



**HAL**  
open science

## Voix et voies de l'Autre dans Le Candidat de Frédéric Valabrègue

Catherine Mazauric

► **To cite this version:**

Catherine Mazauric. Voix et voies de l'Autre dans Le Candidat de Frédéric Valabrègue. Cahiers d'Etudes Romanes, 2018, Écrire et dire les migrations : représentations de l'espace et de l'altérité, nouvelle série (36). hal-01904125

**HAL Id: hal-01904125**

**<https://amu.hal.science/hal-01904125>**

Submitted on 24 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

# Voix et voies de l'Autre dans Le Candidat de Frédéric Valabrègue

Catherine Mazauric

► **To cite this version:**

Catherine Mazauric. Voix et voies de l'Autre dans Le Candidat de Frédéric Valabrègue. Cahiers d'Etudes Romanes, Centre aixois d'études romanes, 2018. <hal-01904125>

**HAL Id: hal-01904125**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01904125>**

Submitted on 24 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Voix et voies de l'Autre dans *Le candidat* de Frédéric Valabrègue

Catherine Mazauric

Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Aux côtés d'une abondante production littéraire abordant depuis une trentaine d'années les migrations illégalisées d'Afrique vers l'Europe, le roman de Frédéric Valabrègue se distingue en revisitant le récit picaresque pour décentrer les schèmes d'appréhension à travers lesquels se joue la relation postcoloniale, et rappeler la légitimité des rêves d'un faux candide, vrai candidat à l'*exit option* hors de son continent. Jubilation du romanesque et portée critique de la fiction se conjuguent à travers les stratégies intertextuelles, la polyphonie, la mobilité des postures énonciatives et plus généralement l'attention aiguë portée à un langage de l'entre-deux.

Accanto all'abbondante produzione letteraria che tratta da circa trent'anni delle migrazioni "illegalizzate" dall'Africa all'Europa, il romanzo di Frédéric Valabrègue si contraddistingue nel rivisitare il racconto picaresco per decentrare gli schemi d'apprensione attraverso i quali si gioca il rapporto postcoloniale, e ricordare i sogni di un falso ingenuo, vero candidato all'*exit option* fuori dal suo continente. Esultanza del romanzesco e portata critica della finzione si coniugano attraverso le strategie intertestuali, la polifonia, la mobilità delle posizioni enunciatrice e, in modo più generale, attraverso la grande attenzione rivolta a un "linguaggio di mezzo".

Dans *Le candidat*<sup>1</sup>, Frédéric Valabrègue relate l'aventure pédestre et plus généralement terrestre d'un jeune voyageur, « candidat » subsaharien à l'*exit option*<sup>2</sup>. Plus récemment dans *Grant'autre*<sup>3</sup>, il écrit sur les traces de deux

---

1 Frédéric Valabrègue, *Le Candidat*, Paris, P.O.L., 2010, 219 p. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par le numéro de folio précédé de *Cand.*

2 Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 233 (ouvrage réédité en 2017 aux PU de Limoges).

3 Frédéric Valabrègue, *Grant'autre*, Paris, P.O.L., 2015, 348 p.

voyages antérieurs : celui qu'accomplit Henri Michaux des Andes à l'Amazone et qu'il relata dans *Ecuador*<sup>4</sup> à la fin des années 1920, et celui que Valabrègue fit lui-même dans les années 1970 en Amérique latine, encore jeune homme, dans les pas de l'écrivain. La cause pourrait ainsi être entendue : tandis que le premier de ces deux récits procéderait d'une littérature transitive en prise avec l'actualité mondiale – et en particulier eurafricaine – des migrations, le deuxième procéderait d'une démarche plus littéraire et d'un « voyage de lectures » :

Je partirai le plus tôt possible pour l'Amérique du Sud, l'Équateur. Ce sera un voyage de lectures. Je mettrai à l'épreuve mon désir d'écriture et parcourrai sur le terrain un journal de voyage, *Ecuador* d'HM (« parcourir », un verbe de mon maître<sup>5</sup>).

Toutefois, tout ancré qu'il soit dans un phénomène social d'ampleur massive depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle, soit depuis plus de trente ans à présent – et dès lors pris en charge par des œuvres littéraires en nombre, fictions comprises, dès ce moment-là –, *Le Candidat* n'en doit pas moins être lu également comme un « voyage de lectures ». Cette dimension métatextuelle se déploie dans deux directions : en profondeur, dans l'épaisseur des références littéraires convoquées ; mais aussi, de façon plus horizontale, à travers le plurilinguisme et la polyphonie discursive configurant et imprégnant le matériau langagier : ainsi que F. Valabrègue, lors de la rencontre organisée à Aix-en-Provence le 14 octobre 2016<sup>6</sup>, le mentionnait, parmi ses habitudes d'écrivain figure celle de consigner dans des carnets des « tournures qui parlent » relevées çà et là, « attrapées n'importe où », dans une attention aiguisée non à la restitution naturaliste d'un parler, mais aux « agrégats » qui mettront en branle les phrases et la page.

L'enjeu de la représentation passe ainsi en arrière-plan d'une écriture de la mobilité *par* la mobilité – des pieds, du regard, de la langue –, qui ne laisse jamais l'Autre à sa place. Profitant de la Land Rover d'un couple de touristes européens pour traverser une partie du désert, et constatant que ceux-ci n'observent une distance respectueuse que lorsqu'il accomplit les rituels

---

4 Henri Michaux, *Ecuador. Journal de voyage*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, Nrf, 1968 [1929], 188 p.

5 Frédéric Valabrègue, *Grant' autre*, *op. cit.*, p. 25.

6 « Écriture et migrations – Représentations de l'espace et de l'altérité – Autour du *Candidat* de Frédéric Valabrègue » séminaire jeunes chercheurs CRISIS, Maison de la recherche Schuman d'Aix-en-Provence, 14 octobre 2016, en ligne sur <https://vimeo.com/204192984> (consulté le 15 août 2017).

de la prière musulmane, le jeune héros « candidat » commente : « [...] en ce moment, j'ai besoin que ma place soit claire. Je suis l'autre côté et l'autre bout du monde. Si j'attire la curiosité, ça fait grandir mon quant-à-moi » (*Cand* 78). Car la place de l'Autre constitue l'un des enjeux principaux, sinon le principal, du récit. Au terme de l'aventure, c'est ce déplacement-là qui aura conféré son sens au voyage.

## Situation dans un pan de littérature

*Le candidat* s'inscrit dans une vaste production traitant, dès la fin des années 1980<sup>7</sup> puis plus largement au tournant du siècle, des migrations illégalisées depuis l'Afrique subsaharienne vers l'Europe, concomitante du phénomène lui-même consécutif à l'érection de barrières réglementaires et matérielles de plus en plus épaisses et difficilement franchissables entre les deux continents séparés par la Méditerranée. Cette production comprend tant des récits d'auteurs hexagonaux (à l'instar de Laurent Gaudé<sup>8</sup>, Marie NDiaye<sup>9</sup> ou Frédéric Valabrègue) que des romans dus à des auteurs d'Afrique subsaharienne<sup>10</sup>, du Maghreb<sup>11</sup>, et, en d'autres langues que le français, d'autres pays d'Europe concernés par le phénomène migratoire comme l'Italie<sup>12</sup>, l'Espagne<sup>13</sup> ou la Suède<sup>14</sup>. Cette problématique s'est d'ailleurs parfois exportée jusqu'en Amérique du nord, à travers le travail d'auteurs originaires du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne écrivant, en anglais ou en français, sur la traversée périlleuse de la Méditerranée<sup>15</sup>. Le regroupement de ces œuvres diverses à

---

7 Didier Daeninckx, *Lumière noire*, Paris, Gallimard, Folio policier, 1987.

8 Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes sud, 2006.

9 Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, Nrf, 2009.

10 Alain Mabanckou, *Bleu blanc rouge*, Paris, Présence africaine, 1999; Abasse Ndione, *Mbèkè mi. À l'assaut des vagues de l'Atlantique*, Paris, Gallimard, Continents noirs, 2008; Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, Arles, Actes sud, 2010, etc.

11 Tahar Ben Jelloun, *Partir*, Paris, Seuil, 2006; Boualem Sansal, *Harraga*, Paris, Gallimard, Nrf, 2005, etc.

12 Giosuè Calaciura, *Passes noires*, traduit de l'italien, Paris, Gallimard, 2005 [2002]; Andrea Camilleri, *Le Tour de la bouée*, traduit de l'italien, Paris, Fleuve noir, 2005 [2003].

13 Antonio Lozano, *Harraga*, traduit de l'espagnol, Marseille, L'atinoir, 2008 [2002].

14 Henning Mankell, *Tea-bag*, traduit du suédois, Paris, Seuil, 2007 [2001].

15 Leila Lalami, *De l'espoir et autres quêtes dangereuses [Hope and Others Dangerous Pursuits]*, Paris, Anne Carrière, 2007 [New York, Algonquin Books of Chapel Hill, 2005], 205 p.; Didier Leclair, *Un passage vers l'Occident*, Ottawa, les éditions du Vermillon, 2007, 200 p. On distinguera ces récits de ceux qui mettent directement en scène, en langue anglaise,

partir d'un critère thématique – la traversée des frontières – invite d'abord simplement à une mise en question des catégories instaurant une solution de continuité entre littératures française et francophone(s), ou du Maghreb, d'Afrique subsaharienne, etc. Il permet aussi d'observer ensemble des livres parus chez des éditeurs ayant pignon sur rue dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris, soit depuis le centre du champ littéraire francophone, et d'autres publiés de l'autre côté de la Méditerranée par des maisons d'édition disposant d'une force de frappe moindre, et parfois même à compte d'auteur, autrement dit depuis la périphérie: autant de manières de répartir l'altérité de part et d'autre de frontières instituées que ces romans vont, à titre secondaire, mettre en cause.

Ces récits relatent des traversées maritimes, à l'Ouest dans le détroit de Gibraltar, plus à l'Est depuis la Tunisie, la Libye vers les îles italiennes et plus récemment de la Turquie vers la Grèce, des traversées atlantiques depuis le Sénégal ou le Maroc vers les Canaries, mais aussi de nombreuses traversées continentales virant à l'errance, dans le milieu naturel particulièrement hostile formé par le Sahara. *Partir* de Tahar Ben Jelloun envisage la traversée de Gibraltar, tandis que *Harraga* (rappelons que le mot d'arabe dialectal harraga peut se traduire par « brûleur<sup>16</sup> ») de Boualem Sansal inclut la transposition d'un documentaire télévisé sur la traversée du désert. D'autres titres sont plus parlants encore: *Le Néant bleu, Il était parti dans la nuit* par exemple, deux romans marocains retraçant de tragiques traversées maritimes<sup>17</sup>.

Le terme d'« aventure » correspond à la désignation ancienne (depuis les années 1950 au moins) du voyage transfrontalier en Afrique de l'Ouest. Certes, l'Europe est le but du voyage, mais « l'Eldorado » si souvent monté en épingle par les médias occidentaux recouvre une quête autre, celle de l'aventure elle-même et pour elle-même: « voir du pays », s'agrandir en marchant. La socio-anthropologue Sylvie Bredeloup<sup>18</sup> rappelle que, dès le milieu du siècle

---

la migration d'Africains en Amérique du nord, comme entre autres les romans de Dinaw Mengestu ou Imbolo Mbue.

- 16 Différentes étymologies ont été proposées. Il semble que le mot réfère en premier lieu à l'obligation, pour les candidats au passage, de brûler leurs papiers d'identité pour ne pas être trop vite identifiés de l'autre côté, et renvoyés dans leur pays d'origine. Il a donné lieu à une multitude de développements métaphoriques (je me permets de renvoyer sur ce point à Catherine Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, Lettres du Sud, 2012, p. 35-92).
- 17 Youssef Amghar, *Il était parti dans la nuit*, Paris, L'Harmattan, 2004; El Hamri Rachid, *Le Néant bleu*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- 18 Sylvie Bredeloup, *Migrations d'aventures. Terrains africains*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2014, 141 p.

dernier, « faire l’aventure » – expression reprise en 2014 par Fabienne Kanor<sup>19</sup> en titre à l’un de ses romans – a signifié dans ces régions quitter son pays pour chercher fortune ailleurs en devenant ainsi un homme. Dans de nombreuses cultures d’Afrique de l’Ouest, il arrive même que le voyage constitue une obligation pour tout jeune homme soucieux non seulement de devenir quelqu’un en profitant de sa jeunesse, mais aussi d’aider les siens en contribuant aux besoins de la famille élargie. Il relève également d’un parcours initiatique. Le roman de Frédéric Valabrègue – dont on sait qu’il a passé une partie de sa jeunesse au Niger – s’appuie sur ce substrat culturel : le héros, Abdou, suit une trace frayée par la mémoire collective tout en inscrivant la sienne propre, conjuguant l’élan vital de la jeunesse à la joie de la débrouillardise. Et si ce substrat culturel est africain, il rejoint un schème largement établi ailleurs :

Je quitte pas mon pays, dit Abdou. « Heureux qui comme Ulysse... », dites-vous dans la chanson<sup>20</sup>. « Ou comme cestui-là qui conquit la toison. » Il arrête, parce qu’évoquer la toison est pas la meilleure chose à faire (*Cand* 93)

Ce schème sous-tend le roman d’aventures et plus précisément picaresque : on le verra, Abdou possède les traits typiques d’un héros du genre. Par ailleurs l’un des éléments frappants ressortant de l’observation du corpus où l’on a inscrit le roman de Frédéric Valabrègue réside justement dans la fréquence élevée du recours à des formes de récit populaire ou même aux codes de la littérature de divertissement<sup>21</sup>. Certes le roman se tient loin de ces modèles, mais il en intègre les codes à sa propre dynamique, par exemple à travers des titres de chapitre (« La lettre au bienfaiteur », « Sur la route de Tahoua », etc.), ou les péripéties et nombreux « avatars » tenant efficacement en haleine le lecteur. Le livre procède ainsi d’une jubilation du romanesque, d’un plaisir à conter non pas une aventure mais des aventures, des heurs et malheurs dont le personnage à chaque nouvel obstacle se tire quasi-miraculeusement, ce jusqu’à la fin, ouverte comme la mer. S’inscrivant dans un courant dont il revisite les formes, *Le candidat* peut aussi les railler : ainsi du recours empreint de gravité à la

---

19 Fabienne Kanor, *Faire l’aventure*, Paris, Flammarion, 2014.

20 Rappelons que le vers initial du poème de Du Bellay a été repris dans une chanson interprétée par Georges Brassens (musique de Georges Delerue, paroles d’Henri Colpi), et qu’en 2009 – soit à l’époque probable d’élaboration du *Candidat*, paru en 2010 – le chanteur Ridan interprétait à son tour avec succès « Heureux qui comme Ulysse » d’après le sonnet initial.

21 Roman policier ou de gare (Mohamed Teriah, *Les « Harragas » ou Les Barques de la mort*, Casablanca, Afrique Orient, 2002), roman sentimental « à l’eau de rose » (Nathalie Etoké, *Un amour sans papiers*, Paris, Cultures croisées, 1999, Eliette Abecassis, *Clandestin*, Paris, Albin-Michel, 2003), etc.

mythologie rencontrée dans plusieurs récits, lorsque le personnage archétypal du passeur est identifié au redoutable Charon – dans *Le candidat*, le voici, grâce à une langue fourchant opportunément, rebaptisé « Choron », du nom d'un humoriste grinçant célèbre. Les clichés charriés par les médias et certains récits romancés exécutant un programme narratif répétitif sont aussi démontés à travers la désillusion du candidat parvenu à la frontière, dans une évocation narrée à l'irréel du passé :

J'imaginai pas ça du tout. J'étais pas dans cette configuration. Je me figurais un début, pas un bout du monde. Je pensais qu'ici, ce serait l'empoigne. Je voyais un village de fortune en bâches rapiécées. J'avais en tête un camp de réfugiés qui serait tenu par des brigands. Il aurait rassemblé les refoulés tentant une nouvelle chance, les rattrapés au prochain village, les raccompagnés au long cours allés jusqu'au bateau. J'ai oublié les candidats. Dans ce village de tentes se serait organisé un commerce de denrées qu'aurait attiré les vices. Le quartier de tentes aurait été mis en coupe réglée par une bande dont Djomo, le cuiseur de brochettes, aurait été le caïd. (*Cand* 152)

Cette prise de distance est favorisée par la fonction d'Abdou et la posture qui en découle, car il est griot, musicien itinérant. Tout en spécialisant et légitimant son voyage (l'itinérance étant inscrite dans la condition de certains griots musiciens au Niger), cette fonction lui assure une maîtrise dans l'art du langage. Loin de n'être que le naïf « candide » supposé par le titre, Abdou va faire preuve de rouerie non seulement dans les expédients dont il devra user en route, mais aussi dans le déploiement de stratégies professionnelles bien de son temps et le maniement même du langage :

Le griotage demande du mouvement, de la péripétie. Je fais des provisions pour renouveler le genre. Il faut moderniser. Sinon, je me ferai jamais un nom dans la profession...  
[...] Djomo explique. T'es pas sur une console vidéo où t'aurais obtenu une clé, un gage ou une provision de points pour passer à la case suivante. La réalité est plus déconcertante. (*Cand* 154)

## Voix de l'Autre

Comme d'autres romans développant une thématique analogue, *Le candidat* choisit d'ailleurs d'emblée de donner la parole au migrant, ainsi que le souligne l'incipit : « J'ai pas gagné la sanse » (*Cand* 9) – énoncé courant en français populaire d'Afrique de l'Ouest. Cette voix ouest-africaine s'exprimant en français vernaculaire est cependant doublée de façon quasi-immédiate par une



voix seconde proposant une traduction au lecteur non familier de cette région du monde (« la sanse (la chance) », *ibidem*). Le romancier reproduit là une stratégie fréquente dans le roman ouest-africain. Après l'explication donnant lieu à un nouvel africanisme parodique (« J'ai pas gagné mon femme<sup>22</sup>. », *ibidem*), le narrateur autodiégétique a cette fois recours à une maxime usitée plus largement (« Chacun selon sa capacité. », *ibidem*). Par la voix africaine passe évidemment l'élaboration d'un point de vue endogène. Toutefois il ne s'agit pas seulement de « donner la parole » au migrant, d'autant moins bien sûr qu'il s'agit d'une œuvre de fiction – cadre dans lequel toute délégation de parole relève d'un subterfuge –, mais aussi de déplacer les représentations à travers une scénographie des discours complexe. La variation des postures d'énonciation induit le trouble, mettant en lumière dès la première page un faux candide capable de se considérer lui-même avec distance et de maîtriser ses effets à travers une posture composée :

L'homme, il a marché. Il est venu du Burkina au Niger. Il a parlé de lui à la troisième personne du singulier. Il est resté sur le marché de Niamey dans l'échoppe du tâtonneur. Plutôt du tablier. Tablier est la fonction de qui possède une table en bois où exposer la marchandise. Un tâtonneur répare les radios sans rien y comprendre. (*Cand* 9)

L'intégration au tissu narratif de définitions qui sembleraient presque issues de l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire (IFA)*<sup>23</sup> pourrait quant à elle rappeler le procédé usité par Ahmadou Kourouma dans *Allah n'est pas obligé*<sup>24</sup>, dont le narrateur semi-scolarisé écrit à partir de la consultation de « quatre dictionnaires », parmi lesquels l'*IFA*. Mais Valabrègue lui confère une plus grande complexité grâce à de rapides variations, parfois intraphrastiques, entre le « je » initial et ce « il » de « troisième personne du singulier », en passant par un « on » moins assignable encore : « On montre le haillon couvert de latérite du kaya kaya, pièce d'étoffe tenant du T-shirt et de la toge » (*ibidem*).

Vers la fin du roman, le narrateur-personnage en vient à être perçu en focalisation zéro (voir par exemple p. 179 : « C'est sec, leur histoire ! s'étonne

---

22 Cet usage du verbe « gagner » est aussi attesté en Afrique de l'Ouest. L'emploi fautif du genre masculin – qui peut se rencontrer – rappelle en revanche une représentation parodique du parler autochtone dans le roman africain engagé contre la colonisation (voir par exemple Bernard B. Dadié, *Climbié*, in *Légendes et poèmes*, Abidjan, Nouvelles éditions ivoiriennes, 2002 [Paris, Seghers, 1950], p. 18).

23 Équipe IFA, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1988.

24 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

Abdou. Il part faire ses besoins [...], monte sur le plateau [...], puis au paragraphe suivant: « J'ai proposé un tour sur le plateau, pour bavarder et voir venir [...] », précisément parce qu'il s'est déplacé. L'alternance d'un discours direct (sans guillemets) et du discours indirect libre brouille encore un peu plus les cartes. Cette polyphonie « à sauts et gambades » n'est pas sans rappeler des modèles antérieurs rencontrés, plutôt que dans la littérature française, chez des écrivains africains de langue française, notamment les Ivoiriens Bernard B. Dadié<sup>25</sup> et Ahmadou Kourouma<sup>26</sup>, et l'on peut estimer qu'elle participe du dispositif du récit postcolonial.

## Scénographie des discours et pluralité des mondes en postcolonie

Elle distingue assez significativement *Le candidat* d'autres romans de la migration aventureuse travaillant la gestion de la voix de façon plus classique. Dans *Trois femmes puissantes*<sup>27</sup> par exemple, Marie NDiaye ne donne pas la parole à Khady, la troisième de ses héroïnes, ni ne restitue de monologue intérieur, conviant plutôt, subtilement, le lecteur dans l'espace mental de son personnage en le conduisant à appréhender le monde depuis cette position<sup>28</sup>. D'autres auront recours à la deuxième personne: ainsi *Samba pour la France* de Delphine Coulin<sup>29</sup> s'appuie sur le dispositif d'un recueil de témoignage par une bienveillante de la Cimade. *Le candidat* ne privilégie pas quant à lui le réalisme du dispositif narratif. En revanche les décrochages énonciatifs, les changements de locuteurs, de registres, de personnes... obligent le lecteur, comme brinquebalé à dos de chameau, à une constante vigilance. Jean-Marc Moura, observant que « l'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation », « l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales et postcoloniales<sup>30</sup> », rappelle que la scénographie énonciative, à savoir la construction de son propre cadre énonciatif par l'œuvre postcoloniale, forme l'un des enjeux forts de ces littératures:

---

25 Dans *Climbié*, *op. cit.*

26 Dans son premier roman *Les Soleils des indépendances* (Paris, Seuil, 1970).

27 Marie NDiaye, *op. cit.*

28 On se rappelle que Gérard Genette distingue « voix » (Qui parle?) et « mode » (Qui voit?) dans *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Poétique, 1983.

29 Delphine Coulin, *Samba pour la France*, Paris, Seuil, 2011.

30 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 129.

*Lethos*, notion aristotélicienne, est lié à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond au type de discours adopté. Mais tout genre de discours écrit doit aussi gérer son rapport à une vocalité fondamentale. Un texte en effet est généralement rapporté à quelqu'un, à une origine énonciative, à une voix qui atteste ce qui est dit. *Lethos* peut être tenu pour la manière dont la scénographie gère son rapport à cette voix<sup>31</sup>.

La mobilité énonciative mise en œuvre dans *Le candidat* induit ainsi dans la lecture un flottement typique des effets d'une scénographie postcoloniale. Valabrègue, romancier postcolonial? Ne voyons pas là une boutade: l'on sait que les problématiques postcoloniales ne concernent pas exclusivement les mondes anciennement colonisés. Comme Achille Mbembe l'a rappelé<sup>32</sup>, la postcolonie englobe non seulement ces mondes, mais aussi les espaces politiques des anciens colonisateurs. On sait de plus que Frédéric Valabrègue a été marqué par une jeunesse passée en Afrique subsaharienne, dans la décennie qui a suivi celle des décolonisations (son premier séjour au Niger datant de 1969). Et dans le réglage de la scénographie énonciative, l'essentiel est de savoir non seulement qui possède la parole, mais aussi de quel(s) monde(s) ce sujet est porteur. Aussi, cette voix de l'Autre variant les positions énonciatives, déjouant les positions assignées à partir desquelles se seraient déployées, dans une confortable stéréotypie duale, des lectures convenues, représente la diffraction brisant les discours binaires en postcolonie.

C'est aussi à travers cette polyphonie assumée que le roman se joue plaisamment d'une certaine vraisemblance – d'ailleurs l'écrivain confesse volontiers<sup>33</sup> le peu d'intérêt qu'il éprouve pour « l'universel reportage » et l'esthétique réaliste. Celle-ci ne permettrait pas, par exemple, de placer dans la bouche d'un tout jeune Bouzou à peine alphabétisé des volutes poétiques en lesquelles des éléments issus d'une intertextualité lettrée sont repérables:

Les enfants complotent: on va faire rougir l'anassara!<sup>34</sup> On va faire tomber sa figure! On va lui couper l'appétit!

---

31 *Ibidem*, p. 122.

32 Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, 293 p.

33 Cf. l'entretien cité: « Écriture et migrations – Représentations de l'espace et de l'altérité – Autour du *Candidat* de Frédéric Valabrègue » séminaire jeunes chercheurs CRISIS.

34 Ou « nansara »: le « Nazaréen », l'Européen blanc supposé chrétien (désignation usuelle dans les pays islamisés du Sahel). Ici le terme entre en coalescence avec une autre désignation de l'Européen dans les langues locales, à savoir *tulo bilen*, « oreille rouge » (voir Chevillard Éric, *Oreille rouge*, Paris, Minuit, 2005): des différentes valeurs du rosissement.

C'est une malice de rien du tout, anassara voulant dire, chez nous, le rouge. Le rougissement est pour nous un spectacle merveilleux. Voir le rose fleurir sur les joues. Faire en sorte qu'un être s'empourpre de désir ou de honte, quelle jolie! Ya des hommes qui rougissent. Ce sont les plus à fleur de peau. Pourquoi Dieu m'a pas donné de rougir comme une fille blanche ? J'aimerais posséder ce signal, ce fanal, cette loupiote désirante qui cherche l'autre moitié de la brûlure.

Pour nous les noirs, le rougissement monte par les yeux. C'est du talc affleurant par buée. Ma peau se couvre de gouttelettes, d'une brume pulvérisée semblable à l'écume du cheval de course. (*Cand* 34)

Bien sûr, l'Européen est ici pris dans la vision de l'Autre. Mais l'émoi tout à la fois reflété et suscité par cet extrait évoquant les délices procurées par le rosissement constitue aussi un joli pastiche d'œuvres de l'âge classique européen. Quant à la polyphonie et aux décrochages discursifs, ils se repèrent à l'alternance des syntaxes relevant du registre recherché élevé, ou de l'oralité basse à travers la simple transcription phonétique (« Ya »).

Tout discours étant au moins double et portant en lui sa propre contestation, la voix d'Abdou se multiplie, donnant à entendre une « tite voix babilleuse<sup>35</sup> » qui parfois aussi le morigène. Bien entendu, les entrecroisements entre discours généralement perçus comme étrangers les uns aux autres provoquent un dépaysement des perceptions et des effets de cocasserie et de comique, faisant « sauter une marche à l'entendement<sup>36</sup> » d'une façon toute voltairienne. Dans le passage qui suit, c'est l'intertextualité savante elle-même qui est prise en charge par le discours censément naïf du narrateur homo- et autodiégétique :

Ma seule tactique d'approche, c'est d'imiter. Oui, je sais, c'est la dernière chose qui convienne à l'amour-propre. On a tellement dit qu'on singeait... Illégitime de porter costume cravate et stylo dans la poche du veston. Illégitime que nous nous transportions dans d'autres sphères et d'autres corps. Senghor a inventé la négritude puis a fini normand. Comme je le comprends! Vouloir revoir sa Normandie! Mais pourquoi donc se serait-il pas inventé nègre avant de se découvrir normand? Aurions-nous été capables de reprocher ça aux jeunes colons couverts d'opprobre par leur propre administration, quand ils se mettaient en tête de considérer nos usages et de prendre femme parmi nous? « Bougnoulisés »... ! C'était la recommandation donnée aux nouveaux

---

35 C'est ainsi que Patrick Chamoiseau désigne la voix intérieure de son « négrillon » dans son récit d'enfance *Chemin-d'école* (Paris, Gallimard, 1994).

36 Nicolas Bouvier découvrant un pull de facture ouest-européenne au musée de Kaboul (*L'Usage du monde*, Paris, Droz, 1963, p. 334).

arrivants par la hiérarchie coloniale : surtout, ne vous « bougnoulisez » pas ! Pourquoi Lawrence d'Arabie et pas Sedar de Normandie ? Je l'envie, d'avoir eu la force de choisir l'odeur des pommes. Je comprends son amour des cieux nacrés. Pourquoi vivre à l'étroit dans l'idée des autres ? (*Cand* 59)

La dénonciation, à travers une naïveté surjouée, d'une idéologie coloniale perdurant sous d'autres formes à l'ère postcoloniale dite de la « coopération » est ici nette, tout comme celle de la hiérarchisation mondiale des mobilités, de l'interdiction de voyager faite à certains et de celle des humanités qui en découle<sup>37</sup>. Rendant visibles la circulation, la malléabilité, la mobilité et le caractère interchangeable des discours (dont le sens se retourne selon le contexte d'énonciation), le propos fait mouche en s'en prenant à la force pernicieuse du préjugé (« vivre à l'étroit dans l'idée des autres »). Mais ce discours prenant en écharpe plusieurs discours circulants (idéologiques, savants ou populaires à travers la citation de la chanson<sup>38</sup>), offre également un dispositif de mise en abyme par lequel se réfléchit l'aventure de l'écriture elle-même, en un rappel mi-savant mi-ironique de la fameuse formule de Jean Ricardou à propos du Nouveau Roman : non plus « l'écriture d'une aventure » (alors que celle du « Candidat » en est une) mais « l'aventure d'une écriture<sup>39</sup> ».

## Une intertextualité postcoloniale

On a beaucoup glosé les références présentes chez les auteurs africains francophones postcoloniaux. Le « candidat » le rappelle : « On a tellement dit qu'on singeait... » (*Cand* 59), faisant ainsi écho au concept de *mimicry* développé par Homi K. Bhabha, qui ouvre sur la ruse postcoloniale :

Au sein de cette économie conflictuelle du discours colonial qu'Edward Saïd décrit comme la tension entre la vision synchronique, panoptique de la domination – la demande d'identité, de stase – et la contre-expression de

---

37 Zygmunt Bauman, *Le Coût humain de la mondialisation*, traduit de l'anglais par Alexandre Abensour, Paris, Hachette Littératures, 1999, 204 p.

38 « J'irai revoir ma Normandie » est une chanson créée au XIX<sup>e</sup> s. par le chansonnier Frédéric Bérat, encore très connue comme hymne régional et reprise de multiples fois depuis, notamment dans deux films grand public à la fin du XX<sup>e</sup> s. : *Le Monocle rit jaune* (1964) de Georges Lautner, et surtout *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973) de Gérard Oury, où elle est interprétée par le comédien Marcel Dalio.

39 Ricardou Jean, *Problèmes du Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

la diachronie de l'histoire – le changement, la différence –, le mimétisme représente un compromis *ironique* [l'auteur souligne]<sup>40</sup>.

Mais l'on s'est encore trop peu soucié de déceler, chez des auteurs hexagonaux contemporains, et au-delà d'une intertextualité lettrée européenne, des échos d'œuvres dites francophones produites dans les Suds. Dans *Le Candidat*, la lecture au second degré de La Fontaine et de Voltaire (*Candide* bien sûr) est manifeste, l'inscription dans un double modèle générique, celui du conte philosophique et celui de la fable, patente, les clins d'œil appuyés. On peut aussi en mentionner de plus ponctuels, comme à « l'armée en déroute<sup>41</sup> » (*Cand* 154). Mais plus généralement, le texte paraît imprégné de lectures de Senghor et Kourouma (cf. *supra*), ou encore du *Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ<sup>42</sup>, voire du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem<sup>43</sup>. Les références lettrées se répètent en écho déformé depuis leur lieu premier d'émission, l'école. Venant après une scène de décapitation de la chienne errante à laquelle le narrateur s'était attaché, certaines invitent le lecteur occidental au décentrement, d'Apollinaire à Césaire puis Wole Soyinka : « J'ai entendu la poésie d'écolier. "Soleil cou coupé." J'ai appris aussi : "le tigre parle pas de sa tigritude, il tue et il mange !" Chienne Koukoupé ! » (*Cand* 169).

Ces citations démarquées et réappropriées rappellent les pratiques rhétoriques des hâbleurs de bistrot de *Verre cassé* d'Alain Mabanckou<sup>44</sup>, champion du genre. Ces pratiques intertextuelles plus rouées (tout comme le « candide » protagoniste affirmant être « l'autre côté et l'autre bout du monde », (*Cand* 78) qu'il n'y paraît de prime abord interrogent la distribution planétaire de la parole, révèlent la dissymétrie du système littéraire francophone<sup>45</sup>. La relation pipée dévoilée, chacun en reconnaît les codes, même les plus « candides » : « Vous avez raison, dès qu'un noir est un peu con, ça met en joie. Un africain, si un blanc est con, ça lui fait honte. Il va cacher la honte qu'il a de la connerie de l'autre. » (*Cand* 75).

---

40 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994], p. 148.

41 Victor Hugo, « Après la bataille », in *La Légende des siècles*.

42 Amadou Hampâté Bâ, *L'Étrange Destin de Wangrin*, Paris, UGE, 1973.

43 Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

44 Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2007.

45 Pierre Halen, « Le "système littéraire francophone". Quelques réflexions complémentaires », *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, textes réunis par Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, coll. Travaux et recherches, 2003, 292 p., p. 25-38.

## Voies et biais de l'altérité

Mais donner la parole à l'Autre, c'est non seulement faire voir le monde depuis l'autre côté du Sahara mais aussi depuis le bas-côté de la piste, là où se tiennent ceux qui vont à pied<sup>46</sup>. C'est adopter la perspective des parias transparents, de ceux qui ont été rendus invisibles et parfois cherchent à le demeurer par souci tactique, ceux que dans une appréhension post- raciale Achille Mbembe dénomme « Nègres<sup>47</sup> », à savoir tous ceux que le capitalisme mondialisé a traités en rebuts et rejetés de l'autre côté du monde. Ces « bataillons de sous-esclaves » sont évoqués dans *Le candidat* lors du passage en Libye<sup>48</sup>:

Il dit les libyens laissent passer pour qu'on forme une race de sous-esclaves. Le sous-esclave est pas recensé. Il est inconnu au bataillon. Aucune étude tient compte de la domesticité du migrant. Du domestique prostitué. Comment t'appelles un type qui récure, torche et couche, dont les orifices sont à disposition? Tu donnes les muscles et les abats. Tu donnes ta langue qui dit merci. Ici, tu pellettes et tu brouettes. Tu combles et tu charries. Là-bas, t'es la gazinière et la machine à laver. T'es la friteuse et le robot-marie. T'es la godemiché et la poupée gonflable. Il faut aussi amener les enfants à l'école. Comment on appelle un sous-esclave qu'a pas droit aux saturnales et sera pas affranchi, qu'aura pas la forêt pour devenir nèg'marron? Comment tu pourrais marronner dans l'erg de Mourzouk? Là-bas, les crânes sont trop secs pour râler. Ils ricanent pas. Ils tournent leur face dans le sable. Alors le sous-esclave, c'est l'exodant. Voilà le nom. C'est pas marronnage ni maraude. C'est le rien des jours semblables sans un miroir pour se regarder vieillir. (*Cand* 164-165)

Au-delà de la dénonciation de l'assignation à résidence de tout un continent, la fiction exerce également sa portée critique dans la diachronie, questionnant l'histoire collective des mobilités entre Afrique et Europe. Le couple de touristes européens « descendant » le désert en véhicule tout-terrain figure une autre forme de migration, celle des « descendeurs » justement des années 1980. Il évoque aussi celui que peint Michel Tournier dans *La Goutte d'or*<sup>49</sup>, où se croisaient déjà les routes d'un aventurier saharien et de migrants de loisir

---

46 Voir e. a. Fabrizio Gatti, *Bilal*, traduit de l'italien, Paris, Liana Lévi, 2008 [2007]; Lorenzo Mattotti, « Une femme sur la route », *Paroles sans papiers*, sous la direction d'Alfred et de David Chauvel, Tournai, Guy Delcourt Productions, 2007; Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes sud, 2006.

47 Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

48 Sur le sujet, consulter aussi Mahmoud Traoré, Bruno Le Dantec, « *Dem ak xabaar* ». *Partir et raconter*, Marseille, NeL, 2012.

49 Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, Nrf, 1984.

européens. Tout comme le protagoniste de Tournier, c'est par sa candeur même que le « candidat » met en évidence des rapports de domination inscrits dans la société. Il s'en joue en les ignorant dans les deux sens du terme, tout à la fois candide et roué : use de ruse avec Garapon comme le Wangrin picaresque d'Amadou Hampâté Bâ<sup>50</sup>, mais repousse autant que possible les avances de la Madame belge<sup>51</sup>, et parvient à se tirer des situations les plus contraignantes ou asservissantes auprès des différents seigneurs du désert dont il croise la route.

Sa mobilité sociale extrême révèle en négatif le caractère biaisé d'une relation postcoloniale le plus souvent fondée sur la mauvaise foi. Abdou parvient à pousser Norbert dans ses retranchements lorsque celui-ci tente de le circonvenir pour qu'il fasse l'amour avec sa femme (le jeu des personnes grammaticales mettant en évidence la duplicité des discours, la discordance entre dit et non-dit du for intérieur) :

– Tu vas me montrer ses dents ? Vous êtes pas des Eskimos ! proteste le jeune homme que l'esclandre a mis de mauvaise humeur [...].  
Le bras derrière la tête, il réfléchit : facile pour le serviteur de persécuter le maître. Tu convoites pas ce qu'il possède, tu l'humilies. (*Cand* 95)

Parfois, comme avec les archéologues italiens, une discussion plus franche (subtilement relatée à travers l'alternance du discours intérieur et du dialogue, des discours direct et indirect libre) peut cependant s'instaurer :

Avec Ornella, j'essaie encore. J'emploie le tu démocratique. Je demande si on peut tutoyer. Son vous, c'est comme on dit israéliite ? Quand tu dis vous, tu dis black ou nigger ? Je suis remonté. Elle pige pas le raccourci. Elle répond : vous parviendrez pas à me culpabiliser. J'aurais dit tu, vous auriez trouvé autre chose ! Bon, elle est forte. C'est vrai qu'à ce train-là, je traite de raciste. Comme elle donne rien à brûler, j'arrête la mauvaise foi.  
C'est une dame à cheveux qui se tient avec le bassin en avant et les mains sur les hanches. Sa hauteur de trois pommes dresse la pointe de son nez. (*Cand* 178)

Au bout d'un tel compte, le personnage s'approche bien davantage du modèle, affranchi de la morale des contes, du *trickster* des récits picaresques. Si le récit met en scène l'affrontement des deux modèles au sein du personnage, celui-ci n'est toutefois dupe de lui-même que dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point :

---

50 *Op. cit.* Le roman est d'ailleurs sous-titré *Les roueries d'un interprète africain*.

51 Rappelant tout à la fois un personnage de *La Goutte d'or* et un autre de *L'Étrange destin de Wangrin*.



Abdou, faut arrêter la casuistique. C'est bien de la drogue que t'as dans ton sac, c'est bien elle que tu remets à un dealer pour obtenir le prix du passage. C'est ce qu'on appelle de la criminalité, et on se paie de mots ?

Regarde en face. Tu provoques un faux accident de circulation pour amorcer un chantage, tu séduis une touriste mal mariée pour assurer ton transport, tu retournes les ouvriers contre le patron qui a créé l'entreprise, tu collabores avec un rebelle que tu lâches au moment du combat, tu abandonnes un vieux caravanier dans le désert en lui volant son outil de travail, et maintenant, sans aucun scrupule de conscience, tu te prépares à monnayer une livraison mortelle... ? Nous, les ancêtres, on est inquiets parce qu'on voit que t'es mûr pour réussir en Europe...

Hé hé, pense Abdou avec désinvolture, pas folle, la guêpe... Pas folle du tout... (*Cand* 153)

Enfin, au-delà du protagoniste, l'Afrique dépeinte dans *Le candidat* est une Afrique par et pour elle-même, reliée au reste du monde par de multiples fils (médias, réseaux migratoires). L'Europe ne figure plus que l'un des pôles, relativement lointains, de ces relations, tandis que monte l'étoile de la Chine et que se dessine la « Chinafrique » :

Crispin est un béninois qu'à tout du chinois. Malin, bénin. Aujourd'hui l'alternative chinoise est une affaire qui roule. Je veux dire, constate Abdou, que le chinois est plus africain que l'européen. Nous allons sans doute très bien nous entendre. (*Cand* 176)

D'un bout à l'autre du roman, les rapports entre l'Afrique et l'Europe évoluent donc dans le sens d'un décillement et d'une épuration progressive des clichés. Ainsi au début :

Nos prénoms à nous forment pas un caractère dans l'esprit des français. Pour eux, l'Afrique est une généralité. Si je leur dis qu'ya autant de différence entre un béninois et un nigérien qu'entre un danois et un espagnol, ils le croient pas. L'Afrique est monochrome. Les traits du noir apparaissent lentement. Ils montent de l'obscurité. C'est pas un individu, c'est une généralité. (*Cand* 47)

Si le texte est d'abord saturé de tels clichés (déjà pris toutefois dans un dispositif de mise en question), progressivement, au fur et à mesure que progresse l'initiation d'Abdou et que gagne l'onirisme, on assiste à une sorte de dépouillement : ne reste plus, malgré le maintien d'identités sociales dont persistent à jouer certains personnages – Marcel le Marseillais, Aïcha la comédienne etc. – que l'os d'une vérité humaine. Finalement la voie de l'Autre s'avère une voie du rêve non pas fallacieuse mais productrice d'une réalité alternative, d'un « autre monde possible ». Le rêve est le moteur de l'aventure parce que la fiction en épouse les principes (condensation et surtout déplacement), mais aussi les formes, le

récit chevauchant de trope en trope, avançant sur le dos de l'anadiplose et du « marabout, bout de ficelle ». Mais il s'agit moins d'un rêve d'Europe que d'un rêve de frontière : « Je viens du fin fond du silence. On peut rien contre moi. J'arrive du pays des chimères. Ce que j'ai traversé m'a grandi. » (*Cand* 173).