme en plongeant le lecteur dans une ambiance eschatologique et magique des crimes rituels et de la polyandrie, « une coutume africaine qui va dans le sens de la liberté humaine »³⁷. Dans des termes très précis, la mère d'Oulématou explique les règles de ce type de mariage à Aboubacar, le premier mari de sa fille : *Notre fille*

³⁴ *Ibid.*, p.84.

³⁵ Baenga, Bolya, *La Polyandre*, *Op.cit.*, p.86.

³⁶ Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p.358.

³⁷ Baenga, Bolya, *La Polyandre*, *Op.cit.*, p.51.

Oulématou aura plusieurs époux. Toi, tu es le premier mari, tu as le droit et le devoir de lui choisir on second époux. Mais le troisième mari et les autres, l'époux choisi, l'élu, c'est elle-même qui le choisira. Tous les enfants qui naîtront de toi et des autres maris appartiendront à Oulématou. [...] Pour ce qui est du lit, toi comme les autres, vous aurez trois jours pour chaque homme. Sache que c'est Oulématou qui décide de l'ordre des passages de ses maris dans sa case. C'est vous les hommes qui viendrez dans sa case ou dans sa maison. Elle n'ira jamais dans la vôtre. Pendant les règles, tous les hommes sont d'office mis en congé³⁸.

Dans cette dynamique où tout le pouvoir est donné à la femme, Oulématou va donc tenter d'imposer les mœurs africaines à Bourru : « C'est toi Bourru, qui dois apprendre les coutumes de chez moi. Moi, j'ai bien fait l'effort d'assimiler les traditions de chez toi pour être acceptée en France. Ainsi, chaque fois que je passerai la nuit avec Aboubacar, le lendemain ce sera à toi de laver les draps et de les repasser »³⁹. Dans son étude historique du roman policier, Reuter souligne qu'« il se présente comme un roman d'hommes en face du roman sentimental en développement »⁴⁰. Dans ces conditions, Ambroise Kom pense que « Bolya semble avoir choisi de toucher au cœur même de la problématique littéraire de Himes, à savoir le décryptage des relations interraciales ou interculturelles si l'on préfère. L'enquête de l'Inspecteur Nègre révélera que c'est Bourru (faut-il entendre Bourreau?), qui ne fréquente que des femmes noires parce qu'avec une Européenne, il a l'impression de coucher avec sa mère, est l'auteur des tempêtes sur les verges noires. D'une jalousie pathologique Bourru ne supporte pas les mœurs polyandrique d'Oulématou et considère tous les noirs comme des rivaux potentiels. *La polyandre* se présente ainsi comme une véritable invitation à penser l'altérité puisque le récit met en question le mariage monogamique, institution fondamentale chez les Européens, en lui opposant les pratiques polyandriques venues du Nigéria, du Cameroun et du Congo belge, autant de contrées où « les femmes peuvent être polyandres et les hommes polygames. C'est l'égalité parfaite »⁴¹ »⁴².

³⁸ *Ibid.*, p.41.

³⁹ *Ibid.*, p.143-144.

⁴⁰ Reuter, Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan Université (coll.128), 1997, p.16.

⁴¹ Baenga, Bolya, *La Polyandre*, *Op.cit.*, p.61.

⁴² Kom, Ambroise, « Chester Himes outre-Atlantique », *Op.cit.*, p.7.

On le voit bien, à la différence de Mongo Beti et Simon Njami, Bolya a fait du polar anthropologique puisqu'il y a introduit des éléments culturels et sociologiques de l'Afrique. Bolya Baenga montre ainsi à travers ces emprunts afro-américains qu'il est le fait de souvenirs culturels, de tout un passé littéraire, que le travail de sa création romanesque est fondé sur l'imprégnation du modèle himésien et l'assimilation personnel du style d'écriture de Chester Himes. Ainsi, on peut affirmer que « la lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. L'enracinement dans le contexte historique, social et culturel du lecteur, influe sur sa lecture ; l'interprétation d'un texte varie donc avec chaque lecteur »⁴³. C'est là où réside fort heureusement l'originalité de cet écrivain congolais que la mort a malheureusement fauché à l'âge de 53 ans à Paris.

L'intertextualité est donc généralement considérée comme l'une des marques essentielles de la littérarité d'un texte. Or les romans de Simon Njami, Mongo Beti et Bolya Baenga ne cessent de jouer avec un intertexte foisonnant (littérature afro-américaine, classiques du genre policier, etc.), des phénomènes d'échos étant même recherchés des uns aux autres. De ce fait, ils affichent indubitablement un statut littéraire que ne revendiquaient pas leurs œuvres précédentes. Les œuvres de ces écrivains africains de polars sont ainsi fréquemment comparées à celles de Chester Himes, non seulement du fait du procédé qui consiste pour les auteurs à emprunter le nom de ses personnage, mais aussi parce que ces personnages, par la verdeur de leur langage, certaines de leurs attitudes ou traits de leurs caractères, ressemblent assez à ceux de Chester Himes. Le modèle est du reste clairement revendiqué.

Au total, les romans policiers de Njami, Mongo Beti et Bolya Baenga sont une véritable réécriture des romans policiers de Chester Himes. Les romans noirs en question sont alors considérés comme l'intégration et la transformation des textes de Himes qui a consacré dix romans à la Série noire. Pour aborder ces romans une connaissance approfondie de l'œuvre et même de la vie de Chester Himes est indispensable. Une intertextualité plus ou moins ouverte à Chester Himes témoigne à suffisance d'une maîtrise de celui-ci en particulier et même de la littérature afro-américaine en général de la part de ses continuateurs africains. La convocation par Mongo Beti, Simon Njami et Bolya Baenga de quelques références himésiennes

⁴³ Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Op.cit.*

plus ou moins explicites confirme l'influence qu'exerce sur eux, mais comme lecteurs, l'auteur afro-américain. Riffaterre souligne, à ce propos, que : « lorsqu'un auteur convoque consciemment ou inconsciemment le texte d'un autre auteur dans son écrit, il s'affirme volontairement ou non comme un lecteur redevable »⁴⁴. Si Mongo Beti et Simon Njami ont procédé par « Le croisement des médias dans la production culturelle contemporaine »⁴⁵, Bolya Baenga quant-à lui est l'initiateur du polar anthropologique. On l'aura deviné, c'est une caractéristique des romans policiers de Mongo Beti, Simon Njami et Bolya Désiré Baenga, que l'analyse d'une page prise dans n'importe lequel de ces romans aboutit au même résultat, tant le discours reste identique à celui de Chester Himes et constitue une constante de cette prose policière ; tant chaque phrase isolée conserve dans son articulation le schéma fondamental de l'ensemble du discours himésien. Mais les romans des héritiers spirituels de Chester Himes se revendiquent leur indépendance ; il peut y avoir filiation, mais il n'y a pas d'imitation servile. Il s'agit plutôt d'une imitation par protestation et c'est pourquoi on parlera d'un néo-polar typiquement africain. On comprend pourquoi en 1969, lorsque Julia Kristeva pose les fondements de l'intertextualité, elle affirme que « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »⁴⁶. Le polar africain part certes des ingrédients concoctés par Himes mais prend en considération le contexte africain pour adapter la pensée de Chester Himes à l'Afrique caractérisée par l'illogisme, l'incurie des classes dirigeantes, le paranormal. L'on a affaire ici à une autre approche intertextuelle qui, dans une vieille critique de sources, consiste, comme le dit si bien Marc Angenot, « à faire du neuf avec du vieux, et par exemple à appeler *analyse intertextuelle*, une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires »⁴⁷.



⁴⁴ Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p.53.

⁴⁵ Selon la formule du Centre de recherche sur l'Intermedialité de l'Université de Montréal.

⁴⁶ Kristeva, Julia, *Semiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.145.

⁴⁷ Angenot, Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189, janvier-mars 1983, p.121-135.

Références bibliographiques

- Ambroise kom, « Violences postcoloniales et polar d'Afrique » dans *Regards croisés sur les Afro-Américains*, GRAAT n° 27, Presse universitaires, François Rabelais, Tours, 2003, pp. 89-103.
- André Vanoncini, *Le Roman Policier*, Paris, PUF, 1993.
- Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture » dans *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 21 juin 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/329>
- Bolya Baenga, *Les Cocus posthumes*, Paris, Serpent Noir, 2001.
- Bolya Baenga, *La Polyandre*, Paris, Le serpent à plumes, 1998.
- Chester Himes, *Plan B*, Paris, Lieu commun, 1982.
- Chester Himes, *L'Aveugle au pistolet*, Trad. H. Robillot, NRF, Paris, Gallimard, 1970. Titre Original: *Blind Man with a Pistol*, New-York, William Marrow & Ca., Inc; 1969.
- Chester Himes, *La Reine des pommes*, trad. Mannie Danzas, Série Noire, Paris, Gallimard, 1958. Titre original : *The five cornered square*.
- Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- Denis Fernandez-Recatala, *Le Polar*, Paris, MA Éditions, 1986.
- Franck Evrard, *Lire le Roman Policier*, Paris, Dunod, 1996.
- Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, éd. Kimé, 1993, p. 92-100.
- Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994. [trad. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007]
- Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Joey Lee Dillard, *Black English, Its history and usage in the United States*, Vintage, Books, New York, Random House, 1973.
- Julia Kristeva, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967.
- Lise Gauvin, Cécile Van Den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao *Littératures francophones. Parodies, Pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Edition, Coll. « Signes », 2013.

- Laurier Turgeon (dir.), *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Marc Angenot, *Le Roman populaire, recherche en paralittérature*, P.U.Q, Montréal, 1975.
- Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », in *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, n° 2, Toronto, Trinity College, 1983.
- Marc Angenot, « L'Intertextualité : Enquête sur l'émergence et la diffusion du champ notionnel » dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 189, 1983, pp.121-136.
- Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- Marc Lits, *Le Roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CEFAL, 1999.
- Micheal Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, le Seuil, 1979.
- Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant » dans *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979.
- Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard, 2000.
- Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.
- Paul Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française*, Paris, PUF, 1967.
- Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964.
- Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la nouvelle génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Simon Njami, *Cercueil et Cie*, Paris, Lieu commun, 1985.
- Thomas Narcejac, *Esthétique du roman policier*, Paris, Le portulan, 1947.
- Thomas Narcejac, *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
- Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier*, Paris, Nathan Université (coll. 128), 1997.



