

Rebecca Loescher

Un autre imaginaire de l'Autre : chaos et relation dans *Babyface* de Koffi Kwahulé

**IMAGINING THE OTHER ANOTHER WAY: CHAOS
AND RELATION IN *BABYFACE* BY KOFFI KWAHULÉ**

Abstract: What types of narratives for imagining and articulating otherness in the present era do contemporary works of literature draw out? This article examines Koffi Kwahulé's obscure first novel, *Babyface* (2006), to propose a possible answer. Via a close reading, in concert with Eduard Glissant's notion of relationality, I argue that Kwahulé's text offers a vision of alterity that circumvents the binary logic at the root of the civil war in Ivory Coast during the 1990s, upon which much of the plot pivots. Rather, by weaving together disparate voices and plotlines, *Babyface* teaches the reader new constructs for understanding self and other.

Keywords: Ivory Coast Literature; Koffi Kwahulé; Civil War; Narrative Studies; Relationality; Obscurity; Chaos; Otherness.

REBECCA LOESCHER

Hamilton College, Clinton NY, USA
rloeschero01@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2019.37.21

L'important n'est pas dans la réponse,
mais dans le questionnement.
Édouard Glissant¹

Je veux construire un édifice
immatériel, qui sera toujours instable
[...]. Il sera une question perpétuelle.
Koffi Kwahulé²

La page d'ouverture de *Babyface* (2006), premier roman du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé, déconcerte. Les mots inauguraux, écrits sous forme de poésie, disent tout simplement « [r]aconter ça »³ (BF 9), sans offrir d'indice sur ce à quoi le ça réfère. S'ensuit immédiatement un nouveau passage, écrit en prose et sans rapport apparent avec le précédent. Annoncé au moyen d'un astérisque et placé entre guillemets, celui-ci décrit une scène de guerre, où un personnage nommé Président enjambe des cadavres à la recherche du protagoniste éponyme, le surnommé Babyface. Le récit de guerre se poursuivra jusqu'à la fin du chapitre, avec toutefois une dernière rupture de lecture : dans un passage situé dans le coin gauche en bas de la page d'ouverture, et qui se prolonge dans le coin

gauche en haut de la page suivante, une voix inconnue, dont le lecteur n'apprendra l'origine qu'au début du chapitre suivant, déclare : « Babyface aujourd'hui rencontré. Mo'Akissi avait raison » (BF 9).

Exceptée la double apparition du surnom « Babyface », qui fait appel au titre de l'ouvrage, rien ne semble relier ces trois passages ; troublante, cette entrée en matière introduit trois pistes à déchiffrer : trois voix, trois modes de présentation et trois lieux d'action. Or, si saisir le lien entre ces pistes constitue un défi, l'ancrage du récit de guerre dans l'histoire réelle de la Côte d'Ivoire se comprend rapidement. Le contexte temporel s'établit dès le premier chapitre dans les « années cinquante », pendant « les indépendances » (BF 10). Apparaissent par la suite de nombreuses références à la notion de « l'Identité pure » (BF 57) et, enfin, à l'« eburnité » (BF 64) :

Président a exhibé à la télévision Constitution et nous a pris à témoin [...]. Et c'était écrit noir sur blanc que le pouvoir n'appartenait qu'aux fils d'Eburnéa, et qu'à eux seuls, qu'il fallait être né sur le sol eburnéen d'un père et d'une mère eburnéens eux-mêmes nés de père et de mère eburnéens également nés.... Ce n'est donc pas lui, Président, qui a refusé qu'Abibi Dikété [...] se présentât contre lui aux élections présidentielles, mais Constitution. [...] Abibi Dikété, le seul qui eût pu le battre dans un scrutin ouvert et réellement démocratique, était né de père et de mère étrangers... (BF 162-163)

L'*eburnité* ne serait donc qu'une version à peine voilée de la notion de *ivoirité*

fabriquée par Henri Konan Bedi, le président d'alors de la République de Côte d'Ivoire, pour empêcher son rival d'accéder au pouvoir présidentiel, ce qui mènera à la guerre civile des années 1990⁴.

L'altérité constitue donc un thème central de *Babyface*, la peur – ou pire, la haine – de l'Autre agissant comme moteur de guerre. Cela dit, se restreindre au rapport Soi/Autre reviendrait à n'interpréter qu'un seul des trois éléments de l'ouvrage. Celui-ci se compose en effet d'un va-et-vient constant entre les trois pistes de lecture introduites à la page d'ouverture, pistes que j'appellerai dans cet article les trois « volets » narratifs : d'abord, le poème énigmatique, qui réapparaît et croît de chapitre en chapitre ; ensuite, un récit traçant la vie quotidienne d'un groupe d'amis, présenté au moyen d'une alternance entre diverses perspectives ; et enfin, les extraits d'un Journal composé par Jérôme (un des membres dudit groupe d'amis), où figure notamment l'histoire de guerre civile. Or, plus le texte avance, plus les pistes se brouillent : les voix se mélangent, des versions contradictoires des faits surgissent et des éléments de théâtre et de fantaisie jettent le tout dans un ombre d'incrédulité, et faisant s'effondrer les frontières entre les volets narratifs.

Comment, alors, comprendre l'image de l'altérité si vivement dépeinte dans le récit de guerre ? Comment interpréter le « ça » qu'il faut d'urgence « raconter » comme le déclament les lignes inaugurales du texte ? À ce sujet, la page d'ouverture de *Babyface* offre un indice saillant. À l'instar de cette page, le lecteur devra abandonner tout désir de clarté et de linéarité pour comprendre ce texte ; pour employer le langage d'Édouard Glissant, il devra apprendre

à créer du sens dans le chaos et la relation. « Les interrelations », écrit Glissant dans *Traité du Tout-Monde*, « procèdent principalement par fractures et ruptures. Elles sont même peut-être de nature fractale : d'où vient que notre monde est un chaos-monde »⁵. Mais « *chaos* », précise-t-il dans « Le Chaos-monde », « ne veut pas dire désordre, néant, introduction au néant, chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toutes ces dimensions »⁶. Accueillir le chaos, c'est abandonner toute prétention à la transparence ; c'est accueillir la multiplicité, le fractal et la contradiction, l'obscur ; c'est, enfin, pour employer les mots de Glissant, reconnaître que des « opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur *la texture* de cette trame et non pas sur la nature des composantes »⁷. C'est, en effet, vers la « texture » de *Babyface* que le lecteur doit se tourner pour comprendre ce monde narratif si obscur. C'est dans les ruptures, jointures, harmonies et oppositions que l'image de l'altérité proposée par Kwahulé finit par se dévoiler.

Outre les ruptures entre les trois principaux volets narratifs de *Babyface*, les passages consacrés au groupe d'amis présentent de nombreux éléments fractals. Ce volet se compose d'un nombre de voix toujours croissant, chacune énoncée à la première personne du singulier. Pour distinguer les unes des autres, tâche parfois impossible, le lecteur doit s'aider des indices contextuels, syntaxiques et typographiques. Au départ, le mouvement entre les perspectives de Mozati (l'amoureuse de Babyface dont nous entendons la voix à la page d'ouverture) et de sa meilleure amie Mo'Akissi dominant est indiqué au moyen

d'un astérisque. Souvent, les propos des deux femmes se reflètent et se complètent, suscitant un effet d'harmonie et de conciliation. Par exemple, lorsqu'elles évoquent la correspondance entre Mozati et Babyface (que cette dernière croit à Paris), la répétition des mêmes termes dans les deux perspectives crée l'effet d'une conversation là où il n'y a que complémentarité : « [c]es lettres je les ai toutes lues, je les ai toutes écrites » (BF 33), déclare Mo'Akissi, à la suite duquel Mozati affirme « [c]es lettres, moi-même je peux les écrire » (BF 33). De même, Mo'Akissi révèle au lecteur que son amie d'enfance a abandonné l'école à un très jeune âge, propos que Mozati répète à la page suivante : « [l]'école, on l'a faite ensemble, Mozati et moi. Jusqu'en sixième » (BF 18) ; « [ç]a a été en sixième. En sixième l'école est devenue trop dure pour ma tête. [...] Mo'Akissi, elle, a continué » (BF 19). En plus du placement de l'astérisque entre ces deux passages, la syntaxe signale le changement : reflétant son éducation, les passages écrits en suivant la perspective de Mo'Akissi appartiennent souvent à un registre soutenu, avec un vocabulaire et des structures sophistiquées, alors que ceux rattachés à la voix de Mozati participent d'un langage plus familier.

Au va-et-vient entre les passages attribués à Mo'Akissi et ceux provenant de la voix de Mozati s'ajoutent bien d'autres ruptures de perspective, et c'est toujours dans le volet narratif consacré au groupe d'amis. Les lettres de Babyface, par exemple, sont incorporées dans le texte. Reproduites en caractères italiques et alignées du côté droit de la page, elles entrecoupent l'alternance entre les deux principales voix féminines, les joignant dans un tout harmonieux. De manière plus déconcertante, d'autres

voix surgissent à l'intérieur des passages attribués à une seule personne. Lorsque, par exemple, Mozati se remémore un épisode d'enfance traumatique (racontant son viol par son maître d'école), le lecteur revit la scène avec elle grâce à l'incorporation de leur conversation de l'époque, reproduite au présent de l'indicatif. Après s'être exposé, le maître demande à Mozati, « tu as déjà vu ça ? » (BF 25), ce à quoi cette dernière répond :

Oui, Monsieur
 Je mentais. Parce que je me suis dit que ça lui ferait plaisir que je lui réponde oui et pas non.
 Où?
 Derrière notre maison, monsieur.
 Je mentais.
 Ton père?
 Pourquoi il pense que mon père aurait pu... aurait eu le désir de...
 Non, monsieur, un autre monsieur.
 Comment?
 Je passais, il pissait, je ne voulais pas voir, monsieur, mais mes yeux ont vu.
 Je mentais. Je n'en avais jamais vu. Sauf ceux des garçons de mon âge. [...] Donc j'en avais déjà vu, mais de grandes personnes jamais.
 Ça te fait quoi?
 Je n'ai pas regardé, monsieur. (BF 26)

Ici, la rupture se fait sentir non seulement dans le basculement entre différentes positions d'énonciation, mais aussi entre différents moments temporels, changement indiqué de nouveau par la mise en page : les lignes sans alinéa rapportent la perspective contemporaine de Mozati, alors que celles avec alinéa reproduisent le dialogue ancien. L'effet est tel qu'il transporte le lecteur au

moment où l'incident a eu lieu, ce qui crée l'impression d'écouter une conversation là où il n'y a qu'une remémoration interne. L'homogénéité de la voix de Mozati s'en effiloche, les passages attribués à sa perspective se transformant en lieu de rupture et d'affrontement.

Des effets semblables se produisent dans l'espace entre les deux principaux volets narratifs, celui écrit à la première personne et celui reproduisant les extraits du Journal de Jérôme. En effet, lorsque le Journal raconte la vie du groupe d'amis, il tend à compléter et à compléter les passages écrits à la première personne. Mozati, par exemple, décrit sa rencontre avec *Babyface* dans les mêmes termes que Jérôme emploie dans le Journal, et ce, à presque la même ligne du texte : à Mozati de dire, « [i]l a les bras croisés *devant lui*, comme ça » ; et au Journal, « [i]l était là, *devant moi*, comme une apparition » (BF 41, je souligne). De même, Mo'Akissi évoque « la maison extravagante de Pamela » (une autre amie du groupe) à la même page que le Journal décrit la demeure ; le Journal et Mozati racontent tous les deux la fin de la relation entre Mo'Akissi et Streaker, relatant des moments clés différents mais complémentaires ; etc. Ces coïncidences, particulièrement lorsqu'elles se manifestent à la même page, créent un effet d'harmonie et de jointure saillant, lequel concrétise les faits relatifs au récit du groupe d'amis. Toutefois, ce même effet d'harmonie suscite, à son tour, une rupture ; car là où il semble exister une simultanéité entre le Journal et les activités du groupe, il y a en effet incongruité temporelle : logiquement, Jérôme écrit son Journal après les épisodes « réels » entre les amis – à moins que cela soit l'inverse...

À d'autres moments, l'effet suscité est plutôt d'opposition et d'affrontement. Ceci est notamment le cas lorsqu'il s'agit de l'histoire secondaire relative à la grossesse de Nolivé (nièce de Mozati), suite aux relations avec Streaker (l'ex-époux de Mo'Akissi). Parsemé tout au long du livre, ce fil narratif concerne surtout les détails de la grossesse ; mais ceux-ci sont sans cesse contredits par qui ? . Lorsque Streaker manque à une soirée, par exemple, le Journal invoque un « rendez-vous » comme excuse ; mais Mozati affirme le contraire, déclarant, « Streaker n'a aucun rendez-vous » (BF 77). Encore une fois, le terme « rendez-vous » apparaît à la même ligne du texte, faisant ressortir la contradiction de manière éclatante. Il en va de même pour l'âge de Nolivé : Mozati lui en donne « treize », puis « même pas treize » ans (BF 46), alors que dans le Journal « elle n'a même pas onze ans » (BF 47). Et ainsi de suite pour tous les détails concernant la relation illicite : est-ce que c'est Nolivé qui a séduit Streaker ou l'inverse ? Les relations entre eux, ont-elles été consensuelles ou, au contraire, abusives ? Au total, six versions divergentes sont narrées ; le lecteur ne saura, par conséquent, laquelle est la « vraie » – et qu'importe, d'ailleurs, si le résultat reste le même dans chaque cas ?

L'instinct et l'expérience du lecteur l'incitent peut-être à se méfier plutôt des faits narrés dans le Journal et, ainsi, à accommoder les contradictions auxquelles il doit faire face. Les extraits, après tout, sont maintes fois soulignés comme étant de l'invention pure. Leur placement entre guillemets les tient à distance, annonçant clairement que ces passages sont « fictifs », issus de l'imagination de Jérôme. L'usage ouvert de la contradiction à l'intérieur de

ce volet narratif ajoute considérablement à l'effet d'irréalité. C'est sans doute la description de Monique Monastier – surnommée la Muse, blanche française métropolitaine qui séduit tous les hommes politiques et qui est tenue responsable de la guerre – qui illustre ce phénomène de manière exemplaire. À propos de ses yeux, par exemple, le Journal indique :

Petits yeux en amande...

– Vifs. (Insister sur cette vivacité dans les yeux de Monique Monastier [...])

– Pas bleus...

– Verts peut-être...

– Certainement bruns...

– De la lumière noire d'une gitane de cinéma...

– À moins qu'ils soient blues grâce à des lentilles de contact... (BF 159)

Il en va de même pour ses cheveux, son nez, sa bouche et ses lèvres – un portrait, de fait, frustrant et fort inutile : la Muse ressemble à tout le monde et finalement à personne. Cette nature fictive du Journal pourrait aussi justifier la présence simultanée du protagoniste éponyme dans la sphère politique et dans le groupe d'amis, car il ne semble exister aucun lien entre les deux versions de sa personne. Après avoir rencontré Babyface, Jérôme écrit dans le Journal, « [j]'ai souvenir de l'avoir déjà vu » ; puis il se demande, « [o]ù ? Peut-être dans mon journal. Babyface ! [...] Président pourrait l'appeler Babyface. Le revoir [...] pour lui demander l'autorisation d'utiliser son nom dans le *Journal* » (BF 39). Dans cette optique, le Babyface du domaine politique ne serait donc qu'une invention de Jérôme, et la coïncidence de surnom, un choix d'écrivain.

Or, cette division nette entre fait et fiction, où le récit portant sur les amis serait « vrai » tandis que le Journal relèverait de l'invention, ne tient nullement. À ce propos, le protagoniste éponyme offre un indice révélateur. Dans un extrait du Journal sans rapport politique, *Babyface* détaille l'intrigue d'une nouvelle où il est question d'un « personnage secondaire qui, se sentant négligé par le récit, [sort] du livre, fou de frustration » (BF 108). Ce personnage devenu être humain en chair et os s'embarque par la suite dans une quête visant un viol et un meurtre et finit par être mis en prison où il continue sa tuerie. Repris par les médias, le fait divers devient tellement sensationnel, que « [le personnage secondaire] redev[ient] de la fiction » (BF 108). Tracassé, *Babyface* supplie Jérôme de le retirer du Journal, car « [il] ne voudrai[t] pas en sortir par [lui]-même » (BF 109). Mais c'est exactement ce qui va se produire : le domaine de la fiction va prendre le dessus, laissant le *Babyface* de la sphère politique sortir du Journal et faisant s'écrouler la frontière entre les deux volets narratifs.

Dans la scène culminante portant sur la guerre civile, dont deux versions sont relatées, *Babyface* rencontre les deux chefs politiques, Président et Abibi-Saboteur, accompagnés par la Muse. Juste avant de se joindre à eux, il évoque le cowboy héros d'un Western qu'il a récemment visionné ; puis il « *pénétra dans l'écran* au regard troublé des balles, ajusta son chapeau de cow-boy, [...] caressa son fusil à canon scié chromé or et [...] marcha vers le pont du Renouveau, le quartier général d'Abibi-Saboteur et de la Muse » (BF 161, je souligne). Transformé en héros du film, *Babyface* ne sort pas encore du livre ; au contraire, il devient plus

fictionnel. Au moment où il rejoint le trio d'acteurs politiques, cette sur-fictionnalisation se redouble : rompant avec les modes de présentation narrative établis jusqu'ici, cette scène du texte prend la forme d'une pièce de théâtre, complétée de noms de personnages et d'indications scéniques. De surcroît, elle révèle que la guerre civile n'est elle-même qu'invention : « [n]ous avons écrit la pièce, ou le film » avoue Président (BF 175), expliquant qu'« [i]l fallait apprendre [au] peuple à vivre sous le toit d'un même danger incarné par la sourde présence de l'autre » (BF 173). « La nation se construit toujours contre l'autre » précise-t-il en guise de justification (BF 173). La guerre ne serait donc qu'un récit façonné par Président, Abibi-Saboteur et la Muse, un récit visant à fonder une identité nationale de par la création d'un ennemi commun, un Autre absolu. *Babyface*, par erreur, est « trop entré dans la fiction » : « [t]u t'es pris pour un des personnages du film », critique Président, ajoutant, « [t]u y as cru, et ta foi a transformé la *fiction en réalité* » (BF 172, je souligne). À l'instar de la nouvelle évoquée par le protagoniste éponyme, le récit de guerre fabriqué par le trio d'acteurs politiques agit sur la réalité dès que le peuple, ou en l'occurrence *Babyface*, y croit. C'est la foi dans le récit qui détermine le cours des événements.

Après la seconde version de cette scène, l'emprise de la fiction sur la réalité atteint son paroxysme. Dans la première, *Babyface* abat le trio de chefs politiques, tandis que dans la seconde, seuls les deux hommes sont abattus ; la Muse, quant à elle, refuse de mourir : décapitée, sa tête se mue en vautour et s'envole au loin. Elle vole si loin, en fait, qu'elle quitte l'enclos du Journal et perce le monde du groupe d'amis, trouve Mozati,

la viole et la dévore « jusqu'à la dernière lamelle de chair » (BF 208). Mozati, pourtant, ne meurt pas ; sa voix revient au début du chapitre suivant, où elle parle de sa chambre de l'hôpital psychiatrique. Sa folie, par contre, résulte moins de l'incident avec la Muse-Vautour que de la rencontre fortuite avec Babyface, qu'elle retrouve comme chauffeur de taxi lorsqu'elle part à Paris rejoindre son amant. Dans un détournement diégétique digne d'un film d'horreur, le protagoniste éponyme se démasque :

Je ne m'appelle pas Babyface. Je ne suis pas étudiant. Je n'ai jamais mis les pieds à Paris [...]. Mon business ce sont les filles comme toi, Mozatimé-lédé, leur offrir l'homme dont elles n'osent même pas rêver. [...] Je ne suis ni timide ni poli. Je n'en suis pas le contraire non plus. *Je ne suis rien. Rien d'autre que ce que vous, les femmes, créez [...].* (204, je souligne)

Babyface n'assume aucune identité ; comme la Muse, il est à la fois tout le monde et personne. Est-ce dire que son rôle dans le récit de guerre est également produit de fiction ? Cela reste impossible à déterminer : au moment où la frontière entre le Journal de Jérôme et le récit traçant la vie des amis est effondrée, le chaos diégétique atteint son apogée.

Babyface clôt par l'image d'un monde plutôt carnavalesque, voire apocalyptique : une guerre marionnette, des morts qui vivent, des personnages fictifs qui deviennent réels, un effondrement psychologique... Et, pour conclure, le poème inaugural dans sa forme finale, toujours aussi énigmatique, toujours aussi ardent, sollicitant, *raconter ça* :

Raconter ça.
Pas facile.
Se souvient plus.
Pas très bien.
Ça qu'on a ressenti
oui.
Ça oui.
Mais ça ça et ça
et les détails
non
ça non. S'en souvient oui
ça qu'on a ressenti.
Mais le reste
où quand quoi comment
non
ça non. Déjà que raconter
ça qu'on a ressenti
alors le reste!
Juste ça qu'on a ressenti.
Parce que
c'est-à-dire comment dire ça ?
Mais faut bien raconter.
Juste ça alors.
Juste ça. (BF 210)

Treize fois le ça revient, treize fois sans offrir aucune indication de ce à quoi il réfère. Au fil du texte, plusieurs significations du « ça » se présentent : le viol de Mozati et la grossesse de Nolivé, par exemple, et aussi, bien sûr, la guerre civile. De ce point de vue, et de manière plus globale, le ça représenterait l'altérité conçue comme rapport binaire de Soi à Autre, un rapport qui proscrit des récits identitaires dangereux. Pourtant, le texte dépeint cette conception de l'autre comme une impasse. Lorsque la tête de la Muse se transforme en vautour, en effet, c'est elle qui devient l'ennemi commun contre lequel le peuple d'Eburnéa, qui se donne alors comme tâche de l'abattre, se réunit. Mais les balles tirées

dans sa direction seront mal interprétées et, rapidement, la guerre civile reprendra, « plus forte [...] que jamais, car cette fois-ci elle est absolument sans raison » (BF 190). Le récit basé sur la haine de l'Autre s'auto-reproduit donc à l'infini...

Or, à un autre niveau du texte, le ça représente quelque chose de bien plus nébuleux. Saisir le sens du ça, lequel est essentiel pour saisir l'enjeu de l'ouvrage, est une charge assez ardue pour le lecteur, qui se doit d'abandonner le contrat de lecture dont il a l'habitude. Le poème, dans cette optique, sert d'avertissement au lecteur ; il récapitule en microcosme tout le chaos du texte : avec peu de « détails » fiables sur le « où, quand, quoi comment » concernant ledit événement à raconter, *Babyface*, comme le poème, guide le lecteur vers le ressenti, le flou et la relation – vers la trame et non pas vers ses composants, pour employer les termes de Glissant. C'est en accueillant le chaos de la relation – les jointures, les ruptures, les harmonies, les oppositions et les affrontements – que ce sens plus profond du ça se dévoile. Le raconter ça, en effet, se comprend mieux

comme un lire ça ; car, si *Babyface* recèle la capacité de concevoir l'Autre autrement, c'est précisément dans cet acte de lire de façon non conventionnelle. Kwahulé ne cesse pas de souligner le pouvoir du récit dans la construction du savoir de soi et de l'autre. Faisant écho aux travaux récents dans le domaine de la théorie narrative⁸, il démontre le rôle actif joué par le récit dans la fabrication du soi social. *Babyface*, à son tour, offre un nouveau modèle pour construire des récits pour se narrer et se comprendre, un modèle ancré dans le flou et l'obscur, fondé sur l'ouverture de la relation. Pour le dire avec Glissant, il oblige le lecteur à expérimenter le chaos-monde de la relation et, ainsi, à reconnaître qu'« [i]l [n]est pas nécessaire de 'comprendre' qui que ce soit, individu, communauté, peuple, [...] pour accepter de vivre avec lui, de bâtir avec lui, de risquer avec lui »⁹. Il n'est pas nécessaire de comprendre les composants pour comprendre la texture, la trame, le ressenti. L'essentiel, pour retourner aux épigraphes citées au début de cet article, est moins dans la réponse que dans l'ouverture du questionnement.

BIBLIOGRAPHIE

- Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Mohamed A. El-Khawas et Julius Ndumbe Anyu, « Côte d'Ivoire: Ethnic Turmoil and Foreign Intervention », in *Africa Today* iss. 61 no. 2, 2014, p. 41-55.
- Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (1981), Paris, Gallimard, 1997.
- , *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- , « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de la nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 111-129.
- , *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- Koffi Kwahulé, *Babyface*, Paris, Gallimard, 2006.
- Gilles Mouëllic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007.
- William H. Sewell, Jr., « Introduction. Narratives and Social Identities », in *Social Science History*, iss. 16, no. 3, 1992, p. 479-488.

NOTES

1. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 258.
2. Gilles Mouëllic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007, p. 53.
3. Comme le corpus de cette étude se limite à *Babyface* de Koffi Kwahulé, et que l'ouvrage sera de nombreuses fois cité, l'utilisation de l'abréviation (BF, chiffre) renverra directement au texte de Kwahulé, publié chez Gallimard à Paris en 2006.
4. Comme l'affirment historiens Mohamed A. El-Khawas et Julius NdumbeAnyu, en 1994 Henri Konan Bedi modifie la constitution de la Côte d'Ivoire pour exiger l'ivoirité (le fait d'avoir deux parents ivoiriens) chez tout candidat présidentielle et ainsi empêcher l'ancien premier ministre Alassane Ouattara de se présenter aux élections présidentielles. Voir Mohamed A. El-Khawas et Julius Ndumbe Anyu, « Côte d'Ivoire: Ethnic Turmoil and Foreign Intervention », in *Africa Today* no. 61 iss. 2, 2014.
5. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.
6. Édouard Glissant, « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de la nuit » : La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 124.
7. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 204. Je souligne.
8. Voir, par exemple, William H. Sewell, Jr., « Introduction. Narratives and Social Identities », ou Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity*.
9. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, p. 29.