

Christian Uwe

# L'ARCHIVE PARADOXALE

Penser l'existence avec le roman  
francophone subsaharien

Imaginaires  
francophones

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Avant-propos</b>	<b>9</b>
<b>Introduction : l'archive paradoxale</b>	<b>11</b>
L'archive paradoxale	14
Penser l'existence	29
<b>Esthétiques abymées</b>	<b>37</b>
Le défi de la colonialité	40
Visualités et détours	52
Justesse poétique	66
Au-delà du dialogisme et de la polyphonie	75
<b>Façons et contrefaçons de soi</b>	<b>85</b>
Le préjudice colonial	87
Ces valeurs qui nous reflètent	100
Ce que la peau doit à l'imaginaire	106
<b>Démiurgies culturelles</b>	<b>117</b>
La déshumanisation comme méthode	118
Le gouffre atlantique	124
Des Lumières à Jim Crow	129
Le ventre de nos idées	135
L'archive et ses déclins	145
<b>Pouvoir et institutionnalité de l'archive</b>	<b>155</b>
Mobilisations du savoir et des croyances	157
Le genre face au déclin d'une archive	164
Racisations	170
L'être et illusions d'être	173

<b>Guerres cultivées</b>	<b>181</b>
À partir de quelques absurdités	184
L'école en échec	194
Le temps traumatisé	201
L'embarras de la guerre	206
<b>Migrations</b>	<b>211</b>
Idéalité et matérialité des migrations	212
Le sens de la route	219
La mesure d'une époque	228
Les cartes et les territoires	240
<b>Épilogue : une existence risquée</b>	<b>249</b>
La pensée sensible	253
Traces vives de l'épreuve coloniale	255
Tristes tropismes	259
<b>Bibliographie sélective</b>	<b>269</b>

# Introduction :

## l'archive paradoxale

S'intéresser dans les vies à leurs formes, c'est alors restituer à ces vies leur puissance, montrer la façon dont les êtres se traitent eux-mêmes comme des possibles – autrement dit, comme des pensées.

Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*

Dans ce qui est peut-être une méditation borgésienne sur un fameux problème de probabilité, Pierre Jourde fait de l'intention poétique la condition *sine qua non* de l'existence d'un texte: «À *la recherche du temps perdu* est un texte dans la mesure où Proust a voulu l'écrire. À *la recherche du temps perdu* n'est pas un texte si un singe [dactylographe] ou une machine le produit en alignant des signes au hasard» (Jourde, 2001, p. 144). Entre ces deux *Recherche*, aussi identiques que les *Quichotte* respectifs de Cervantes et de Pierre Ménard, la différence pertinente est hors texte: elle se situe dans l'existence ou non d'une *intention* de produire un artefact signifiant. Pour Jourde, cette condition est d'autant plus justifiée que le texte en question est moins empirique ou factuel. Car un texte scientifique, par exemple, fonde ses affirmations sur des observations ou des expériences reproductibles, c'est là une des caractéristiques méthodologiques de sa validité. À l'inverse, un texte d'invention est sauf de cette exigence factuelle et, par conséquent, son sens dépend davantage (mais pas entièrement) de l'intention poétique de son auteur. C'est un sens conjectural qui dépasse la signification objective de l'énoncé. Le singe dactylographe peut ainsi produire cette signification objective, mais il lui manquera toujours la part intentionnelle qui, dans un texte d'invention, autorise souvent

une pluralité d'interprétations, certaines allant parfois à l'encontre du sens apparent des énoncés.

Pour autant, fonder le sens d'un texte sur l'intention poétique ne revient pas à dire que le texte signifie nécessairement ce que l'auteur a voulu qu'il signifiât. Bien plutôt, l'intention opère de manière quelque peu paradoxale :

Il en va d'un texte comme des évolutions d'un danseur ou des mouvements d'un boxeur : on ne peut pas dire que tel placement de jambes soit intentionnel, car la conscience du sportif ne l'a pas expressément voulu en tant que figure isolée. On ne peut pas dire non plus qu'il ne soit pas intentionnel puisque s'expriment et s'accomplissent en lui la volonté immédiate d'un meilleur placement, afin de frapper, d'esquiver, et la volonté de vaincre qui a animé l'entraînement de l'artiste (*ibid.*, p. 142).

Ainsi, une figure – chorégraphique ou littéraire – peut à la fois être voulue et involontaire. Dans la première perspective, on dira que l'intention a un contenu, un effet spécifique visé, alors que dans la seconde, l'intention n'existe que du point de vue de l'objectif d'ensemble recherché par l'artiste. Pourtant, à ce niveau global, l'intention s'échappe pour ainsi dire à elle-même, devenant générique : elle vise une chorégraphie, une œuvre textuelle, mais elle ne la contrôle pas dans chacune de ses parties, n'en dicte pas le détail en tant que tel. Or, les œuvres n'existent pas dans l'abstrait, elles sont des réalités singulières articulées autour de détails concrets qui les rendent irréductibles à d'autres œuvres. Dès lors, dans la mesure où ces détails, à l'instar du pas exécuté par le danseur, ne sont pas explicitement visés par l'intention artistique, cette dernière ne vise pas l'œuvre particulière, mais une idée, agissante, quoique générale, d'œuvre. Envisagée du point de vue de l'œuvre particulière, l'intention poétique est donc vide de contenu (*ibid.*).

Dans ces conditions, quel rapport l'écriture littéraire entretient-elle avec le réel ? Si l'intention d'écrire ne cible pas le contenu précis du texte qu'elle fonde, comment penser le lien entre l'écriture et son objet ? La réponse à cette question passe peut-être par une autre interrogation, celle de ce qu'est ou de ce que fait, au juste, l'imagination artistique. Reprenant un éloge de Conrad à l'égard de Maupassant, Jacques Rancière défend l'idée que l'imagination véritable n'invente pas (2017, p. 108). On aurait tort cependant de penser que le philosophe prône ici une copie simplette du réel. Le contraire serait plus vrai :

L'homme de la mimésis n'est pas celui qui reproduit en les transposant des situations ou événements réels. C'est celui qui invente des personnages et des situations qui n'existent pas mais pourraient exister. Le vrai créateur, lui, n'invente pas. Il ne tire pas de son chapeau des personnages auxquels il prête sentiments et aventures possibles. Il développe à l'inverse des virtualités d'histoire portées par un état sensible effectif, un spectacle surpris, une silhouette entr'aperçue, une confidence non sollicitée, une anecdote entendue par hasard ou recueillie dans un livre trouvé à l'étalage d'une librairie d'occasion (*ibid.*).

L'invention – au sens que désapprouve Rancière<sup>1</sup> à la suite de Conrad – est au fond un plagiat du réel, un acte qui reproduit des copies ressemblantes sans pour autant permettre de les comprendre. À l'inverse, développer des « virtualités d'histoire » permet d'envisager le réel comme un champ à explorer, une énigme qu'on sonde en interrogeant la logique et les conditions de possibilité. Le spectacle surpris, la silhouette entr'aperçue, la confidence involontaire sont autant de points de départ, des lieux de conversion du réel en objet de pensée. Ainsi envisagée, l'imagination créatrice part du réel tout en se méfiant de son évidence. Car, « [celui] qui croit dans le réel est satisfait » (Jourde, 2001, p. 16) et, partant, il n'interroge ni sa parole, ni son expérience et encore moins le monde qu'il croit comprendre. On peut donc dire que l'écriture créatrice suppose une méfiance non seulement face au réel, mais également face à l'intelligence que nous en avons.

Mis en regard, Jourde et Rancière posent, au principe de la littérature, d'un côté une *intention* mobilisée par l'insatisfaction face au réel et, de l'autre, une *invention* qui n'est pas copie, mais plutôt potentialisation du réel. En effet, pour Rancière, ce qui distingue l'expérience réelle d'avec la fiction n'est pas « le défaut de réalité » qu'on impute à cette dernière, mais plutôt le « surcroît de rationalité » par lequel la fiction interroge ce qui *peut* exister (Rancière, 2017, p. 7). Ainsi, l'une et l'autre perspectives supposent la recherche d'un sens reconnaissable comme sens, et c'est là la différence avec l'exploit dactylographique de notre singe. Même quand *La Recherche* de Proust et celle du singe sont

1. Remarquons que, dans l'extrait cité, Rancière utilise le mot « inventer » en deux acceptions opposées : d'un côté, dans la phrase négative, « inventer » signifie peu ou prou produire des copies naïves du réel (conception discréditée depuis les esthétiques de Kant et de Hegel) ; de l'autre côté, dans les phrases affirmatives où le mot est repris en bonne part, l'accent est mis sur le sondage des possibilités, leur exploration, le fait de les *penser*.

matériellement identiques, il reste cette différence que la première est lue et reconnue comme le résultat d'une quête de sens tandis que la seconde n'est que le fruit du hasard. Mieux, si un singe peut, *par hasard*, réussir une *Recherche*, il y a peu de chances qu'un peuple de singes réussisse, *par hasard*, une littérature, c'est-à-dire un système sémiotique au sein duquel des milliers d'œuvres d'invention reviennent avec régularité à la même problématisation de l'existence. En tant que système sémiotique, la littérature requiert plus que le hasard. Le sens humain suppose une forme ou l'autre de finalité.

De ce point de vue, la finalité est le contraire du hasard. Et, de toutes les activités sémiotiques de l'être humain, l'art est sans doute celle qui donne, de la finalité, la forme la plus délibérée en raison de ce qui passe parfois pour son inutilité ou sa gratuité. Nous sommes cependant d'avis qu'en réalité l'art n'est ni inutile ni gratuit : il remplit au contraire une fonction plus fondamentale sans laquelle l'utile montrerait toute l'étendue de son insuffisance. Si dans *Styles*, Marielle Macé (2016) théorise et analyse les « formes de vies » qu'elle rapproche des « esthétiques de l'existence » (p. 26) évoquées par Foucault, nous esquisserons ici l'idée, proche, quoique différente, selon laquelle toute vie nécessite une *forme constituante* et que cette nécessité atteint, avec l'espèce humaine, une complexité au sein de laquelle l'art joue un rôle spécifique. C'est cette forme constituante que nous nous proposons de penser sous le nom d'« archive paradoxale ». Pour en étayer l'idée, nous nous appuyons sur la biosémiotique de Thomas Sebeok, en particulier sa théorie du *semiotic self*, sur la psychanalyse freudienne, sur la théorie du mythe développée par Hans Blumenberg et sur la philosophie esthétique de Jacques Rancière. Une fois précisée, cette proposition théorique éclairera la façon dont le roman francophone subsaharien contemporain pense l'existence humaine à travers le prisme de la crise.

### L'archive paradoxale

C'est à l'occasion d'un colloque portant sur la « sémiotique de l'angoisse » que Thomas Sebeok a proposé le concept de « *semiotic self* », celui-ci permettant de théoriser la dimension sémiotique de la vie. L'expression « *the self* » est généralement traduite par « le moi », « l'identité », voire « la nature » (de quelqu'un et, parfois, de quelque chose). Nous la traduirons cependant par « le soi » (et nous évoquerons donc

« le soi sémiotique ») afin d'éviter les connotations anthropocentriques habituellement liées au « moi ». En effet, il importe de noter que le phénomène envisagé par Sebeok va au-delà des humains pour embrasser les êtres vivants en général. C'est à l'échelle du vivant dans son ensemble qu'il pense le soi en tant que phénomène sémiotiquement articulé avant d'envisager les formes de plus en plus complexes que ce phénomène prend à mesure qu'on monte les échelons de la conscience. De même, pour la proposition théorique qui va suivre, il convient de garder à l'esprit cette échelle du vivant : elle servira d'horizon à une conception de la littérature (et de l'art en général) comme mode de pensée engageant la vie et la survie humaine.

Sebeok note d'emblée une parenté entre les mécanismes biologiques d'alerte immunitaire et les mécanismes psychiques d'alerte émotionnelle sous la forme de l'angoisse chez l'être humain. Dans les deux cas, l'individu se trouve face à un élément inconnu provenant du monde environnant et la détection de l'intrus présuppose la perturbation d'une information préexistante. Celle-ci engage la connaissance que l'être a de lui-même et de son environnement. À l'échelle la plus basique du vivant se trouve la capacité à distinguer ce qui est soi et ce qui ne l'est pas ainsi que l'aptitude à reconnaître ce qui, venant de l'environnement, est intégrable au soi ou ne l'est pas. Il n'y a pas de vie durable sans cette capacité :

La propriété définitoire d'un antigène est son étrangeté – sa qualité de non-soi. [...] On suppose que, au cours de l'évolution, les tout premiers êtres vivants ont « inventé » le système immunitaire afin de s'extraire du reste de la soupe de matières organiques environnantes, dans le but de distinguer le Soi d'avec l'Autre<sup>2</sup> (Sebeok, 1991, p. 37).

Dans le guide tacite du survivant, la première compétence consiste donc à lire l'environnement pour se distinguer de tout ce qui n'est pas soi. Mieux : la première tâche consiste littéralement à se créer par détachement, par mise en forme de soi. Avant cette étape, il n'y a pas de soi. En effet, ce besoin de distinction repose sur un dénominateur matériel commun en ce sens que « tous les êtres relèvent essentiellement de la même chimie » (*ibid.*). La capacité à se distinguer suppose donc une

2. À moins que le texte cité ne soit une traduction officielle publiée en français et indiquée comme telle dans la bibliographie, les citations de textes en langue étrangère sont traduites par nos soins.

capacité à reconnaître le soi et l'étranger, mais également une capacité à constituer une archive cumulative<sup>3</sup> de cette information qui puisse être mobilisée instantanément plutôt que reconstituée à nouveaux frais, chaque fois qu'elle est requise.

À cette opération sémiotique primaire – adéquatement considérée par Sebeok comme une sémiotique de l'*information*<sup>4</sup> et non encore du sens – vient s'en ajouter une seconde qui consiste à déployer des alertes biologiques (et, pour certains êtres, des alertes psychiques) afin de déclencher une réponse comportementale en cas de danger. C'est ce qui conduit Sebeok à résumer ainsi sa pensée :

Ma thèse ici est que ce don extraordinaire, quoique imparfait, de discrimination trouve en fait une double expression chez l'être humain à travers deux systèmes de reconnaissance parallèles et les mécanismes de défense y afférents : la mémoire immunologique [...] appuyée par un autre mécanisme, communément appelé angoisse, qui protège le soi au sens où on a affaire à un processus continu, un mode de vie, en un mot, un comportement (p. 38).

Sebeok observe que, chez les animaux non domestiqués, l'angoisse s'attache aux besoins vitaux tels que l'alimentation ou la sexualité. Autrement dit, elle fonctionne comme un système cognitif d'alerte corrélé à la survie biologique. Toutefois, chez les humains, « cette transitivity de la relation indicielle s'étend à des objets et concepts pouvant être totalement dépourvus d'enjeu biologique » (*ibid.*, p. 39). Cette particularité de l'angoisse humaine est ce qui l'ouvre, l'articule et la met en tension avec la pensée au service de l'existence.

Pour souligner davantage le rapport entre angoisse, environnement et pensée, Sebeok cite une page de Charles S. Peirce qui traite de l'émotion comme d'une forme d'inférence. Partant de l'observation que toute émotion s'articule à quelque contenu de pensée, le philosophe sémioticien décrit le mécanisme de quelques-unes telles que la peur, la joie, l'étonnement ou encore l'angoisse. À propos de cette dernière, il écrit :

3. La métaphore de l'archive est employée par Sebeok.

4. L'information est nouveauté et, en l'occurrence, est nouveau ce qui n'est pas soi. Le sens, quant à lui, requiert une forme de conscience. D'un point de vue biosémiotique, l'information est aussi *mise en forme* de l'être en vue précisément de reconnaître ce qui n'est pas soi.

Si j'ai une raison de penser que quelque chose qui m'intéresse beaucoup, et que j'attendais impatiemment, pourrait ne pas se produire ; et si, après avoir pesé les probabilités, pris des précautions et cherché à obtenir des informations supplémentaires, je me trouve dans l'impossibilité d'arriver à une conclusion ferme en ce qui concerne l'avenir, à la place de cette déduction intellectuelle hypothétique que je recherche, le sentiment d'angoisse surgit (CP. 5.292).

On remarquera que, pour Sebeok lisant Peirce, le surgissement de l'angoisse ne sanctionne pas uniquement l'échec d'une opération de pensée raisonnée : il associe cet échec à une forme de danger analogue au risque qu'un corps inconnu fait peser sur la réalité biologique délimitée par le système immunitaire. L'ordre de la pensée (comme celui de l'archive immunologique) est excédé par l'irruption de l'inconnu. Ainsi, loin d'opposer raison et affect, on peut dire que l'une et l'autre sont corrélés, quoique selon des sémiotiques différentes, à notre lutte atavique contre l'angoisse existentielle.

Ce qui précède permet d'éclairer un aspect de la pensée humaine. En effet, comme le suggère l'argument de Peirce, il y a une forme de raisonnement (le raisonnement conceptuel) qui se pratique avec une faible charge émotionnelle. Il y a cependant une autre forme d'inférence qui, par les mécanismes involontaires de l'affect, révèle l'enjeu de la pensée même : nos activités cognitives ont pour effet de maintenir notre équilibre d'êtres en relation. C'est pour cette raison que, chez l'humain, le « soi sémiotique » est tout ensemble sémiotique, psychique, social et, ajouterons-nous, créatif. Bien que Sebeok n'inclue pas explicitement la capacité créative de l'humain dans la composition du « soi sémiotique », sa conception de la mémoire l'implique. Il décrit en effet la mémoire comme « une archive documentaire privée et multisensorielle, [...] l'*articulatio secunda*, [ou la syntaxe] qui produit la machinerie par laquelle la mémoire organise, remodèle continuellement, tel un enfant maniant un jouet bricolé, et enfin impose à chacun de nous un schéma narratif personnel et cohérent » (Sebeok, 1991, p. 42). On devine la dimension créative de ce processus dans ce remodelage continu qui suggère que la mémoire n'enregistre pas servilement l'information, mais plutôt la travaille. Une mémoire « copieconforme » signifierait non seulement l'impossibilité de la pensée (comme l'atteste le Funes de Borges), mais aussi, en définitive, l'impossibilité de soi, ce qui rendrait inconcevable toute autodéfense. Ainsi, ce que nous fournit la mémoire est à la fois

le produit d'une conservation et d'une transformation et c'est sur fond de cette archive privée que s'apprécie la sémiotique existentielle des affects.

À la nécessité vitale d'une autodistinction biologique, la psychanalyse freudienne ajoute la nécessité vitale d'une autodistinction psychique: « Le nourrisson n'isole pas encore son moi du monde extérieur qui est la source des sensations affluant sur lui. Il apprend à le faire peu à peu par diverses excitations. [...] Cette distinction sert naturellement l'intention pratique de se défendre contre les sensations de déplaisir, éprouvées ou menaçantes » (Freud, 2018, p. 76-77). Sebeok et Freud maintiennent cependant une tension entre l'instauration (par détachement) du soi et son intégration dans le monde environnant. Le détachement ne se fait pas au détriment de l'intégration, mais en tension avec elle. À l'étendue indistincte et inviable d'origine se substitue une solidarité d'êtres individués – c'est-à-dire, en langage glissantien, *un tout d'êtres en relation* –, de sorte que le soi devient simultanément une condition nécessaire à l'existence d'un spécimen, d'une espèce et d'une interdépendance écosystémique. Chez l'humain, l'individuation se trouve, de façon analogue, solidaire du vivre-ensemble, créant à la fois une meilleure résilience de l'espèce, mais également des troubles propres à la socialité. *Le malaise dans la culture* est l'analyse, fort pessimiste, du coût de cette socialité.

Sans entrer dans le détail de la démonstration freudienne, retenons de son analyse un point qui intéresse de près la thèse qui nous occupe ici. Pour Freud, la vie en société est si pesante que nous cherchons des moyens pour la supporter. Un de ces moyens, la religion, pose la question de la finalité de l'être humain, question que l'art, à sa manière, reprend à son compte. Aux yeux de Freud, cette question – ou du moins le présupposé qu'il y a une finalité à l'existence humaine – relève de l'illusion. En effet, il observe ironiquement que nous ne nous posons jamais la question de la finalité des animaux, sauf pour affirmer qu'ils ont pour fin de nous servir. Aussi, si les autres êtres n'ont pas de finalité, il est douteux que les humains en aient une. Cependant, que la finalité soit illusion ou non n'est pas la vraie question : l'important est l'usage que nous faisons de cette idée de finalité. Ce qui intéresse Freud, c'est « de savoir ce que les hommes eux-mêmes, dans leur comportement, reconnaissent pour la finalité et l'intention de leur vie, ce qu'ils exigent de la vie et veulent atteindre en elle » (p. 89). Cette question com-

mande la recherche du bonheur entendu comme obtention du plaisir et évitement de la souffrance. Or le bonheur se trouve contraint par les règles de la vie en société qui, comme on a vu, est directement liée à la survie et au développement de l'espèce humaine. Autrement dit, à partir d'une question relative à l'émergence de l'individu (la formation du moi) Freud tire les conséquences gigantesques engageant la place de l'individu dans la société, le rôle des institutions sociales et des inventions culturelles dans la structuration de ladite société et même, implicitement, le rôle de la société dans l'histoire de l'espèce.

C'est un élargissement analogue qu'opère Hans Blumenberg à partir de l'émergence, sur la scène du vivant, de l'espèce humaine. De fait, la théorie du mythe qu'il propose s'articule aisément avec l'idée sebeckienne selon laquelle l'autoformation du soi est d'une importance vitale. S'inscrivant, lui aussi, dans une perspective évolutionniste, Blumenberg observe une singularité de l'espèce humaine. Les autres espèces vivantes existent dans des mondes relativement circonscrits dont elles ont appris à connaître (et à négocier) les dangers. L'être humain, lui, n'est pas contraint à un milieu particulier et sa capacité de vivre dans divers milieux multiplie d'autant les dangers auxquels il peut s'attendre :

Quelle qu'ait pu être l'apparence de la créature pré-humaine amenée [...] à profiter de l'avantage sensoriel de se tenir debout sur ses deux pieds et de maintenir cet avantage en dépit des inconvénients qu'il comporte quant au fonctionnement des organes – cette créature avait, dans tous les cas, perdu l'abri d'une forme de vie plus cachée, et plus adaptée, afin de s'exposer aux risques inhérents à l'horizon plus élargi de sa perception, risques qui étaient aussi ceux de sa visibilité (Blumenberg, 1985, p. 4).

Si donc cet ancêtre de l'humain peut voir plus loin, il peut aussi être perçu de plus loin. Cette singularité définit ce que Blumenberg appelle « l'absolutisme de la réalité » (*ibid.*, p. 3-4), un état d'angoisse existentielle auquel débouche l'évolution même de l'espèce humaine. L'absolutisme de la réalité est l'ensemble d'opportunités, de menaces et d'inconnues générées par cette « perte soudaine d'adaptation » (*ibid.*). Il provoque un haut degré d'angoisse en raison de l'incapacité de connaître la nature et l'origine de dangers potentiels. L'articulation de l'angoisse et de l'incertitude, que Peirce examinait depuis un angle logicien, est ainsi étendue à l'incertitude originelle, à un moment où le

monde dans son ensemble apparaît comme un horizon indifférencié de menaces.

Pour survivre dans un tel monde, il est nécessaire de lui donner une lisibilité, fût-elle objectivement erronée. Il est indispensable de le configurer par la pensée de manière à reconnaître une menace quand elle se présente, mais aussi, et surtout, de sorte à l'anticiper. L'absolutisme de la réalité bouleverse donc le rapport de l'être humain à l'espace, au temps, à la conscience et à la pensée. Il ne suffit pas de vivre dans le présent, il faut anticiper l'avenir ; il ne suffit pas de percevoir les êtres présents, il faut supputer les absents ; il ne suffit pas de percevoir des comportements, il est crucial de les modéliser. L'horizon existentiel de l'homme ne se limite pas à l'espace physique de ce qui est : il s'étend au domaine du possible, à celui de l'intériorité et à la pensée. En d'autres termes, potentialiser le réel – c'est-à-dire penser ce qui est en l'inscrivant dans le champ plus large de ses potentialités – devient une compétence indispensable à la survie de l'humain. C'est ainsi que le mythe, selon Blumenberg, est la parade que l'humain naissant invente face à l'absolutisme de la réalité. Autrement dit, le manque qu'éprouve l'être humain en termes de milieu écosystémique propre, il le pallie par le travail symbolique du mythe.

Ce qui distingue l'approche de Blumenberg de la plupart des théories littéraires ou philosophiques du mythe est le refus de s'inscrire dans une logique téléologique qui verrait l'espèce humaine progresser du mythe (vu comme l'enfance de l'humanité) au *logos* (qui signerait sa maturité). Le mythe n'est pas la stratégie d'une humanité infantile, il n'est pas la béquille appelée à devenir obsolète lorsque l'humain atteindra l'âge de raison. Plutôt que de penser le mythe selon un hypothétique *terminus ad quem*, Blumenberg l'envisage à partir du *terminus a quo* que constitue l'absolutisme de la réalité. Sous cet angle, le mythe commande une rationalité propre grâce à laquelle l'humain définit sa place dans un monde qu'il réordonne et qu'il arrache à l'indistinction originelle. On retrouve ainsi chez Blumenberg la même intuition que chez Sebeok, quoiqu'appliquée spécifiquement à l'espèce humaine. Cette dernière, pour survivre, doit définir sa place en introduisant de la distinction dans un monde illisible, en nommant et en classant les menaces indistinctes de ses premiers temps. Il y va de la viabilité même de l'humain.

Pour Blumenberg, la peur et, plus encore, l'angoisse n'ont pas pour simple cause l'ignorance, mais plutôt l'absence de familiarité. « Même

une très bonne connaissance des choses invisibles – telles que la radiation ou les atomes ou les virus ou les gènes – ne met pas un terme à la peur. Ce qui est archaïque n'est pas tant la peur de ce que l'on ne connaît pas encore que la peur de ce qui ne nous est pas familier» (p. 34). Or, dans un univers qui s'étend de l'infiniment petit à l'infiniment grand et du physique au psychique, la familiarité ne se construit pas avec les seuls moyens de la connaissance scientifique. Elle doit s'éprouver. L'exemple légendaire de Thalès calmant la panique d'un marin face à une éclipse solaire témoigne d'une expérience de familiarisation : en ramenant la soudaine obscurité cosmique à l'obscurité, plus familière, des yeux clos, Thalès aide le marin à intégrer le phénomène cosmique dans un réseau d'expériences sensibles familières. Indépendamment de la validité scientifique de l'explication fournie par Thalès, celle-ci n'en réussit pas moins à reconfigurer le sensible de façon à le rendre vivable. Les théories qui mettent l'accent sur un hypothétique *terminus ad quem* manquent ainsi l'importance de cette reconfiguration du sensible. Ce faisant, elles placent sous l'égide d'une raison univoque des phénomènes qui, pour certains, seraient mieux compris s'ils étaient rendus à leur rationalité propre.

On pourrait ici tenter une analogie à partir d'une idée que l'on trouve, entre autres, chez Schopenhauer et Freud. Elle concerne la ressource de l'esprit face à la conscience d'une situation trop insupportable. Schopenhauer l'exprime comme suit :

la nature ainsi angoissée recourt à la *folie* comme à l'ultime moyen de sauver la vie : l'esprit tant tourmenté déchire alors en quelque sorte le fil de sa mémoire [c'est-à-dire la continuité de la conscience], comble les trous par des fictions et se réfugie ainsi dans la folie face à cette douleur qui dépasse ses forces (2009, p. 399).

Implicite dans la proposition de Schopenhauer est l'idée que la conscience adhère au monde aussi longtemps que ce dernier est supportable, mais qu'en cas de crise l'esprit trouve la parade dans des opérations – parfois dérisoires, certes – de la pensée. Il est évident que, telle que théorisée par Schopenhauer, la folie ne résout rien des causes de l'angoisse, mais consiste seulement à la fuir. La proposition de Blumenberg est une variante plus ambitieuse de la même idée, en ce sens qu'elle formule plus qu'une simple fuite loin de la réalité : face à l'angoisse de l'existence, l'esprit recourt au mythe qui, certes, est objectivement une

conception fautive de la réalité, mais une conception dotée du pouvoir de la transformer. En effet, la différence d'avec Schopenhauer est que le mythe blumenbergien permet à la pensée de changer l'homme et, par ce truchement, à l'homme ainsi changé de changer à son tour le monde. Le mythe (et, par extension, le travail de l'art) est ainsi notre « folie », la « folie » qui rend plus sain – ou du moins plus supportable – le monde qui l'avait provoquée.

Refuser la vision téléologique du mythe comme prélude à la raison, accorder au mythe une rationalité et une fonction distinctes de la rationalité scientifique ne revient pas nécessairement à souscrire à une théorie obscurantiste de l'imagination. En vérité, tout en affirmant la spécificité de l'une par rapport à l'autre, Blumenberg considère que la rationalité du mythe et la rationalité scientifique se renforcent mutuellement. Sa démonstration repose sur la notion d'optimisation. Selon lui, une des vertus du mythe est d'atténuer l'angoisse en familiarisant le monde. Il est en effet plus facile de vivre dans un monde où les vicissitudes des humains sont le fait de divinités et de forces identifiées – quand bien même cette identification serait scientifiquement fautive – plutôt que d'habiter un monde où la menace est omniprésente, indéterminée et sans parade. En réordonnant le monde sous une forme certes difficile, mais intelligible et acceptable, le mythe ouvre un espace dans lequel cette forme est prise pour acquise et, par conséquent, un espace permettant de vaquer à d'autres affaires telles, par exemple, l'investigation scientifique. « Le sujet théorique [c'est-à-dire l'homme de science] ne peut s'efforcer à l'indifférence [méthodologique] que parce qu'il n'est pas identique au sujet individuel et à sa finitude » (p. 67). Si l'être humain avait eu à explorer tous azimuts le monde angoissant de l'origine, il n'aurait probablement pas duré longtemps. Mais en prenant la pensée mythique pour suffisante, il a pu optimiser le travail de la raison scientifique. Le mythe permet donc de répartir « le fardeau de la preuve » (p. 166) en laissant à celui qui le questionne le soin d'en démontrer l'invalidité<sup>5</sup>. Cette sorte de division du travail cognitif révèle ainsi deux domaines complémentaires : d'un côté, une entreprise visant à pallier l'angoisse propre à l'existence au moyen d'un travail créatif et, de l'autre, un effort pour connaître le réel au moyen

5. Voir en outre, à ce sujet, la préface de Robert M. Wallace à l'édition anglaise précitée.

de méthodes empiriques. De ce point de vue, les deux domaines se trouvent dans un rapport non pas de chronologie, mais plutôt de corrélation.

Un dernier point à noter concernant la théorie de Blumenberg est le caractère pour ainsi dire darwinien du mythe lui-même. Plutôt qu'une création géniale réussie d'un coup et transmise, sous forme de legs inaltéré, de génération en génération, le mythe, pour le philosophe allemand, est le produit d'une sélection par laquelle les communautés écartent des versions peu efficaces au profit de versions plus opérantes. Loin d'être l'œuvre d'un individu, le mythe est celle d'une collectivité qui, le transmettant, valide les formes capables de répondre à ses angoisses. En d'autres termes, la création du mythe comporte une part de réception par laquelle il s'affine, se précise et devient pérenne. Vu sous cet angle, le mythe est donc une sorte d'archive condensant l'apport d'une communauté, une archive conservée parce qu'elle a su être modifiée, une archive qui, à travers les âges, n'en finit pas de présenter de nouvelles faces à mesure que la part stabilisée de son histoire se confronte au travail incessant d'interprétation. Cette interprétation comporte toujours une part d'actualisation, une tentative de répondre aux préoccupations du présent, si bien que, dans sa relation à la synchronie, le mythe a cette caractéristique paradoxale de conserver ce qu'il offre au remaniement, c'est-à-dire de conserver et de transformer en même temps.

À cet égard, les analyses que Blumenberg consacre au sort du mythe sous les assauts rationalistes des Lumières, ou les pastiches d'écrivains tels que James ou Gide, montrent l'importante élasticité de cette archive paradoxale. Et lorsque le philosophe rapproche le mythe et, selon son expression, les « métaphores absolues » (Blumenberg, 2010, p. 11), il ouvre la voie à l'élargissement de sa réflexion au-delà du domaine du mythe proprement dit, pour inclure le travail de la littérature et des arts. Par « métaphores absolues », le philosophe entend les usages du langage qui, loin d'être de simples ornements rhétoriques traductibles en équivalents non figurés ou en purs concepts, sont au contraire une forme propre de pensée témoignant d'une certaine intuition du réel. Par exemple, la métaphore de « la force de la vérité » telle que l'analyse Blumenberg montre une conception de l'être humain comme être clivé dont l'inconscient rejette ce que le moi perçoit mal. Dans une telle configuration, la vérité apparaît comme la violence d'un réel (ou

d'un dieu) aux prises avec l'entêtement humain. Une telle vérité n'est pas la simple reconnaissance d'un état de fait, elle est une victoire sur l'aveuglement tenace des humains. Le philosophe défend donc l'idée que certaines créations métaphoriques saisissent des réalités phénoménologiques auxquelles le langage conceptuel ou « non figuré » ne rendrait pas justice. Ainsi, ce que cette conception de la métaphore a en commun avec sa théorie du mythe, c'est d'une part que les deux types de discours saisissent une expérience sensible dont ils rendent compte selon leur rationalité propre et que, d'autre part, ces types de discours relèvent d'une historicité qui les rend renouvelables au gré de leur réception à travers les âges.

Cette conception d'un travail sensible, doté d'une rationalité propre et évoluant au gré des circonstances historiques de la réception est une idée que nous retiendrons pour les besoins de notre lecture. Afin de préciser le tour que nous lui donnons, il est utile de compléter ces remarques par un retour à la théorie esthétique de Jacques Rancière. Dans *L'Inconscient esthétique*, le philosophe français s'arrête justement sur un cas illustrant la forme que peut prendre la force de la vérité dans le domaine esthétique. Cherchant à élucider les conditions littéraires qui ont rendu possible l'inconscient freudien, il s'arrête au discrédit jeté par Corneille et Voltaire sur le scénario œdipien tel que proposé par Sophocle. Voulant adapter la tragédie grecque au goût et à la conscience esthétique de leur époque, les deux dramaturges identifient trois défauts qui rendent invraisemblable la pièce. Il n'est ni crédible qu'Œdipe ait pu oublier les circonstances dans lesquelles son prédécesseur est mort ni, par conséquent, qu'il ne reconnaisse pas la vérité de son crime lorsqu'il l'entend de la bouche de Tirésias, ce qui rend futile l'abus des oracles cherchant à créer un suspense dans un scénario trop évident (Rancière, 2010, p. 11-19). Ce que révèlent ces objections, c'est que les deux dramaturges opèrent dans une logique « poétique » au sens où l'entend Rancière : toutes leurs questions portent sur la bonne « manière de faire » et « d'apprécier les imitations » (Rancière, 2000, p. 30). Autrement dit, leurs objections se rapportent à la fois à la *poiesis* et à la *mimesis*.

Or, pour Rancière, la rationalité propre à l'art ne relève pas du régime poétique, mais plutôt du régime esthétique. Ce dernier concerne non pas la manière de faire, mais plutôt le « mode d'être sensible propre aux objets de l'art » (p. 31). L'esthétique n'est donc pas ici la théorie de l'art,

mais plutôt une configuration du domaine du sensible comme objet de pensée. Avec ce changement de perspective, l'attention ne porte plus sur ce que *reconnait* le spectateur ou le lecteur – il ne s'agit plus de recevoir l'art comme reflet d'un déjà-connu –, l'accent porte plutôt sur la façon dont le mode de perceptibilité des objets (la façon particulière qu'ils ont d'être sensibles) élargit l'intelligence que nous en avons et notre manière de les penser. Un exemple cité à plusieurs reprises par Rancière est celui de Balzac qui voyait en Cuvier le véritable poète de son époque : à la poésie d'un Byron, Balzac préfère le travail du naturaliste capable de révéler par l'étude des fossiles tout un pan de monde caché. Cuvier illustre pour Rancière la lisibilité des choses, l'histoire gravée à même la matière, une parole muette qui dit la vérité des êtres à travers la façon dont ils se donnent à notre sensibilité. En tant qu'il est signifiant, le mode d'être sensible est le domaine même du régime esthétique des arts.

Sous-entendue par cette approche est l'idée que tout ce qui existe porte sur (et en) lui-même les signes de son histoire. L'histoire des êtres se lit à même leur corps parce que les circonstances de leur existence en affectent la forme. Chez les êtres inertes, la portée de ces signes coïncide avec leur périmètre matériel. Mais chez les êtres vivants dotés d'une forme de conscience, la complexité sémiotique croît proportionnellement, si bien que les facteurs psychiques, cognitifs ou sociaux participent de l'écriture de ces signes sensibles. Ainsi, ce qu'un Corneille ou un Voltaire ne perçoit pas chez Œdipe, c'est que le comportement du personnage n'est pas uniquement dicté par la raison consciente (*logos*), mais aussi par une raison passionnée (*pathos*) qui réclame ce que le *logos* ne veut pas reconnaître. Ce conflit entre ces deux formes de rationalité explique pourquoi ce qui n'est pas crédible d'un point de vue *logique*<sup>6</sup> est pourtant possible d'un point de vue *pathémique* chez le « même » sujet. On peut ainsi voir en Freud un Cuvier de l'esprit, cherchant à lire non pas ce que l'esprit veut bien dire, mais plutôt ce qu'il trahit à son insu. À côté de la pensée *logique* connue d'elle-même, on posera donc, avec Rancière, une non-pensée qui n'est pas l'absence de pensée, mais plutôt la configuration de signes involontaires et que seule déchiffre l'attention au mode d'être sensible des choses (Rancière, 2010, p. 32).

6. Entendre : propre au *logos*.

Cette non-pensée qui relève de l'être-sensible ne s'entend pas en termes d'infériorité par rapport à la pensée consciente, mais plutôt en termes de différence. En tant que telle, elle configure au sein du sensible un territoire inconscient dont la théorie freudienne ne reprend qu'un aspect. En effet, dans la mesure où elle s'intéresse aux opérations de la psyché, la théorie freudienne s'attache aux signes d'ordre psychique. Mais l'exemple de Cuvier proposé par Balzac attire l'attention sur d'autres types de signes involontaires dont l'art se saisit. Ainsi, les conventions poétiques sont elles-mêmes porteuses de postulats inconscients – ou du moins tacites – que le travail esthétique se charge de bousculer. Par exemple, la théorie aristotélicienne des genres reprend, sans la questionner, la hiérarchie sociale permettant de distinguer nobles et gens du commun et de fonder, sur cette base, les genres tragiques et comiques. De même, un Flaubert s'intéressant moins au pauvre qu'aux poux qui le dévorent (Rancière, 2007, p. 35) attire l'attention sur la pauvreté saisie dans l'être-sensible de son travail de destruction. Ce type d'attention, à l'instar des métaphores absolues de Blumenberg, fait du sensible le lieu d'une phénoménologie dont le discours théorique ne saurait répliquer l'efficacité. L'une et l'autre formes de pensée, tout en étant complémentaires, mobilisent donc des formes de rationalités incommensurables.

Pour Rancière, le régime esthétique est donc le lieu d'une opération foncièrement paradoxale dans la mesure où s'y révèle une pensée non pensante, une parole muette, ou encore des signes précédant le régime sémiotique de leur instauration. Car, à proprement parler, les fossiles de Cuvier ne relèvent pas d'une émission sémiotique : ils n'ont pas été produits *comme* signes adressés à un déchiffreur futur. Ce n'est que lorsque le naturaliste s'en empare qu'ils sont instaurés comme manifestation signifiante d'une vérité sensible. La pensée de tels signes est ainsi dans leur réception plutôt que dans leur production matérielle, elle est de longtemps précédée par l'*information* – c'est-à-dire la mise en forme *potentiellement lisible* – d'une matière du monde. En d'autres mots, si le fossile est une archive dépourvue d'intention, l'assomption littéraire de cette archive est, elle, sémiotiquement motivée. Vu sous cet angle, on a affaire à une « poésie » qui pense avec des signes qui ne pensent pas, un peu comme le danseur de Jourde dont le pas est à la fois le fruit d'une intention et de la spontanéité. Cette poésie coopte l'inintentionnel au service du sémiotique. Pour pasticher Merleau-

Ponty, la rationalité sensible dans l'art relève de l'impersonnel<sup>7</sup>, mais un impersonnel de type indiciel<sup>8</sup> et intégrable dans un régime plus complexe de signification.

Aussi divers que soient les ancrages disciplinaires des penseurs invoqués pour théoriser l'archive paradoxale, nous pouvons à présent synthétiser la façon dont ils se rejoignent. Leur point de rencontre est l'archive comme *forme constituante*, une forme qui, en s'archivant, soutient la tension entre le soi et l'environnement. Chez chacun de ces penseurs, les processus sémiotiques ont une corporéité et une matérialité sans lesquelles il n'y aurait pas d'existence dans la durée. L'archive immunologique de Sebeok crée des organismes biologiques et des écosystèmes; la psyché freudienne commande les expressions somatiques et comportementales du désir avec toutes les conséquences biologiques et culturelles qui en découlent; le mythe blumenbergien crée une espèce d'homme qui à son tour crée une espèce de monde. Dans les trois cas, la forme (immunologique, psychique, mythique) *constitue* l'humain en le dotant d'un mode particulier d'être. L'aventure qui commence avec cette forme écrit pour ainsi dire l'homme en même temps que l'homme l'écrit: en tant qu'*auteur* (d'art, de savoir et d'actes) l'homme écrit son histoire; mais dans la mesure où cette dernière affecte l'homme (en le rassurant, en le traumatisant, en l'historicisant), il est fait par l'histoire. C'est ici, sur ce versant d'une double syntaxe active et passive, qu'intervient l'analogie de Cuvier chère à Rancière, celle d'une corporéité qui archive sur et en elle-même les traces sensibles de son histoire. L'œuvre de cette archive est, aux yeux de Balzac, la véritable poésie, qui saisit l'être dans la facture de soi.

On peut ainsi dire que le travail du mythe et de l'art permet à l'homme de définir sans cesse son mode d'être. L'être humain ne sort pas tout fini du processus évolutionnaire biologique, *il assume son être et entreprend de s'autocréer*, de sorte qu'il devient un être esthétique, c'est-à-dire non pas seulement un être qui crée de l'art, mais, plus fondamentalement,

7. « [Je] vois du bleu parce que je suis *sensible* aux couleurs [...] De sorte que, si je voulais traduire exactement l'expérience perceptive, je devrais dire qu'on perçoit en moi et non que je perçois. » (Merleau-Ponty, 1992, p. 249).

8. L'indicel relève de l'indice, c'est-à-dire d'un type de signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote du fait qu'il en est la conséquence ou le résultat. Par exemple, une empreinte digitale est l'indice de celui ou celle dont la main l'a produite, de même que la forme d'un fossile est le résultat de circonstances physiques qui l'ont façonnée.

un être qui se crée par l'art. De là cette proposition schématique : vu du côté du soi (comme chez Sebeok, Freud et, dans une certaine mesure, Blumenberg), on met l'accent sur l'aspect *constituant* du processus sémiotique – ici une forme *crée* l'être. Si toutefois on privilégie l'être sensible (comme chez Rancière), on met l'accent sur l'aspect *constitué* et *signé*, c'est-à-dire le fait que l'être créé non seulement garde la trace du processus qui l'a créé, mais montre que ce processus est – ou, dans le cas des fossiles, a été – son mode d'être. Le caractère duratif de ce mode d'être explique la configuration sémiotique du fossile, pour s'en tenir à cet exemple. Cette double perspective est précieuse dans la mesure où elle permet un regard tout aussi bien sur les processus de création que de réception de l'être, c'est-à-dire, d'un côté, un regard sur le processus même de création, de maintien et de disparition de l'être (humain) et, de l'autre, un regard sur la lisibilité de ce processus.

Ce que nous appelons archive comporte ces deux aspects. Dans son versant *constituant*, elle est le processus sémiotique par lequel l'humain (qu'il soit individu ou communauté) détermine sa façon d'exister, la façon particulière de mener son existence et le sens que, du même coup, il donne à celle-ci. Dans sa dimension *constituée*, elle est ce qu'un mode d'exister – les pratiques, les normes, les aspirations – révèle de la vérité d'un être humain. On parlera ainsi d'archive (au sens *constituant*) en discutant la manière dont tel peuple chez Miano mène une existence pacifique fondée sur la sacralité de la vie, existence qui se retrouve en péril lorsque la façon de penser des négriers vient éprouver les fondements mythiques dudit peuple. De même on parlera d'archive (au sens *constitué*) lorsqu'elle est considérée de l'extérieur, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est pas *vécue* mais *lue*, comme dans le cas de conquérants cherchant à briser l'esprit d'un peuple pour mieux le soumettre. Dans de tels cas, ce qui est sous-entendu, c'est que l'existence d'un peuple repose sur un certain faisceau de savoirs, de croyances et de valeurs et que le plus sûr moyen de soumettre ce peuple est de s'en prendre à ce fondement sémio-anthropologique. On voit dès lors qu'en sus de sa fonction anthropologique, l'archive a aussi une dimension politique dont l'importance, dans ces pages, sera soulignée par la crise de la colonialité.

## Penser l'existence

S'il fallait donc résumer en cinq mots clés l'idée qui traverse – et structure – l'ouvrage, ces mots seraient : archive, esthétique, pensée, existence et crise. L'idée s'éclaire si on lit la série à rebours : il s'agit en effet de faire de la crise le point d'entrée dans la lecture de l'existence, le prisme privilégié pour saisir ce qui la détermine, la façonne et l'expose. On découvre alors, c'est là notre thèse, qu'à l'instar de l'inconscient lacanien structuré comme un langage, l'existence humaine est configurée non pas tant *comme* que *par* la pensée, une pensée qui s'élabore notamment par les moyens de l'esthétique et qui s'archive dans les formes de vie qu'elle engendre, matérialise et maintient. Cette archive s'avère cependant paradoxale en ceci qu'elle n'est pas fixée une fois pour toutes, étant non seulement transformable mais parfois même réversible. De ce point de vue, *les moyens sémioculturels que l'homme déploie pour garantir son existence sont les mêmes qu'il emploie à s'auto-détruire ou, le plus souvent, à détruire autrui*. La possibilité de la crise est ainsi inscrite dans l'archive même. D'où le fil conducteur qui, prenant la crise pour point de départ, traverse l'ouvrage. Cette même raison explique que chacun des chapitres de celui-ci se déploiera à partir d'une forme ou l'autre de crise : crise esthétique, crise politique, guerre, etc. Cette présentation est bien sûr schématique car, la plupart du temps, une crise en cache d'autres, ce qui n'est guère étonnant dès lors que les diverses dimensions de l'existence sont interconnectées.

Ainsi envisagée, l'archive paradoxale jouera, selon les circonstances, trois rôles principaux : elle opérera soit comme principe anthropologique, soit comme signifiant historique, soit comme optique ajustable à des situations d'échelle variable. À titre de principe anthropologique, l'archive paradoxale permet de penser la continuité, l'interconnexion et la contingence de l'existence humaine au sein d'un monde. La continuité rappelle que l'être humain dans sa réalité biopsychique participe d'un continuum allant des êtres unicellulaires aux plus complexes. L'interconnexion souligne le processus évolutionnaire qui, loin d'aboutir à des espèces isolées, maintient une interdépendance, y compris matérielle, entre les êtres du monde. Cette interdépendance signe la contingence de tous les êtres de sorte que ce qui arrive au reste du monde vivant ou inerte conditionne jusqu'à l'existence humaine. Il est important de garder à l'esprit cet horizon écosystémique sous

peine de réduire les questions telles que la domination coloniale, les dérives despotiques ou encore les guerres à de simples querelles entre humains. La réinsertion de l'existence humaine dans son horizon écosystémique est en effet, comme on le verra dans les deux derniers chapitres, l'une des particularités de la lecture littéraire proposée dans ces pages. À titre de signifiant historique, l'archive paradoxale sera pour ainsi dire vérifiée par sa dé-faite : c'est en observant le processus de démantèlement d'une communauté que l'on saisira dans son importance tragique la forme complexe qui fait tenir une communauté et qui, à tout moment, peut être désarticulée. Ce processus est historique en ceci qu'il provoque une crise par laquelle un peuple est transformé dans sa constitution et dans sa destinée. Enfin, en tant qu'optique ajustable, l'archive paradoxale se prête à des contextes plus restreints où la complexité de tout le dispositif n'est plus manifeste, mais où l'une ou l'autre de ses conséquences fonctionne toujours comme pivot heuristique reliant les crises individuelles à la crise historique enclenchée par l'ère coloniale.

Il convient ici de préciser que la réversibilité de l'archive paradoxale est asymétrique à sa constitution : l'archive dé-faite ne ramène pas l'être à l'état zéro des origines, sa destruction est non pas totale mais, pour ainsi dire, pathologisante. En tant que telle, la réversibilité ramène à l'angoisse existentielle que palliait le travail du mythe et, ce faisant, elle sape les fondements anthropologiques qui font de l'homme ce qu'il est. Pour cette précise raison, la déshumanisation n'est pas un effacement complet de l'homme – l'homme déshumanisé reste homme dans la conscience de son humanité attaquée, et cette conscience fait entrevoir la fragilité de son humanité, la possibilité pour le sens de basculer dans l'absurde, mais aussi la possibilité jamais anéantie d'opposer à la déshumanisation un refus proprement humain. Parce qu'il entrevoit son effacement, l'homme déshumanisé est à la fois plus exposé et plus sensible au caractère construit – et restructurable – de son humanité risquée. Il sait aussi que ce qui est reconstruit porte les cicatrices de son histoire violente.

Or, ces cicatrices sont lisibles. En tant que signes sensibles d'une vie éprouvée, elles n'ont pas de meilleure expression que celle de l'art. Nous concevons en effet la littérature – et l'art – comme terrain où la pensée fait l'expérience dramatique d'elle-même, c'est-à-dire que, au lieu de s'évaluer à l'aune d'une logique abstraite, la pensée dans

l'art cherche à savoir ce qu'elle, la pensée, signifie dans des situations concrètes. Dans l'art, la pensée prend la mesure d'elle-même comme sens vécu. Par exemple, s'il est vrai que l'homme se constitue en archivant la connaissance qui le constitue, que devient-il lorsque des circonstances historiques – telles que la Traite, l'esclavage, le génocide – démantèlent une part importante de cette connaissance? Plutôt que d'en donner un exposé abstrait, la littérature explore les idées à travers leur épreuve, leur efficacité sensible, l'éclairage qu'elles reçoivent de l'épreuve même. Aussi, en nous penchant sur les épreuves, grandes et discrètes, affectant l'existence subsaharienne, s'agit-il d'aborder l'histoire de la modernité comme site d'expériences individuelles, collectives et institutionnelles permettant de penser l'existence à l'aune des lumières blessées que sont les crises.

Considérant que ce qui précède éclaire suffisamment la dimension anthropologique de l'archive paradoxale, nous montrerons par deux brefs exemples comment sa valeur historique et sa portée ajustable ressortent des moments de crise. Dans *Un océan, deux mers, trois continents*, Wilfried N'Sondé relate le voyage de Nsaku Ne Vunda, un prêtre kongo envoyé à Rome par son roi afin de dénoncer auprès du pape la Traite des esclaves perpétrée par ses ouailles. L'essentiel du roman se déroulant au royaume du Kongo ou à bord d'un navire négrier, l'accent est toutefois mis moins sur la rencontre avec le pape que sur le processus de déshumanisation, à l'échelle collective, provoqué par la Traite. Autrement dit, le roman met en scène une crise qui, selon Nsaku Ne Vunda lui-même, transforme le destin d'un peuple à travers l'atteinte au mythe par lequel ce peuple déterminait son humanité. Ce que l'on observe alors, c'est l'interconnexion entre, d'un côté, la ruine des idéaux, des croyances et des valeurs du peuple kongo et, de l'autre, la réussite de la Traite. Les deux phénomènes coexistent non par coïncidence mais bien comme conditions corrélées d'un même fait historique : *la Traite réussit d'autant mieux que la communauté est démantelée*. Pour faire écho à l'épigraphe empruntée à Marielle Macé, ce peuple s'était constitué à travers une vision axiologisée de lui-même – une projection de ce qu'il *peut* devenir – et c'est en désarticulant cette vision que les négriers parviennent à réduire les captifs kongo en esclaves. Sans entrer dans le détail d'une analyse qui sera développée plus loin, on peut déjà entrevoir la façon dont ce qui avait permis à un peuple de se constituer est également, pris à rebours, ce qui rend possible (sans pour autant causer) la ruine de ce

même peuple. La réversibilité de cette archive constituante participe de son caractère paradoxal.

Dans d'autres contextes, comme dans *Frère d'âme* de Diop ou dans *De purs hommes* de Sarr, ce sont à première vue des crises individuelles qui sont mises en scène. À cet égard, la portée collective de l'archive paradoxale est moins évidente. On constate cependant que ces crises individuelles sont précisément des crises *parce que* l'individu ne trouve plus sa place dans les valeurs, savoirs et institutions de sa communauté. Posée implicitement dans la crise de l'individu est donc la fonction constituante de la communauté pour l'individu, c'est-à-dire la double dynamique de détachement et d'intégration (Sebeok) placée au cœur de l'archive paradoxale. Grâce à cette caractéristique, on peut lire l'individu à partir de la communauté, et la communauté à partir de l'individu, c'est-à-dire orienter et ajuster l'optique en fonction des données particulières fournies par l'œuvre romanesque envisagée. Toutefois, si partir de la communauté offre plus de chances de saisir le phénomène dans la multiplicité de ses dimensions, l'échelle individuelle n'ouvre pas toujours une aussi large perspective. On pourra par exemple voir l'influence coloniale dans la justification discursive de l'homophobie infligée à tel personnage de Sarr ou de Lobe, mais la logique d'ensemble ayant présidé à l'entreprise coloniale n'y sera pas aussi manifeste que si l'on se plaçait à l'échelle d'une communauté. Pour cette raison, l'analyse s'autorisera une variation d'angles et d'échelles en fonction de l'œuvre romanesque considérée. En outre, pour éviter les lourdeurs qui autrement en résulteraient, cette variation ne sera pas à chaque fois signalée. Une fois que le lecteur en est averti, il n'est pas malaisé, nous semble-t-il, de passer d'une perspective à l'autre au gré de la lecture.

Dans le cadre théorique ainsi défini, l'ouvrage se propose donc d'examiner – à travers un corpus romanesque datant essentiellement des années 2000 à 2020<sup>9</sup> – la façon dont les littératures francophones subsahariennes font, à leur manière, ce que toute littérature est appelée à faire : penser l'existence. Les questions soulevées par un tel projet ne sont pas, on s'en doute, spécifiques à l'Afrique subsaharienne ou à ses

9. Trois romans font exception à cette limite temporelle : les deux romans de Kourouma des années 1990 et un roman de B. B. Diop, *Le Cavalier et son ombre*, paru en 1997. Ces exceptions permettent de mieux situer l'argument dans le contexte esthétique de l'une et l'autre œuvres.

diasporas. Elles y trouvent néanmoins une expression particulière en ce sens qu'elles sont tributaires de l'histoire du continent. La crise centrale que toutes ces problématiques supposent est l'impérialisme colonial éprouvé à travers la Traite, la colonisation proprement dite, mais aussi les ruptures culturelles, politiques et épistémiques qui en résultent et dont les répercussions se ressentent encore de nos jours. Cette crise touche à trois principaux domaines de l'existence : individus, communautés, institutions. Malgré son importance, il est cependant entendu que la colonisation du continent africain n'efface pas l'intégralité des repères historiques, culturels et politiques de l'Afrique précoloniale et que la colonisation n'épuise pas la lisibilité de l'existence sur le continent. Néanmoins l'impact de cet événement – qui se survit de nos jours à travers la géopolitique et le capitalisme mondialisé – constitue la crise la plus profonde et aux effets les plus durables depuis la rencontre des deux continents.

Compte tenu de l'explosion de la production littéraire africaine au cours des deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, on ne saurait éviter le sentiment soit d'incomplétude, soit d'arbitraire quant au choix du corpus. En effet, pour chaque ouvrage mobilisé dans la discussion, par exemple, de l'esthétique ou de la prédation capitaliste, dix autres ouvrages auraient pu être étudiés avec autant d'intérêt. Cependant, pour les besoins de notre étude, l'essentiel est que le corpus soit de taille et de qualité à garantir une diversité suffisante pour l'examen des problématiques envisagées. C'est pourquoi les œuvres retenues offrent une diversité thématique, stylistique et géographique.

La diversité thématique est assez reflétée par les titres et intertitres des chapitres de sorte qu'il n'est pas nécessaire de s'y attarder. On dira simplement que les questions examinées sont autant de perspectives sur quelques crises importantes explorées par les littératures francophones subsahariennes. La diversité stylistique, telle que nous l'envisageons, couvre bien entendu les choix esthétiques des auteurs mais aussi les personnages ou les théories de l'art lorsque des mises en abyme ou des considérations métaesthétiques sont déployées au sein des œuvres.

Enfin, la diversité géographique est à la fois simple et difficile à déterminer. D'un côté, il est aisé d'associer chacune des œuvres à un lieu lui servant sinon d'origine du moins de cadre : l'un et l'autre Congo, Burundi, Rwanda, Comores, Cameroun, Côte d'Ivoire, Sénégal, France,

Suisse, États-Unis, Chine... Mais comme le montre la dérive géographique de cette liste, l'espace subsaharien mentionné dans le sous-titre de notre ouvrage se trouve débordé par le caractère transcontinental des récits. Cet excès de l'espace subsaharien s'explique en partie par le fait qu'il s'agit en effet de penser l'existence non pas seulement en Afrique mais aussi dans les diasporas d'ascendance subsaharienne. Cependant, quelle que soit sa validité, cette raison ne clôt pas le débat. Elle n'explique pas par exemple pourquoi le personnage historique de Rosa Parks, héroïne d'un roman d'Eugène Ébodé, serait prioritairement envisagé à la lumière de son ascendance africaine quand elle en a sûrement d'autres et qu'en outre elle mène son combat en tant que citoyenne américaine. Si on tente de sortir de l'embarras en invoquant l'origine subsaharienne des auteurs, plutôt que celle des personnages, on se heurte à l'objection que cette origine n'est pas l'objet des récits considérés, et qu'en outre certains de ces auteurs sont aussi citoyens français, belge ou suisse. S'il est difficile de définir de façon satisfaisante ce critère, on peut du moins en problématiser la difficulté. Car, cette dernière ne nous est pas propre : éditeurs et libraires ont peine à classer (ou à justifier le classement de) leurs auteurs. Quels sont par exemple ces « Continents noirs » auxquels une collection de Gallimard renvoie la « littérature africaine, afro-européenne, diasporique, et ses auteurs<sup>10</sup> » alors même que l'éditeur publie un Mabanckou<sup>11</sup> et un Chamoiseau dans « La Blanche » ? Un écrivain tel que Bofane sera-t-il qualifié de congolais, belge ou belgo-congolais ? Le fait est que la difficulté et l'insuffisance de ces désignations – trahissant ce que Bessière appellerait une exclusion inclusive (Alix *et al.*, 2020, p. 354) – reflètent l'expansion diasporique des littératures subsahariennes europhones dans une mesure sans comparaison avec, par exemple, les littératures danoise ou japonaise.

Dans ce contexte, évoquer des fictions et diasporas « subsahariennes » c'est jouer – en l'occurrence intentionnellement – sur une ambigüité : subsahariennes parce que ces fictions se déroulent, pour certaines, en Afrique subsaharienne ; subsahariennes aussi parce qu'elles mettent en intrigue (à défaut de revendiquer) des racines subsahariennes à l'état de problème (Dongala, Ébodé, Faye, N'Sondé, Sarr...)

10. D'après la description de la collection sur le site de l'éditeur.

11. *Demain j'aurai vingt ans* est paru chez Gallimard bien que l'auteur soit habituellement édité au Seuil.

Mais de telles racines ne sont pas exclusives (elles coexistent parfois avec d'autres héritages), ni toujours clairement définies (être Noir sous Jim Crow n'est pas exactement être Africain et pourtant, comme le note Blyden [2019], l'identité noire n'est pas pensable sans prendre position vis-à-vis de sa composante africaine). Il faudra donc problématiser l'espace subsaharien, c'est-à-dire l'approcher non comme simple lieu géographique, mais comme le signifiant d'expériences tributaires du projet colonial occidental. Telle la Rome cornélienne, l'espace subsaharien sera moins un lieu qu'une relation : il sera habité, vécu, porté par ses peuples au gré de leurs migrations et des ressorts historiques de ces dernières. Il aura bien sûr sa matérialité et l'on verra que ses espaces ne sont pas niés. Mais on verra aussi, pour paraphraser Glissant, que ses lieux rencontrent les lieux du monde<sup>12</sup>.

L'ouvrage comprend six chapitres dont on indiquera brièvement l'articulation à la proposition théorique qui précède. Le premier chapitre aborde l'esthétique à travers les mises en abyme qui en révèlent le caractère constituant. L'analyse porte sur des personnages qui cherchent à s'autoriser, c'est-à-dire à fonder l'autonomie de leur existence sur des pratiques esthétiques dont l'une des vertus est de mettre en lumière la négociation de l'existence au moyen de constructions discursives. Dans le prolongement du rôle des discours dans la constitution des existences, le chapitre 2 examine la parenté pragmatique entre l'acte de définir et l'acte de régir, parenté qui est à l'origine de la notion de « préjudice colonial » théorisée ici même. Cette notion permet de décoder le jeu spéculaire des façons et contrefaçons de soi ainsi que l'importance des unes et des autres pour l'autopréservation. Adoptant une échelle plus grande, celle où se joue l'existence dans la totalité de ses dimensions, le chapitre 3 poursuit l'analyse en examinant la façon dont la démesure coloniale et le préjudice qui en résulte affectent les cultures, les institutions, les modes de gouvernance et l'existence quotidienne des gouvernés au point d'enclencher parfois des situations de quasi-anéantissement.

Les deux chapitres suivants s'articulent autour des institutions en tant que matérialité politique d'une archive. L'idée que les institutions sont la matérialisation d'une pensée remonte au moins à Hegel.

12. « Mais si vous désirez de profiter dans ce lieu qui vous a été donné, réfléchissez que désormais tous les lieux du monde se rencontrent », écrit-il (1997, p. 59).

Cependant, il ne s'agit pas ici de reconduire sa focalisation, à notre avis excessive et trop optimiste, sur la Raison. Si pour nous les institutions sont la projection – dans le présent et dans l'avenir – des aspirations existentielles d'un peuple, le politique s'y affirme d'emblée comme amalgame d'idées et d'ambitions caractéristiques du clivage freudien du sujet. Avec l'entreprise coloniale, la vie institutionnelle des colonies est confrontée à un conflit d'archives qui se traduit dans les crises de savoirs, de croyances, et même d'ontologie. Ces crises qu'explore le chapitre 4 atteignent une phase critique lorsque, comme on le voit dans le chapitre 5, le jeu politique se tourne vers les institutions pour les vider de tout idéal. Les destructions inouïes qui en résultent prouvent alors par l'absurde l'importance vitale d'une archive fédératrice.

La succession des crises provoquées par la domination (néo)coloniale culmine dans l'éclatement des spatialités : la mondialisation de la prédation capitaliste doublée des ambitions géopolitiques de l'Occident et de la Chine aggrave la crise de la colonialité dont la logique et les effets se lisent dans la migration des personnes et des objets. On verra, avec le dernier chapitre, que la portée écosystémique des objets et substances en dérive ferme la boucle d'une archive dont l'inspiration lointaine est le chiffrage immunologique d'êtres sensibles à leur environnement.

La pensée a joué — et joue toujours — un rôle vital dans le devenir de l'espèce humaine dont l'histoire se conçoit et se crée à travers elle. C'est par elle, également, que l'humanité a su pallier des faiblesses qui la rendent vulnérable aux phénomènes naturels. On peut donc s'attendre à en voir la trace dans la façon dont diverses sociétés ont projeté leur existence et assumé leur place dans le monde. Comment la pensée structure-t-elle, concrètement, une civilisation, des individus, voire des institutions? Avec quels moyens et avec quels résultats? Telle est l'interrogation au cœur de cet ouvrage.

S'appuyant sur un socle théorique transdisciplinaire, l'auteur montre comment la pensée conçoit le travail esthétique comme une activité par laquelle l'être humain archive l'idée de sa propre existence. Pour ce faire, il examine un corpus d'œuvres subsahariennes parues, pour la plupart, au cours des deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle en partant du motif de la crise (sociétale, individuelle, institutionnelle). Il développe ainsi l'idée paradoxale que l'humanité, pour garantir son existence, déploie les mêmes moyens symboliques qu'elle mobilise pour la défaire. Ce paradoxe nous conduit au-delà de la seule réalité humaine pour réintégrer cette dernière dans l'écosystème, cadre ultime à toutes formes d'existence.

**CHRISTIAN UWE** est professeur adjoint (*Assistant Professor*) d'études culturelles et de littérature comparée à l'Université du Minnesota, Twin Cities. Ses travaux portent essentiellement sur les littératures subsahariennes, caribéennes et française.

34,95 \$ • 31 €

Disponible en version numérique  
[www.pum.umontreal.ca](http://www.pum.umontreal.ca)

Couverture: graphisme Gianni Caccia

**Les Presses de l'Université de Montréal**

ISBN 978-2-7606-4695-7



9 782760 646957