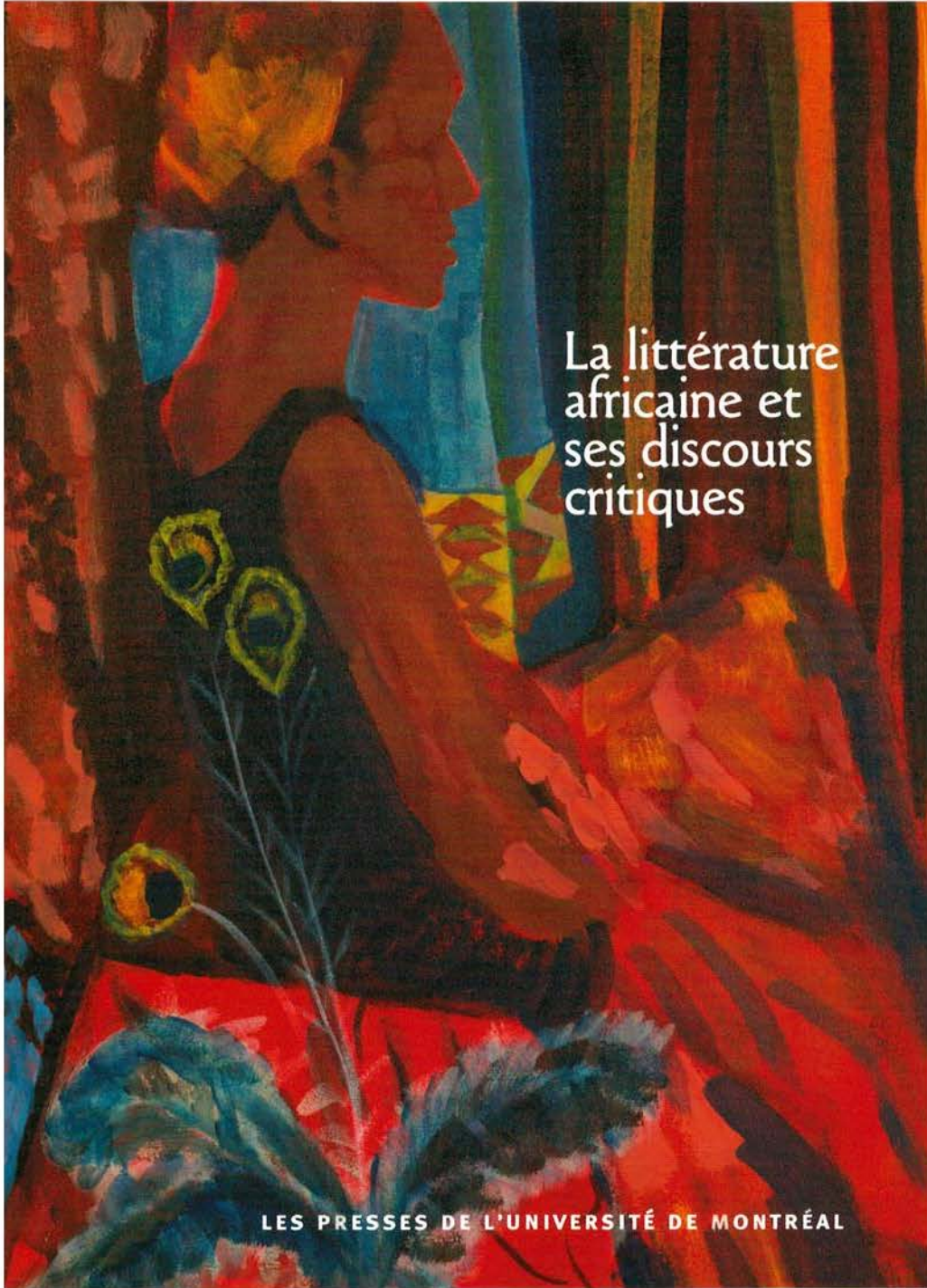


études françaises

37, 2

La littérature
africaine et
ses discours
critiques

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL



Directeur

Pierre NEPVEU

Secrétaire de rédaction

Brigitte FAIVRE-DUBOZ

Comité de rédaction

Lucie BOURASSA, Université de Montréal;
Pierre L'HÉRAULT, Université Concordia;
Catherine MAVRIKAKIS, Université Concordia;
Éric MÉCHOULAN, Université de Montréal;
François PARÉ, Université de Guelph;
Stéphane VACHON, Université de Montréal.

Conseil

Flávio AGUIAR, Université de São Paulo;
Bernard BEUGNOT, Université de Montréal;
Antoine COMPAGNON, Universités de Paris IV-Sorbonne et de Columbia, New York;
Madeleine GAGNON, Montréal;
Françoise GAILLARD, Université de Paris VII;
Jean-Marie KLINKENBERG, Université de Liège;
Hans Jürgen LÜSEBRINK, Université de Saarbrücken;
Christie McDONALD, Université Harvard;
Gilles MARCOTTE, Université de Montréal;
Michel PIERSSSENS, Université de Montréal;
François RICARD, Université McGill;
Esther TRÉPANIÉ, Université du Québec à Montréal;
Max VERNET, Université Queen's.

Fondée en 1965, la revue Études françaises a été dirigée par René de Chantal (1965), Georges-André Vachon (1966-1978), Laurent Mailhot (1979-1987), Robert Melançon (1988-1991), Ginette Michaud (1991-1994) et Lise Gauvin (1994-2000).

Prière d'adresser la correspondance concernant le contenu de la revue (manuscrits, comptes rendus, textes, volumes, etc.) à : Revue *Études françaises*, Département d'études françaises, Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Qc, H3C 3J7 Canada.

Courriel: revue@etfra.umontreal.ca

Adresser toute autre correspondance (droits de reproduction, publicité, etc.) aux Presses de l'Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Qc, H3C 3J7 Canada.

Les anciens numéros de la revue sont disponibles sous forme de microfiches chez : Johnson Associates, P.O. Box 1017 Greenwich, Conn. 0638, É.-U. ; University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan 48106, É.-U. Cette revue, indexée dans *Repère*, *Canadian Literary Periodicals Index*, *Francis*, *IBZ* et *IBR*, a été publiée avec l'aide de subventions du ministère de l'Éducation du Québec provenant du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Conception graphique

Les Presses de l'Université de Montréal

En couverture

Elizabeth Barakah Hodges, *Africa*, ©Superstock

Abonnement

Subscription

ROWECOM CANADA

2155, rue Guy, bureau 950
Montréal (Québec)
H3H 2R9

Tél. à Montréal :

(514) 274-5468

Ailleurs au Canada :

1 800 361-1431

Téléc. : (514) 274-0201

Distribution en librairie

Bookstores distributing

GROUPE FIDES

165, rue Deslauriers
Ville Saint-Laurent, Qc
H4N 2S4 Canada

Tél. : (514) 745-4290

Téléc. : (514) 745-4299

Dépositaire Europe**LIBRAIRIE DU QUÉBEC**

30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
France

Tél. : 1.43.54.49.02

Téléc. : 1.43.54.39.15

ISBN 2-7606-2369-6

ISSN 0014-2085

Dépôt légal, 2^e trimestre 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2001

IMPRIMÉ AU CANADA

La littérature africaine et ses discours critiques

numéro préparé par Josias Semujanga

- 3 **Avis à nos lecteurs**
Pierre Nepveu
- 5 **Présentation**
Josias Semujanga
- 13 **Constructions identitaires et stratégies d'émergence :
notes pour une analyse institutionnelle
du système littéraire francophone**
Pierre Halen
- 33 **La littérature africaine et les paramètres du canon**
Ambroise Kom
- 45 **De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques
du roman africain**
Christiane Ndiaye
- 63 **Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane**
Fernando Lambert
- 79 **Écriture féministe ? écriture féminine ?
les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne
face à la critique**
Béatrice Gallimore Rangira
- 99 **Gardiens et voleurs : enjeux de la négociation identitaire
dans la critique africaine**
Suzanne Crosta
- 115 **Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul :
critique féministe, critique africaniste**
Inmaculada Diaz Narbona

- 133 **De l'africanité à la transculturalité :
éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman**
Josias Semujanga

EXERCICES DE LECTURE

- 159 **Chamoiseau : l'écriture merveilleuse**
François Lagarde

- 181 **Le réalisme au risque de Balzac :
témoignage et récit dans *Adieu***
Scott Lee

- 203 **Collaborateurs**

- 205 **Résumés**

Avis à nos lecteurs

PIERRE NEPVEU

À l'occasion de la parution du présent numéro, la direction de la revue *Études françaises* désire attirer l'attention de ses lecteurs sur le départ de Martine-Emmanuelle Lapointe comme secrétaire à la rédaction, au début de l'année 2001. La bonne marche de la revue, les diverses étapes de la production et les contacts avec nos collaborateurs et nos évaluateurs ont beaucoup bénéficié du travail à la fois efficace et affable de Martine-Emmanuelle Lapointe, qui désire se consacrer davantage à la rédaction de sa thèse de doctorat. L'équipe de direction et de rédaction de la revue désire la remercier pour l'énergie, la conscience professionnelle et la gentillesse avec lesquelles elle a su accomplir ce travail exigeant.

Depuis la mise en production du présent numéro, c'est Brigitte Faivre-Duboz qui occupe le poste de secrétaire à la rédaction. Également inscrite au programme de doctorat du Département d'études françaises de l'Université de Montréal, c'est donc elle qui assure désormais les diverses tâches liées au fonctionnement de la revue.

En même temps, nous désirons souligner le fait qu'*Études françaises* possède maintenant une adresse électronique (revue@etfra.umontreal.ca), ce qui facilitera et accélérera les communications entre le secrétariat à la rédaction et nos collaborateurs, évaluateurs et lecteurs. Nous vous prions de privilégier, dans la mesure du possible, ce mode courriel pour entrer en contact avec la revue.

La littérature africaine et ses discours critiques

Présentation

La littérature africaine et ses discours critiques

JOSIAS SEMUJANGA

Ce numéro d'*Études françaises* cherche à porter un regard nouveau sur les rapports fort complexes qui relient, aussi bien en Afrique qu'ailleurs dans le monde, la critique littéraire et la lecture des textes. Ce titre évoque ainsi une interrogation profonde sur cette activité protéiforme que l'on appelle la critique littéraire et sur le rôle qu'elle joue à l'intérieur d'une institution littéraire comme la littérature africaine. Sans prétendre épuiser un sujet aussi vaste, le numéro vise surtout à réunir les spécialistes de littérature africaine autour de ce débat et entend, par la même occasion, situer les grands axes autour desquels gravitent les discours critiques.

En effet, depuis trois décennies, plusieurs publications témoignent de la profonde et riche réflexion menée sur les différentes dimensions de la critique littéraire africaine. Déjà, dans les années soixante-dix, on publiait les *Actes du colloque de Yaoundé. La critique africain et son peuple comme producteurs de civilisation* (1973) et les Actes du colloque « Critique et réception des littératures négro-africaines » (*L'Afrique littéraire et artistique* en 1978). Au cours des années quatre-vingt, le débat prend une tournure décisive, notamment avec la parution de trois ouvrages abordant rigoureusement la critique sous l'angle rétrospectif et historiciste : *The Critical Evaluation of African Literature* d'Edgar Wright en 1978, *La littérature africaine et sa critique* de Locha Mateso en 1986 et *Aspects de la critique africaine* de Serpos Tidjani en 1987.

Par ailleurs, ce vif débat sur la critique, sur son rôle dans la définition de la valeur littéraire des textes africains ressurgit d'une manière directe ou allusive dans presque tous les essais qui portent sur la littérature

africaine. Et à travers l'analyse de ces essais critiques se lit toujours, en filigrane, une volonté de faire un bilan critique de la littérature africaine, une volonté, en quelque sorte, de faire une analyse de la critique elle-même, de discuter des postulats méthodologiques des uns et des autres et de proposer, après synthèse, sa propre méthode critique.

Sunday Anozie, par exemple, dans *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, publié en 1970, tente d'appliquer à la littérature africaine les concepts de la sociologie de la littérature après avoir souligné l'absence de méthodes critiques dans l'analyse des textes africains. Mbwil aMpang Ngal, de son côté, dans *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, publié en 1973, fait le bilan des méthodes critiques appliquées à la littérature africaine. Ultérieurement, Bernard Mouralis, dans *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, publié en 1984, tente une analyse sociohistorique du phénomène littéraire africain. De même, le numéro spécial que la revue *Études littéraires* consacre à « L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone », publié en 1991 sous la direction de Fernando Lambert, et le livre d'Oyekan Owomoyela, *A History of Twentieth-Century African Literature*, paru en 1993, centrent leur réflexion sur la même matière.

Par ailleurs, de nombreuses autres études focalisées sur les méthodes d'analyse sont proposées et, même si ces essais sont plutôt des monographies axées sur un point précis des textes, ils adoptent d'une façon ou d'une autre une vision rétrospective de la critique africaine. Car, contrairement à la critique traditionnelle qui s'employait à juger de la vraie valeur des œuvres littéraires et à dévoiler leur vérité objective, la nouvelle critique privilégie le texte, qu'il faut analyser, décrire, explorer en tous sens sans prétendre décider de sa *valeur littéraire*. Cette nouvelle critique recourt aux grilles d'interprétation empruntées aux sciences humaines, la psychocritique, la linguistique, la narratologie ou la sociologie, et ce depuis bientôt trois décennies. Chaque auteur s'intéresse à une question particulière : l'importance de la langue, comme Gerald Moore dans *The Chosen Tongue. English Writing in the Tropical World* en 1969 ou Makhily Gassama dans *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française* en 1978, le rapport entre la critique et l'idéologie, comme Abiola Irele dans *The African Experience in Literature and Ideology* en 1981 et Guy Midiohouan dans *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française* en 1994.

En somme, toutes les études reflètent une tendance générale dans l'approche critique des textes africains : il s'agit à la fois d'une rétrospective et d'une prospective de la critique. Car, si la rétrospective représente surtout une tentative de mise au point, un travail de consolidation, elle aboutit forcément à une interrogation sur l'avenir, c'est-à-dire à la recherche, par-delà les démarches antérieures, d'une traversée vers le futur, d'une prospection. Aussi Sewanou Dabla parle-t-il des « nouvelles voies » du roman africain, d'une nouvelle critique à construire pour tenir compte des formes de plus en plus variées qu'utilisent les romanciers africains.

Pour sa part, Locha Mateso interroge le rôle de la critique littéraire africaine dans le processus d'autonomisation de cette institution par rapport aux littératures des anciennes métropoles coloniales et la place que jouent les méthodes critiques dans la lecture des textes africains. Son questionnement évalue une fois de plus le parcours culturel d'un continent qui, tout en affirmant la spécificité de ses cultures, demeure attaché au monde occidental par des liens historiques. En plus, le continent africain offre l'image d'un monde de plus en plus écartelé entre ses valeurs fondatrices et celles d'une culture mondiale de plus en plus hybride, sous l'effet d'un phénomène migratoire mondial sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Se penchant également sur le rapport entre la critique et l'idéologie, Abiola Irelele et Serpos Tidjani évoquent le danger de diluer le texte dans le discours de l'idéologie panafricaine et soulignent l'intérêt de repenser le texte africain à partir de méthodes d'analyse plus précises.

D'autres ouvertures apparaissent sur la scène critique, comme la critique féministe. En effet, dans la foulée de la critique féministe occidentale, Irène d'Almeida, dans *Francophone African Women Writers: Destroying the Emptiness of Silence* en 1994, et Béatrice Gallimore Rangira, dans *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne* en 1997, dénoncent la marginalisation de la femme africaine en insistant sur la nécessité de définir une nouvelle institution littéraire soucieuse de valoriser de la même façon les écrivains, tant hommes que femmes.

Cette remise en question des modèles critiques s'accompagne évidemment d'une recherche de leur renouvellement : c'est-à-dire que le bilan s'accompagne toujours d'une prospective tendant à s'interroger sur la capacité du discours critique à rendre compte des textes littéraires dans leur foisonnement structurel et symbolique. Résultat normal

d'une certaine maturité, cette démarche pose également la question des rapports possibles entre ces discours critiques différents portant sur un même objet : le texte littéraire. C'est peut-être cette reconnaissance croissante de la pluralité des discours critiques qui explique le caractère varié des articles de ce numéro.

Qu'est-ce que la critique africaine dans l'institution littéraire francophone ? Qu'est-ce qu'un canon littéraire africain ? À cette double question, dont les parties sont complémentaires, Pierre Halen et Ambroise Kom tentent de donner des éléments de réponse à partir des notions de centre et de périphérie. Quoique l'un et l'autre situent leur propos à partir d'un certain lieu axiologique, les deux auteurs s'entendent sur la nature même de l'institution littéraire africaine francophone, dont la critique et l'histoire constituent un défi pour l'histoire littéraire. Une histoire dont le postulat — un peuple, une langue, une littérature, un territoire — est remis en cause par l'existence, actuellement, des littératures en langue française en dehors de l'Hexagone. Si Kom s'inquiète de ce qu'il considère comme une subordination de la littérature africaine au canon de type occidental et évalue les conséquences qui en découlent pour l'autonomisation de la littérature africaine, Halen fait de même pour la littérature francophone en général. Fernando Lambert poursuit la même réflexion à partir des travaux de Mohamadou Kane qui s'est interrogé longtemps sur la façon d'écrire l'histoire de la littérature africaine.

De ce fait, repenser l'histoire littéraire africaine implique obligatoirement une réévaluation des méthodes de l'histoire littéraire en général, car l'existence de la littérature africaine en langue européenne (anglaise, française et portugaise) met indubitablement en cause le principe romantique de l'État-nation à partir duquel se fonde encore l'enseignement de l'histoire littéraire. En effet, si à l'époque romantique le principe pouvait se justifier dans une certaine mesure puisque la littérature était une littérature *nationale*, la *nation* correspondant à l'espace géographique délimité par la langue, aujourd'hui un tel principe tend à devenir caduc dans la mesure où il existe, par exemple, une littérature africaine en français qui ne correspond pas aux limites territoriales de l'Hexagone.

Sous un autre angle, celui de la rhétorique utilisée par la critique anglophone des années soixante-dix et quatre-vingt, Suzanne Crosta examine l'évolution de la critique littéraire et de la polémique qui l'encadre pour souligner le rapport entre l'idéologie de l'africanité et la notion de valeur littéraire des textes, comme l'évoquent Irele et Midiohouan. C'est dans le même ordre d'idées que Christiane Ndiaye s'interroge pour

savoir si cette notion de *tradition orale* ne reflèterait pas le regard de l'Occident sur les textes africains, regard qui s'expliquerait par le fait que la critique historique a du mal à abandonner sa grille de lecture : une langue/littérature, un peuple, un territoire. Bien que située en un autre lieu axiologique, la même interrogation revient sous la plume de Béatrice Gallimore Rangira et d'Inmaculada Díaz Narbona. Ces deux auteures partent respectivement des textes de Calixthe Beyala et de Ken Bugul pour évaluer l'efficacité de la théorie féministe appliquée au corpus africain.

Faisant retour sur la problématique générale des discours critiques de la littérature africaine, je me penche pour ma part sur l'efficacité de la critique littéraire à rendre compte de la totalité des œuvres. Privilégiant une poétique des textes, je situe les procédés littéraires dans le contexte littéraire contemporain, dominé par l'hybridation des genres, et je vois là les fondements d'une critique plus soucieuse de l'œuvre que de la valorisation de la nation.

De tous ces discours critiques se dégage une ligne conductrice : la volonté de réévaluer les postulats de l'histoire littéraire par la contestation, notamment, de la vision eurocentriste de l'histoire, vision dont les relents évolutionnistes demeurent présents. Contestation également de la thèse inverse, représentée par la vision afrocentriste des œuvres. Et si la nécessité d'écrire l'histoire littéraire de la critique africaine se fait de plus en plus sentir, il faut dire qu'elle sera plurielle, comme les textes qu'elle prend pour objet sont polyphoniques.

Constructions identitaires et stratégies d'émergence :

notes pour une analyse institutionnelle
du système littéraire francophone

PIERRE HALEN

Le rôle de la critique, en matière d'études littéraires, est souvent négligé. Il est vrai que s'y intéresser conduit à prendre en compte sa propre situation d'énonciation, qui comporte des limites, et son propre acte critique, qui implique des conséquences : des unes comme des autres, nous préférons parfois ne pas avoir conscience. Le plus souvent, le commentateur se contente de se positionner en face d'un objet qu'il présente comme un donné objectif, un déjà-là dont il aurait pour tâche d'assurer la description, l'analyse ou l'interprétation. En réalité, sans lecture, les œuvres littéraires n'ont pas d'existence sociale ; le critique produit donc l'objet en consacrant l'existence, même si, d'aventure, il n'en dit que du mal. En outre, ce qu'il dit de l'objet oriente la lecture : en plus de faire exister l'objet, il en configure la représentation. En d'autres termes, le travail critique n'est pas seulement suscité par la réalité ou l'importance de l'objet, comme il le laisse souvent supposer de manière univoque, mais l'inverse est également vrai.

Dès lors, s'agissant des littératures dites « francophones », la question se pose de savoir sur quoi repose leur existence en tant qu'objet scientifique. Si elles n'étaient que le produit de leur institution par la critique, constitueraient-elles encore un donné objectif ? Il faut répondre par l'affirmative à cette interrogation : le produit d'une institution constitue lui-même un donné, dont l'examen est assez justifié. Mais alors il reste à s'interroger davantage à propos de ce qui — éventuellement en dehors du travail critique mais de toutes manières mêlé à lui — porte à l'existence un tel donné. C'est ce à quoi je voudrais me consacrer ici,

en m'attachant à quelques-unes des modalités du processus d'émergence de ces littératures.

Vers une théorie du système littéraire francophone

À la base du travail critique, la qualification identitaire (littérature allemande, maghrébine, coloniale, féminine...) classe l'objet dans un ensemble, ce qui entraîne que telle ou telle catégorie¹ de critiques s'y intéresse. Il s'agit là, bien entendu, d'une opération fondamentale, puisqu'elle détermine la première orientation de la lecture et, souvent même, des méthodologies ainsi que des systèmes de valorisation spécifiques. Or, c'est elle qui est la moins souvent interrogée, de sorte que la lecture ne peut feindre qu'il n'y a pas eu, à ce stade, cette manipulation qui consiste à classer, cette douce violence qui parfois détourne et souvent récupère l'œuvre, quelquefois pour illustrer une théorie ou un chapitre de manuel, plus souvent pour la mettre à l'actif d'une collectivité.

Du rôle de la désignation identitaire, on trouve la démonstration dans les ouvrages qui se sont intéressés à la critique des littératures dites « africaines ». Par exemple, on se souvient de la virulente attaque de S. Adotevi contre la phraséologie senghorienne dans *Négritude et négrologues* (1972) : non, décidément, l'étiquette « nègre » ne va pas de soi. Dans un autre genre, Bernard Mouralis mettait en garde, dans *Littérature et développement* (1984), contre l'usage, apparemment plus neutre mais faussement évident, de l'étiquette « africaine » : loin d'opérer seulement un constat sur la base objective de la géographie, une telle qualification a pour effet d'entraîner les écrivains dans un programme d'« africanité » qui a longtemps limité leur liberté quant aux référents convoqués et quant au point de vue à adopter sur ces référents, voire quant à la forme littéraire à privilégier. Pas la peine d'insister sur les effets de sens de l'étiquette « francophone », qui ont été, quant à eux, maintes fois aperçus et dénoncés : il est toujours plus facile de voir les implications des étiquettes lorsqu'on ne souscrit pas à la « réalité » de ce qu'elles désignent, c'est-à-dire lorsqu'on ne trouve pas d'intérêt personnel ou collectif à maintenir cette désignation.

Que la réception participe de (et à) l'existence sociale des œuvres

1. Par exemple, les disciplines universitaires, régies non par leur objet, mais par l'institution : spécialistes nationaux, comparatistes, sociologues pour la « paralittérature », stylisticiens pour la « littérature », « francophonistes », « africanistes », etc.

« francophones », et même à leur création, comme cela a été montré par ailleurs d'une manière générale, tel est l'horizon global des réflexions qui suivent. Il s'agira dès lors de discerner les limites de la prédication identitaire comme *condition de possibilité* dans l'émergence (la création, l'existence, la reconnaissance) des littératures dites francophones.

Dans ce domaine comme dans les autres, la création est inséparable de la réception. C'est là un phénomène d'autant plus visible que beaucoup de créateurs sont aussi des critiques et des essayistes : il suffit de citer les noms de Senghor, de Césaire ou de Glissant. Et s'ils ne le sont pas, ils sont alors souvent les auteurs de discours d'escorte (préfaces, entretiens, déclarations) parfois abondants : citons ici René Maran à l'époque de *Batouala* ou, plus récemment, Calixthe Beyala et ses propos tapageurs dans le *Figaro* parisien. Ce paratexte est d'autant plus déterminant qu'en outre, dans ce domaine et surtout en ce qui concerne les écrivains du « Sud »², la critique est plutôt révérencieuse à l'égard des propos tenus par les écrivains et considérés comme paroles d'évangile : Beyala, qui en a décidément fait un peu trop pour être crédible, aura du moins rendu cet immense service de semer le doute dans des esprits caractérisés, surtout en Occident, par un souci de dévouement *a priori* à l'égard d'une bonne cause (deux fois « bonne » s'il s'agit d'une femme et d'une Africaine), donc par une tendance à la paraphrase des discours d'escorte.

La question la plus importante de ces dernières années, s'agissant des littératures dites « francophones », est sans doute celle de la mise au point d'une approche véritablement critique, qui puisse, d'une part, vérifier ou invalider l'idée qu'il y a là un objet global, déterminé par une autre réalité que la superstructure politique de la francophonie ; et qui puisse, d'autre part, s'assumer comme théorie³, ce qui revient à en finir avec cette révérence *a priori* à l'égard des « témoins » qui a été longtemps l'une des *conditions de possibilité*, inséparablement, de l'énonciation littéraire et de son commentaire. Deux livres, surtout, ont tenté cette entreprise ces dernières années : celui de Dominique Combe, *Poétiques francophones*, essentiellement consacré à l'aspect linguistique et interlinguistique, et celui de Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, qui

2. Sauf dans le cas de Senghor, dont la statue ne risquait de toutes façons pas de se briser.

3. Voir la contribution de Paul Aron dans le volume, par ailleurs assez inconsistant, des *Actes du colloque « Initiation aux littératures francophones »* (Afrique, Amérique du Nord, Europe), 20-21-22 décembre 1990, A. Chemain-Degrange (dir.), Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1993.

débouche sur la mise en évidence d'« univers symboliques » irréductibles à l'espace français et en partie homologues⁴.

Ce sont là des apports extrêmement constructifs. Ils montrent que la difficulté de l'entreprise, lorsqu'on s'est débarrassé des interférences politiques, vient de l'hétérogénéité évidente des contextes francophones particuliers ; cette hétérogénéité est encore soulignée par un discours, moral et critique à la fois, de valorisation de la Diversité, qui pousse le critique à la mettre toujours davantage en évidence. Aussi bien, celui qui veut répondre à la question de savoir si les zones francophones ont, malgré tout, quelque chose en commun dirige forcément son regard d'abord vers la langue française (par quoi l'on peut observer que la valorisation de la Différence n'est nullement contradictoire avec la défense de la langue française, puisque, les choses étant posées ainsi, la langue devient nécessairement la seule pierre angulaire de l'ensemble). Mais c'est pour constater, conformément au goût du jour, qu'elle n'existe que dans des usages et que ces usages sont divers : à l'argument de l'unité par la langue, ce grand informant civilisationnel d'autrefois, on préférera l'argument d'une homologie structurelle qui se situe au niveau des articulations entre la langue de la France, son usage local « francophone » et les autres idiomes en contact. D'où l'idée de « poétiques » analogues. Celles que l'essai de D. Combe a mises au jour sont pourtant encore largement tributaires des poétiques appliquées (dans les œuvres) et déclarées (dans les discours d'escorte) ; il faudrait donc s'abstraire encore davantage, et en même temps faire, comme M. Beniamino, une plus grande place aux circonstances sociohistoriques sans lesquelles ces poétiques ne s'expliquent guère. La question devient donc de savoir ce qui, dans ces circonstances sociohistoriques, est indiscutablement homologue au niveau le plus général. L'histoire, comme telle, des sociétés francophones n'y suffit pas : tout au plus permet-elle d'approcher des sous-ensembles francophones dont le passé est en partie commun, par exemple l'Afrique de l'Ouest (héritière des grands empires de jadis, mais aussi de l'AOF), ou, d'une autre manière, la Belgique et l'Afrique centrale.

L'histoire propre des textes, par contre, celle de leur production comme de leur réception, ouvre d'autres perspectives, pourvu qu'on braque sur eux l'éclairage de l'analyse institutionnelle. Ceci suppose toutefois de renoncer radicalement à cette idée commune selon laquelle

4. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Concours littéraires », 1995 ; Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces francophones », 1999.

il y aurait, derrière, au-delà ou à la source des œuvres, un « fond (s) », une « identité », voire une « histoire », que celles-ci « exprimeraient » et dont la reconstitution « à travers » le texte serait la tâche de la critique. En d'autres termes, rendre le texte à son historicité propre revient à abandonner le point de vue selon lequel il ne serait que la manifestation d'une culture qui lui serait antérieure et sur laquelle l'écrivain comme, à sa suite, le critique devraient faire retour : de ce côté, il n'y a forcément que de la diversité ; sauf à considérer que, précisément, l'institution littéraire francophone a contraint et contraint encore aujourd'hui les agents du système à faire preuve (à faire *signe*) d'une identité spécifique, ce qui établit bien entre eux une règle commune de fonctionnement.

Accorder son attention à cette condition de possibilité implique, comme nous le verrons, de considérer tout autrement ce qui, depuis longtemps, *ethnifie* le discours critique « francophone » en le ramenant sans cesse vers l'archéologie culturelle du Divers. Y compris dans ses catégories larges, héritées de la période « moderne » de la colonisation et de la décolonisation⁵ : les dualismes identitaires (le Même par opposition à l'Autre, le Blanc par opposition au Noir, etc.) ont été utiles peut-être à l'époque des affrontements et des affirmations, mais ils ont perdu de leur pertinence aujourd'hui, voire sont devenus un obstacle dans notre compréhension du monde. Un concept, ou plutôt un mot d'ordre, comme le « dialogue interculturel », aujourd'hui entièrement récupéré par le discours officiel de la francophonie, s'en trouve vidé de sa substance et apparaît comme un leurre : la culture (ce qui se cultive *historiquement*) est toujours interculturelle ; elle n'est pas l'Un qui devrait, au nom d'une morale ou d'une politique, se mettre à dialoguer avec un Autre : elle est, dans son essence, *déjà* dialogue. « Quelle bizarrerie, écrit d'ailleurs Hélé Béji, que celle où le parti de la culture est à la fois celui de la domination et de la résistance ! Elle est le dada des pouvoirs établis comme celui des insurgés », ce qui veut dire, nécessairement, que ces derniers sont les dindons de la farce politique en cours⁶ ; mais, aussi bien, qu'il y a lieu de ne plus se contenter de l'aimable paradoxe d'une unité dont la diversité serait l'indice et même la garantie.

5. Voir Margareta Gyurcsik, « Dialogue interculturel et postmodernités francophones », dans F. Peter Kirsch (dir.), *Y a-t-il un dialogue culturel dans les pays francophones ?*, Vienne/Pécs, AEFECO, 1995, 2 vol. ; *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, n^{os} 5-6, vol. 1, p. 35-44.

6. Ceci, globalement et à long terme, car, bien entendu, d'aucuns parmi eux en tirent avantage dans l'immédiat. Voir, sur la question des cultures, Hélé Béji, *L'imposture culturelle*, Paris, Stock, 1997, p. 113.

Pour une approche institutionnelle

Au concept de *champ littéraire*, défini par P. Bourdieu, je préfère ici celui, plus général, de système littéraire⁷ : considérées toutes ensemble, les productions littéraires francophones, « issues » de zones de production et de légitimation particulières (ou qui leur sont rattachées par convention), sont en effet loin de former un *champ* cohérent. D'une zone à l'autre, les textes et les écrivains circulent peu, n'interfèrent guère l'un avec l'autre et, jusqu'à présent, à l'exception des relations entre textes postcoloniaux et hypertexte colonial, ne se renvoient que rarement la balle. Même s'il ne faut pas sous-estimer les effets de concurrence qui s'exercent, de fait, sur le marché de la reconnaissance parisienne⁸, les auteurs francophones ne se jalourent guère non plus, et s'il y a une certaine rivalité, malgré tout, entre les producteurs des différentes zones, elle est canalisée par les cloisons nationales et continentales, plus ou moins poreuses mais néanmoins efficaces : si tous sont *a priori* candidats au Goncourt, aucun écrivain suisse en revanche ne brigue la faveur d'être édité, par exemple, chez Présence Africaine ou de remporter en Belgique le prix Rossel.

En somme, selon la formule de Marc Quaghebeur, « ça ne circule pas entre nous ». Chaque zone est cependant soumise, dans une mesure certes variable, à la dépendance du champ français, dont les productions propres et les jugements de valeur (*indexations*) continuent à s'exporter vers les périphéries ; le mot « périphérie » n'est peut-être pas plaisant, ce qu'il désigne non plus, mais on ne saurait déplorer cette relation de dominance sans avoir constaté l'état de fait que le concept désigne⁹.

7. Je reprends ici en partie mes « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans P. S. Diop et H. J. Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Tübingen, G. Narr, 2001, p. 55-67.

8. C'est un des éléments particulièrement novateurs de la récente thèse de Véronique Porra (« *Langue française, langue d'adoption* ». *Discours et positionnements des romanciers d'expression française originaires d'espaces non francophones dans le champ littéraire français (1945-2000)*), Habilitationsschrift vorgelegt an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, mai 2000, non publiée) que de mettre en lumière ces effets de concurrence, et notamment celle qui oppose les écrivains francophones héritiers de l'Empire et les écrivains francophones par choix, dont l'allégeance sentimentale à la France est l'argument majeur ; on vise ici les Bianciotti, les Kundera, les Makine et autres « convertis ».

9. J'ai proposé, ailleurs, de recourir à l'appellation de « marches » ; ce terme a le mérite d'attirer l'attention sur l'adstrat linguistique qui caractérise tous les pays francophones. Voir « Primitifs en marche. Sur les échanges intercollectifs à partir d'espaces mineurs », dans B. Jewsiewicki et J. Létourneau (dir.), *Identités en mutations, socialités en germination*, Sillery (Québec), Éd. du Septentrion, Nouveaux Cahiers du Célat, 1998, p. 139-156.

Cette dépendance ne fait pourtant pas des zones francophones de simples sous-champs du champ français¹⁰.

Chacune d'entre elles connaît en réalité une triple organisation des tensions. Au plan local, elle possède, plus ou moins développé et actif, un champ d'attractivités propre, caractérisé par des productions et des indexations qu'elle ne parvient guère à exporter. Au niveau « francophone », elle participe *nolens volens* du champ franco-parisien, avec des conséquences variables d'une zone à l'autre en fonction de la force matérielle et symbolique des appareils autochtones. Au plan mondial enfin, chaque zone est à présent sollicitée, en principe, par l'internationalisation de ce que Pascale Casanova a appelé, récemment, la « République mondiale des Lettres ». Cette triple structure peut être affinée dans certains cas, puisqu'on peut apercevoir, entre le premier et le deuxième niveau, des paliers « régionaux » : l'Amérique du Nord, les Caraïbes, l'Afrique subsaharienne, le Maghreb constituent des entités unissant jusqu'à un certain point plusieurs zones « locales » par des infrastructures ou des institutions communes. Mais il est plus important pour notre propos de faire observer qu'en raison du rapport centre/périphérie, c'est au deuxième niveau que continuent à se décider à la fois la possibilité d'accéder au troisième (notamment aux traductions) et celle de trouver, dans les autres zones francophones, ce premier débouché international¹¹ qu'on a décidé du mal à qualifier de « naturel ».

Le système littéraire francophone existe donc bel et bien, englobant l'ensemble des productions qui ne relèvent pas strictement du niveau local et qui ne sont pas présentées comme françaises. Elles se caractérisent, premièrement, par la concurrence qui s'exerce entre elles, d'une part, et entre elles et les productions propres du champ franco-parisien, d'autre part ; cette rivalité a pour objet la légitimation dans la zone propre, dans le champ français, dans les autres zones francophones et dans l'espace international au sens large. Deuxièmement, par un recours plus ou moins soumis ou plus ou moins « irrégulier » à la langue française, l'irrégularité se manifestant souvent par des appels à l'adstrat linguistique local ; ce rapport à la langue se marque par l'élaboration de

10. On peut en juger par ce que P. Bourdieu a pu dire du cas de la Belgique ; voir « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », dans *Études de lettres*, 1985, vol. III, p. 3-6 ; voir aussi son entretien avec J. Dubois dans *Textyles*, n° 15, Bruxelles, 1998, p. 12-16.

11. Nadia Ghalem, « Québécoise d'origine algérienne », disait ainsi espérer un jour être publiée au Seuil « pour avoir une chance d'être diffusée en Afrique » (Montréal, entretien du 16 mai 2000).

poétiques en même temps déclarées et appliquées, qui sont comparables entre elles : ce n'est pas pour rien, par exemple, que la « belgitude » emprunte sa formulation à la « négritude ». Troisièmement, par des institutions symboliques et des données infrastructurelles qui sont comparables (par exemple, les structures de diffusion du livre, les sociétés littéraires locales, l'interventionisme de l'État, etc.) et par d'autres qui sont communes à toutes ou à plusieurs d'entre elles (la francophonie, la Communauté des radios publiques de langue française, tv5, etc.). À ces traits on pourrait ajouter une autre constante, qui tient de l'évidence : l'aspiration à une moindre dépendance par rapport aux contraintes matérielles et symboliques imposées par le centre, dont les intérêts ne s'identifient évidemment pas à ceux des périphéries, c'est le moins qu'on puisse dire.

Cette réalité du système francophone appelle une approche de type institutionnel, ce terme englobant ici à la fois, outre la démarche institutionnelle inspirée de J. Dubois, les analyses en termes de rapports centre/périphérie (notamment les travaux de Jean-Marie Klinkenberg) et les analyses du champ littéraire (P. Bourdieu, P. Aron, P. Dirkx, P. Durand, P. Casanova, etc.)¹². Ces travaux portent avant tout sur les contextes de l'énonciation littéraire, mais non seulement, puisque aussi bien, comme je le montrerai, c'est à partir de ces contextes que s'observent aussi des poétiques ainsi que ce que D. Maingueneau appelle des « scénographies¹³ » : des modes d'inscription de l'énonciation littéraire elle-même, à l'extérieur comme à l'intérieur des œuvres.

L'approche institutionnelle s'intéresse aux stratégies d'émergence, c'est-à-dire à la manière dont un individu, un groupe ou une zone francophones réussissent ou échouent dans leur quête de la légitimité, avec ses profits matériels et symboliques. Il s'agit de savoir, pour paraphraser un titre célèbre de Charles Grivel, *comment produire de l'intérêt institutionnel*. Le prix à payer par la critique pour se rallier à ce type de point de vue est, outre bien entendu les aspects disciplinaires propres à la démarche, le renoncement à trois croyances au moins : la première, que j'ai déjà évoquée, selon laquelle la vérité du texte « francophone » serait à

12. Voir, pour une synthèse, mon article : « La Communauté "française" de Belgique dans la relation centre/périphérie des pays francophones. Un bilan de la recherche », dans J. Riesz et V. Porra (dir.), *Français et francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises-francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, Éd. Schultz & Stellmacher, Bayreuther Frankophone Studien Bd.2, 1998, p. 25-40 ; voir aussi l'article de Paul Dirkx dans le même volume.

13. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 123.

chercher dans un « fonds » culturel antérieur ; la deuxième, généralement répandue, que la valeur de l'œuvre dépendrait de la qualité de ses constituants internes ; la troisième, que les prétendants à la légitimité seraient à la fois tous égaux au départ et unis dans cette sorte de front commun des producteurs périphériques dont les institutions francophones aiment à donner l'illusion.

En somme, il ne s'agit que de rendre la littérature et ses pratiques à l'histoire humaine, ce qu'ont illustré de nombreux travaux inspirés de Bourdieu et consacrés par exemple aux « réseaux » ou aux « alliances » entre acteurs. Mais, dès lors aussi, on doit la rendre au *discours social*. Entre celui-ci, les contraintes de l'institution et la quête de légitimité se nouent des rapports d'autant plus complexes qu'ils doivent s'élaborer dans et par le langage, *a fortiori* lorsqu'ils s'inscrivent à l'intérieur des œuvres elles-mêmes. L'énonciation identitaire, dans l'œuvre et à propos de l'œuvre, apparaît ainsi comme un secteur névralgique au sein du processus de *reconnaissance*, dans la mesure où elle concerne aussi bien la création que la réception, et détermine sans doute en bonne part le rapport de l'une à l'autre. C'est à cet endroit que nous retrouvons la question de la désignation identitaire, question sur laquelle il importe de s'arrêter à présent.

Quelques insuffisances de l'« identité culturelle »

Le réflexe identitaire procède sans doute de nécessités communicationnelles propres à la reconnaissance des sujets parlants. Le durcissement de la qualification identitaire au niveau des collectivités a cependant une histoire, à laquelle je reviendrai, mais dont on peut rappeler d'ores et déjà que l'un des moments forts a été la situation coloniale. Paradoxalement, si l'on songe aux convictions universalistes qui s'affichaient dans le chef des libéraux (et bien sûr aussi des missionnaires) européens du *xix^e* siècle, dont plus d'un soutint l'expansionnisme outre-mer. Mais moins paradoxalement si l'on se souvient d'une part que, dans le même temps, l'Europe a connu ce regain des nationalismes qui fit des colonies, selon l'expression de J.C. Marimoutou, des « vitrines de la nation » ; et, d'autre part, que les données démographiques et économiques du type d'implantation envisagé outre-mer impliquaient forcément des pratiques différentialistes, dont l'expression principale fut la ségrégation ou la discrimination plus ou moins paternaliste. Se surajoutant à la production de ce *limes* entre « colons » et « indigènes » qu'avait déjà renforcé l'arrivée progressive des épouses blanches, l'ethnologie apporta, malgré

ses bonnes intentions sans doute, une caution à la fois scientifique et morale à l'opinion qu'« ils » étaient « autres ». Telle est la base du dualisme moderne, déjà évoqué ; le retournement qualitatif opéré par les Senghor, Sartre et autres Fanon en relève encore, qui se retrouve aujourd'hui dans le discours et dans la pratique d'une interculturalité envisagée comme négociation problématique d'entités coprésentes mais assignées à être « autres ».

Dans la vision commune, héritée de cette longue histoire et à présent diffusée jusque dans les écoles maternelles sinon même dans les crèches, l'identité est un signe (par exemple, le qualificatif « maghrébin ») qui est supposé dénoter un référent (et qui, dans la pratique, connote pas mal d'autres choses) ; ce référent est une « culture » distincte, pensée sur le mode d'une tradition¹⁴ à perpétuer légitimement. Cette « culture », aussitôt, renvoie elle-même à une série d'expressions linguistiques, vestimentaires, pratiques, mémorielles, culinaires, etc. Exactement comme dans le système colonial, surtout anglais et belge, cela conduit par exemple, dans l'option muticulturaliste, à un mode de gestion « à part » des habitats urbains, avec l'objectif explicite d'éviter les frictions entre des groupes supposés au départ hétérogènes. Certains « migrants » comme certains « indigènes » y ont trouvé leur compte ; on sait, depuis *Le marché aux illusions* de N. Bissoondath notamment, que d'autres parmi les « intéressés » se sont insurgés contre un tel système.

D'un point de vue plus théorique, la désignation des collectivités sous le signe de l'identité culturelle pose trois types de problèmes majeurs.

Le premier problème est d'ordre sémantique. Le référent dont il est question, la culture x, n'est pas un objet matériel, mais une dénomination langagière qui, elle-même, renvoie à un ensemble, extensible et malléable à l'infini, d'autres signes tout aussi discursifs. D'un côté, la dénomination, c'est-à-dire l'identification pratique des communautés, comportera nécessairement de l'arbitraire, exactement comme l'indigénisme colonial avait bien dû manipuler un peu les réalités ethniques pour composer des « territoires » administrables. D'un autre côté, on ne sait trop comment justifier, sur la base du respect des différences, la liste des différences qui seront respectées, car elles ne sauraient l'être

14. Par un contresens aussi courant que significatif, la tradition est comprise comme un état anhistorique ou immobile de la « culture », alors qu'elle est, en soi, transmission et renouvellement. Par exemple, l'Église catholique se réfère à deux autorités : celle, fixée, des textes canoniques et celle, *active*, de la « tradition », c'est-à-dire son propre magistère au fil de l'Histoire. Nos collègues oralistes rappellent eux aussi, avec constance, que la « tradition orale » est *créative*.

toutes : il n'est pas nécessaire d'insister longuement, à cet égard, sur les problèmes de politique locale suscités par certains abattages rituels d'animaux, ou par le port du tchador dans les sociétés démocratiques occidentales. Enfin, une autre question surgit : certains, au moins, de ces signes différentiels ne sont en réalité pas menacés par le contact avec l'autre, mais plutôt produits par celui-ci ; c'est le cas, par exemple, des « restaurants ethniques » analysés par Édouard Vincke, où l'on voit tel migrant d'une collectivité x, ou quelqu'un qui se fait passer pour tel, se composer une devanture typée, parfois apprendre les danses folkloriques et se vêtir de manière « traditionnelle », quand bien même il n'aurait jamais rien fait de tout cela dans son pays d'origine (à supposer qu'il en vienne). La dénotation identitaire, en somme, n'a rien de l'évidence que les généreuses intentions lui prêtent, et l'idée que le référent serait identique à lui-même, ne serait-ce qu'au fil du temps¹⁵, est très illusoire.

Un deuxième problème vient de l'historicité des étiquettes identitaires. Nous savons que des consensus s'établissent, dans des milieux et pour un temps limité, au sujet de ces désignations. Ainsi, le mot « créole » a été opérationnel à l'époque des plantations, puis il a connu une période de désaffection avant de revenir, pourvu d'un sens modifié, comme catégorie à la fois identitaire et poétique. Des mots comme « belge », « canadien-français », « nègre » ou « négro-africain », « kasaïen » ou « katangais », etc., ont une histoire faite d'adhésions et d'abandons : de telles étiquettes ont permis, une fois chargées d'une signification particulière, des ralliements, mais ont ensuite été laissées en déshérence. On est donc conduit à l'idée que l'étiquette identitaire *fonctionne historiquement à l'intérieur d'un contexte donné* : elle suscite à la fois des adhésions, souvent cautionnées par des croyances dans le bien-fondé de sa signification, et des productions qui l'entretiennent, qui la « cultivent ». En d'autres termes, elle est porteuse de sens et s'avère plus ou moins rentable du point de vue de son efficace sociohistorique, mais pour un temps seulement, ce qui la situe bien du côté de la culture inventive et non de la « nature » des êtres.

Un troisième problème naît de la simple observation de la pratique commune des individus : il n'y a pas, pour un acteur social donné, une seule étiquette identitaire possible, mais plusieurs. De la même manière

15. On peut prolonger cette discussion sur un plan épistémologique, comme le fait l'anthropologue F. Laplantine, qui conteste la *doxa* identitaire en dénonçant, sur la base de Wittgenstein, la possibilité de la représentation. Voir *Je, nous et les autres. Être humain au-delà des appartenances*, Paris, Le Pommier/Fayard, coll. « Essais/Manifestes », 1999.

que chaque acteur social emploie, quotidiennement, plusieurs idiomes distincts selon qu'il prend la parole dans tel ou tel contexte, je puis quant à moi, selon le contexte, me présenter comme « belge » ou plutôt comme « français », comme schaarbeekois, bruxellois, « wallon » ou « flamand », européen ou « blanc », etc. Cette évidence du pluriel se corse lorsqu'on observe que des appellations peuvent être en concurrence pour le même niveau de pertinence sociale, comme cela vient d'être évoqué : ainsi, on avait accepté que telle littérature nationale d'Afrique centrale soit qualifiée de « zaïroise » après avoir été et avant d'être à nouveau « congolaise » ; « québécois » n'équivaut pas à « canadien-français », ni « subsaharien » à « noir », etc.

En somme, choisir telle appellation ne s'effectue pas en fonction de la « nature » à laquelle la dénomination renverrait, mais en fonction du projet, axé par des valeurs, que les acteurs nourrissent à son égard. En fonction de son instrumentalisation virtuelle. On peut dire la même chose de la composante que la *doxa* présente comme le fondement le plus sûr de l'identité, c'est-à-dire l'Histoire : nonobstant la rigueur disciplinaire de la démarche historique, à laquelle la gestion des savoirs en démocratie se doit d'être particulièrement attachée, chacun sait aujourd'hui que, dans l'infini réservoir des passés qu'il est possible d'étudier et de raconter, la conscience historiographique va puiser le passé qui l'intéresse à présent ; du fait même de l'énonciation historique, ce passé élu est alors présenté sous la forme d'une injonction mémorielle (*souvenons-nous* de ceci ou de cela) qui fait sens¹⁶ : l'esclavage pour les Antilles, le xvi^e siècle pour la Belgique, les Plaines d'Abraham pour le Québec, etc. Inutile de préciser sans doute que les souvenirs sont en concurrence au sein d'une collectivité donnée, les acteurs étant soucieux d'injonctions mémorielles rivales, en lien avec des projets rivaux.

Nouvelles spéculations sur l'identité

Tous ces problèmes, et d'autres encore sans doute, font qu'en dépit des bons sentiments qui souvent l'inspirent, et en dépit aussi de l'utilité discursive qu'elle a pu avoir dans la lutte anti-coloniale, la *doxa* culturaliste se trouve aujourd'hui durement contestée. Non pas tellement par les discours réactionnaires qui estiment que la bonne vieille identité

16. Là-dessus, je renvoie aux travaux du CÉLAT de l'Université Laval, et notamment à Bogumil Jewsiewicki et Jocelyn Létourneau (dir.), *L'Histoire en partage. Usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan, 1996.

nationale d'autrefois, quand nous étions entre nous, avait du bon, car il s'agit là d'attitudes qui souscrivent au credo culturaliste qu'elles dénoncent, et qui sont convaincues comme lui qu'il y a « nous » et les « autres ». Mais plutôt par des spéculations qui s'efforcent de revoir la question sur une autre base, plus réaliste. Ces spéculations viennent d'horizons très divers, mais elles ont en commun de montrer que la notion même d'identité a une histoire, une histoire à présent révolue puisque nous pouvons la mettre à distance et essayer de la penser.

Non pas révolue pour tous les acteurs sociaux : les idées ont besoin de temps pour cheminer dans l'espace sociétaire et pour s'imposer comme des évidences, on l'a bien vu avec le relativisme culturel lui-même. Mais, dans le cas qui nous occupe, deux freins majeurs retardent ce cheminement. D'abord le fait que la prédication identitaire sur le mode culturaliste continue et continuera à nourrir son homme ; quoi qu'il en soit de l'artifice, sinon de la supercherie, sur lesquels cette prédication repose, les contraintes de la circulation des signes feront que les collectivités continueront à sécréter des signes identificatoires, dont peu importe l'arbitraire pourvu qu'ils fonctionnent et permettent le commerce, dans tous les sens du mot. Ensuite, une donnée morale et politique complique les choses : bien que le discours différentialiste soit, logiquement et historiquement, caractéristique de la droite politique, il a été peu à peu assumé, via l'imaginaire du « sanglot de l'homme blanc », par le discours progressiste, qui a si bien oublié l'humanitarisme égalitariste sur lequel il aurait dû continuer à se baser qu'il a peu à peu rendu suspect, voire haïssable, l'idée même de l'universel. En somme, dans cet embrouillamini, contester aujourd'hui la phraséologie du « relativisme culturel » peut susciter des malentendus et exiger une certaine patience¹⁷.

17. À ceux qui en ont, on peut suggérer quelques points d'appuis dans les sciences humaines d'aujourd'hui, tous à même de nourrir la nécessaire déconstruction qui s'impose à propos de la *doxa* identitaire. D'abord, la remise en perspective historique de l'ethnologie coloniale, qui s'est faite déjà dans les années 1970, notamment avec *Anthropologie et colonialisme* de Gérard Leclerc (1972), ensuite avec les ouvrages publiés par Jean Copans, *Critiques et politiques de l'anthropologie* (1972) et *Anthropologie et impérialisme* (1975). Ensuite, la critique contemporaine, par l'anthropologue — François Laplantine avec *Je, nous et les autres* (1999) — ou par le politologue — Jean-François Bayart avec *L'illusion identitaire* (1996) —, des croyances et des montages discursifs de l'identité. Troisièmement, l'approche matérialiste de la constitution des entités collectives, pour laquelle je recommanderais le séminaire d'Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein : *Race, nation, classe. Les identités ambiguës* (1988) ; s'agissant de la nation en particulier, les publications sont nombreuses, qui rendent cette notion à son historicité et à ses attendus idéologiques ou politiques : les plus importantes sont *Nations and Nationalism* d'Ernest Gellner (1983 ; trad. fr., 1990), *Nations and Nationalism since 1780* d'Eric Hobsbawm (1990 ; trad. fr., 1992), *Imagined Communities* de

De tout cela, il ressort au moins ceci, que les identités sont des réalités d'ordre discursif, construites historiquement et donc susceptibles d'être déconstruites par l'analyste, mais aussi reconstruites par les acteurs en fonction des besoins sociétaux et des opportunités politiques.

Ce n'est pas le lieu ici de s'attarder davantage à ces phénomènes qui concernent l'ensemble des sciences sociales. Il est plus intéressant d'indiquer les retombées ou les échos qu'ils suscitent à l'intérieur même du système francophone, notamment chez les essayistes. Pour situer les nécessaires (points de rupture avec la *doxa* culturaliste, je me propose de faire appel à des témoins littéraires qui appartiennent à ce système. J'en solliciterai deux. Le premier, Amin Maalouf, a publié en 1998 un essai qui était en même temps un témoignage de citoyen « issu » du Moyen-Orient : *Les identités meurtrières* (Grasset). On peut ramener les positions de Maalouf à cinq points essentiels. Premièrement, l'écrivain se rebiffe contre la demande du public, qui a du mal à accepter qu'il n'ait pas de « problèmes identitaires » ; on aimerait, pour qu'il soit conforme aux idées reçues, qu'il soit « divisé » ou « déchiré » entre deux cultures. Mais d'abord, écrit Maalouf, d'abord pourquoi seulement deux ? Quand on vient du Liban, où les « cultures », les religions, les langues, les clans sont si nombreux, ce dualisme simple serait déjà une imposture. Ensuite et surtout, l'essayiste proteste que son identité est *une*, comme celle de tout homme non aliéné, et non pas morcelée. Deuxièmement, cette unité de l'identité individuelle, Maalouf la conçoit comme le résultat d'une cumulation, d'une addition d'héritages, donc de dettes multiples qui en font un être nécessairement métissé. Troisièmement, les sociétés se ressentent d'une tension d'ordre psychologique ou sentimental : la confiance en soi et dans l'avenir favorise l'ouverture ; la méfiance, l'inquiétude ou le désespoir engendrent des replis plus ou moins accentués. Quatrièmement, on ne saurait présenter comme un préalable légitime et encore moins fondamental la simple connaissance de soi et de ses propres « racines » : en réalité, il y a de l'Autre en moi dès l'origine, et je ne suis d'ailleurs moi-même que par différence avec d'autres. Cinquièmement, la culture, ce n'est pas ce qui isole l'individu ou le groupe, mais l'ensemble de leurs relations ; non les « racines », mais les « passerelles ».

Benedict Anderson (1983 ; trad. fr., 1996), *Nations et nationalismes* de Raoul Girardet (1996), *La création des identités nationales* d'Anne-Marie Thiesse (1999), etc. Enfin, on s'intéressera aussi au débat qui s'est construit autour de la notion de « savoirs endogènes » et de l'idée de tolérance, notamment au colloque de Jussieu, co-organisé par l'EHESS et l'Université Laval : *L'unité et la diversité des sciences sociales* (janvier 1998) ; un long extrait des débats est à paraître prochainement dans la revue *Annales. Économie, histoire, sociétés*.

Maalouf, certes, laisse encore entendre certains accents culturalistes, notamment lorsqu'il parle d'une « langue identitaire », ou lorsqu'il présente comme une addition ce qui pourrait être vu, plus radicalement, comme une invention. Il n'est pas sensible non plus à l'aspect stratégique des positionnements identitaires. Les quelques points évoqués ci-dessus sont néanmoins des avancées fondamentales ; c'est qu'il y a urgence, et l'auteur de *Léon l'Africain* ne se cache pas de réagir à une actualité meurtrie : le Liban, l'Algérie, l'Iran, le Kosovo, le Rwanda, les banlieues occidentales sont de suffisants motifs à sa réflexion. À tel endroit, il risque une hypothèse intéressante : le phénomène Khomeiny, assure-t-il, n'a pas d'antécédent dans la tradition islamique dont il se revendique ; si sa démarche s'apparente à une autre, c'est plutôt de celle de Mao en Chine qu'il faut la rapprocher ; le religieux et l'athée, le traditionaliste et le révolutionnaire témoigneraient ainsi d'un semblable état de crise, eu égard à une modernisation galopante mais dont les fruits ne paraissent pas accessibles.

Au cœur de l'histoire du xx^e siècle commence ainsi à se dégager une « époque » cruciale. La décolonisation est l'un des aspects de ce tournant, mais non pas dans sa dimension de libération à l'égard de régimes inégalitaires ; plutôt dans le bouleversement idéologique qui l'a accompagnée, au titre du « relativisme culturel ». C'est là, sans doute, une bizarrerie de l'Histoire, mais le fait est qu'une lutte qui semblait ne devoir s'exercer qu'au nom de valeurs égalitaristes et humanistes, donc universalisantes, les a finalement fait oublier au niveau du discours pour n'y laisser, bien en évidence, que les valeurs du différentialisme¹⁸.

Une autre essayiste francophone, Hélé Béji, a brillamment traité de cette évolution et de ses conséquences dans *L'imposture culturelle*, ouvrage déjà cité. Non sans esprit de provocation, l'auteur entend y renouer avec l'idée de *civilisation* (au singulier), seule à même de contrebalancer aujourd'hui le poids aveugle d'une globalisation économique qu'elle identifie à une nouvelle barbarie, dans la mesure où l'humain y est oublié. La valorisation des différences culturelles y apparaît, du coup, dans le rôle d'un support idéologique pour cette barbarie et pour cet oubli. En somme, les indépendances ont constitué un marché de

18. La bizarrerie s'explique en partie par le fait qu'on a cru devoir combattre le colonialisme au niveau de son discours (universaliste et associationniste, surtout en France), plutôt qu'au niveau de sa pratique (différentialiste), de manière peut-être à ne pas apparaître comme les héritiers d'un système qu'on dénonçait (quoi qu'il en soit de la réalité de cet héritage, ou peut-être même à cause de cette réalité). Elle s'explique aussi par l'alliance objective des forces décolonisatrices progressistes avec, en métropole, le vieux parti anti-colonial d'inspiration nationaliste et différentialiste (cartiérisme, etc.).

dupes. D'une part, en ce qui concerne le colonisé, elles ont remplacé le rêve égalitaire d'une *émancipation* (politique, sociétaire, économique) par une valorisation des cultures qui n'a guère d'effectivité que consolatrice. D'autre part, l'Occident a été allégé idéologiquement de tout « fardeau » historique, avec pour conséquence qu'il a pu renoncer à la responsabilité que représentait pour lui la part universalisable de ses valeurs civilisationnelles : à la place, il a pu se contenter de « respecter les différences » ; en quelque sorte, il a ainsi perdu son âme et n'a lui-même plus rien à opposer au processus de la barbarisation économique imposé par le « marché ».

Comment, dès lors, rebâtir ? Passer de la *Tribalisation du monde* décrite par Michel Maffesoli (1992) à la *Refondation du monde* prônée par Jean-Claude Guillebaud (1999) ? Et comment, à l'intérieur de cet horizon, repenser la prédication identitaire au sein d'une théorie du système littéraire francophone ? Le fait est que tout un discours convenu sur les identités s'avère impraticable, alors même que notre environnement doxique (le *politically correct*) sans cesse nous pousse à le pratiquer. C'est spécialement le cas dans le cadre d'institutions littéraires francophones qui sont convaincues de permettre ainsi des « rencontres », voire un « dialogue », sans jamais pouvoir préciser à quoi de tels échanges peuvent conduire ; en effet, de deux choses l'une : ou bien ces échanges sont purement formels et inintéressants (sauf à fournir des prétextes à des colloques consensuels), ou bien ils sont réels et alors il faut mettre en avant la réalité d'une interculture où tous les acteurs sont modifiés par le contact, plutôt que la fictivité de cultures autonomes, que définiraient de non moins fictives traditions.

Constructions identitaires et stratégies d'émergence

C'est, à ma connaissance, l'anthropologue Jean-Loup Amselle, dans l'introduction de ses *Logiques métisses*, qui a apporté la redéfinition la plus claire et en même temps la plus opératoire du point de vue de l'analyse littéraire. L'identité y est présentée comme une élaboration discursive, combinant syntagmatiquement des éléments empruntés à plusieurs paradigmes disponibles (des *réservoirs*), en vue d'une rentabilité communicationnelle et en fonction d'un contexte sociohistorique donné dont, nécessairement, autrui est constitutif. On renonce dès lors, bien entendu, à toute idée d'une *nature* identitaire, mais aussi à la tentation, qu'on pourrait qualifier d'ethnologique, de se perdre en regrets ou en illusions quant à la pureté originaire des cultures. On obtient par con-

tre une base théorique sûre pour fonder les métaphores (passerelles, ponts) par lesquelles, chez Maalouf ou Béji, la culture pouvait être décrite comme relation à l'autre. Et l'on rejoint sans difficulté le concept de *reconnaissance*¹⁹, qui permet de passer de la prédication identitaire à l'analyse institutionnelle des positionnements littéraires. Il y a d'ailleurs encore, puisque cette définition de l'identité est toute faite pour rencontrer une approche littéraire, tant sur le mode linguistique (lorsqu'elle est attentive à l'assemblage particulier de signes verbaux empruntés au discours social), que sur le mode socio-esthétique (lorsqu'elle s'interroge à propos de l'efficacité particulière que possède tel énoncé artistique, à même de catalyser ce que Goldmann appelait la *vision du monde* d'un groupe particulier à tel moment de son histoire).

Un exemple simple, dans quelques-unes de ses applications bien connues : le mot « nègre ». Lorsque le groupe des Senghor, Césaire et autres Damas s'en empare, le mot a déjà servi, comme terme dépréciatif ou neutre, mais aussi valorisant, depuis le *nigra sed formosa* de la Vulgate jusqu'à la renaissance de Harlem dans les années vingt. Le recyclage du terme par la mouvance de la négritude crée une collectivité nouvelle (principalement entre les Antillais et les Africains noirs) qui concurrence une autre collectivité possible (et déjà institutionnalisée, celle-là), celle des étudiants de toutes les colonies françaises séjournant en France. Ce recyclage s'opère dans un contexte où le succès de la prédication identitaire est déterminé par des conditions de possibilité particulières : pourvu que la raison reste hellène, on veut bien que l'émotion soit nègre. L'immense efficacité de la désignation identitaire « nègre », jusque dans les colonies anglaises, est proportionnelle à son adéquation au contexte colonial, ou plus exactement au contexte des dualismes « modernes » dont j'ai déjà parlé et qui conduira à ce qui apparaît aujourd'hui à Hélé Béji comme l'« imposture culturelle ».

On a beaucoup reproché à Senghor l'ingénuité de cette « émotion nègre » qui, exactement comme n'importe quel autre cliché concernant une collectivité, est aussi inexact au plan de la description humaine que redoutable par son pouvoir d'enfermement de la réalité dans un mythe. Le fait est pourtant que cette désignation a fonctionné durablement, permettant par exemple de faire admettre comme vraisemblable une autre fiction : la *nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de

19. Voir Annabelle Klein et Philippe Marion, « Reconnaissance et identité face à l'espace médiatique », dans Alex Gryspeerdt (dir.), *La reconnaissance*, Louvain-la-Neuve, U.C.L., p. 39-64.

Senghor et Sartre, la *littérature négro-africaine* de Kesteloot, la *littérature nègre* de Chevrier, etc. La rentabilité communicationnelle de l'étiquette *nègre* est une évidence historique. Des esprits soucieux de rigueur scientifique pourront toujours protester, et plaider par exemple pour qu'on ne réduise pas un continent à l'idée qu'en donne un simple survol, en faveur de l'étude des champs littéraires nationaux en Afrique : rien n'y fera, tant que l'étiquette sera adaptée aux conditions de possibilité de l'institution critique. Il n'est que de songer, par exemple, aux moyens humains extrêmement limités que la plupart des centres d'études francophones peuvent aligner : en France, où l'on trouve normal d'avoir un enseignant par siècle pour la seule production française, on trouve tout aussi normal d'avoir un collègue chargé, à lui seul, de toutes les littératures francophones ; à défaut de pouvoir se spécialiser sérieusement, il est bien forcé de pratiquer le genre douteux des *survey courses* et d'abuser des concepts généralisants.

Dans ce cadre, la négritude est un bon exemple de stratégie d'émergence réussie et, à divers égards, fructueuse. On voit sans peine aussi le rôle joué dans cette réussite par la désignation identitaire. « Une position, écrit Maingueneau, ne fait [...] pas que défendre une esthétique, elle définit aussi, explicitement ou non, le type de qualification requise pour avoir l'autorité énonciative²⁰ ». Senghor, agrégé de grammaire française, ou Maran, agent colonial antillais, avaient-ils *réellement* autorité pour incarner l'Afrique qu'ils disaient « nègre » ? Ils l'avaient médiatiquement, et cela a visiblement suffi ; mieux, ils ont du même coup disqualifié durablement, comme inauthentique, tout discours « blanc » sur l'Afrique, fût-il mieux informé que le leur.

En somme, selon la formule de Maingueneau, « le texte, c'est la gestion même de son contexte ». S'agissant du texte francophone — et non pas seulement du texte écrit en langue française, en France ou ailleurs —, le contexte est celui d'un système de production et de réception qui est contraint de s'adapter au verrou que constitue le rapport centre contre périphérie. Pour faire jouer ce verrou, certains acteurs peuvent être tentés, ou se trouvent même obligés, de jouer la carte de la différence exotique, qui n'est pas le moindre des héritages laissés par le différentialisme colonial. L'écrivain, « nègre » ou « flamand », « suisse » ou « créole », s'engage dès lors dans des « poétiques » qui exhibent moins une origine ethnique qu'elles ne produisent, à la plus ou moins grande satisfaction du marché, des énoncés à même d'ouvrir à leurs

20. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 77.

auteurs (les *entrants*) la pièce bien défendue où l'on se répartit les biens symboliques et matériels du succès à court ou à long terme.

La critique, bien entendu, les accompagne, puisqu'elle aussi, dans son domaine propre, se partage un certain nombre de biens qui ne sont pas tous symboliques. Elle aussi dépend de conditions de possibilité qui varient en fonction des « évidences » de la *doxa* et des niveaux d'exigence qu'on attend d'elle dans tel ou tel lieu. Elle a cependant, jusqu'à un certain point, le choix de ces lieux : à tel endroit, il lui sera demandé d'être conforme à telle conception de la rectitude politique et morale ; en tel autre, de satisfaire, plutôt, à telle exigence de rigueur scientifique. Elle devrait, en principe, toujours avoir conscience de ce que rappelle Maingueneau : « Il est de l'essence de la littérature de dénier les facteurs qui l'ont rendue possible²¹. »

21. *Op. cit.*, p. 84 ; voir aussi P. Casanova, *op. cit.*, p. 22.

La littérature africaine et les paramètres du canon

AMBROISE KOM

Face aux littératures dûment instituées d'Europe et surtout des anciens pays impériaux, la France et la Grande-Bretagne en l'occurrence, les littératures dites émergentes d'Afrique, d'Asie, des Caraïbes, et même de la diaspora européenne des Amériques et d'Australie, ont du mal à se faire reconnaître et surtout à dégager des classiques représentatifs de la culture dont se réclament leurs auteurs. Malgré l'immensité du corpus, malgré les nombreux prix engrangés, on sait le mal qu'ont dû et doivent encore parfois se donner les spécialistes de la littérature des États-Unis d'Amérique pour faire entendre leur voix dans les départements d'anglais des maisons d'enseignement, autant en Europe qu'un peu partout dans le monde, y compris parfois aux États-Unis même. Pour pas mal de spécialistes, les départements d'anglais sont moins un lieu d'enseignement des littératures de langue anglaise qu'un espace réservé à l'enseignement de la littérature britannique.

Toujours est-il qu'au regard des institutions qui se sont créées dans nombre de pays industrialisés certaines querelles hégémoniques prennent un caractère de plus en plus feutré. Bien que certains combattants d'arrière-garde n'aient pas baissé les bras, oser mettre en question l'importance du corpus des États-Unis face à la littérature de Grande-Bretagne est une bataille bien dérisoire. Pareil phénomène peut s'observer au Canada où l'on constate aisément qu'au Québec même, par exemple, la littérature québécoise a pour ainsi dire gagné la guerre qui l'opposa naguère à la littérature française. Depuis quelque temps déjà, au Québec, la légitimité passe de moins en moins par Paris.

Mais si les littératures émergentes des pays du Nord ont presque tiré leur épingle du jeu, du fait sans doute qu'elles ont développé des stratégies institutionnelles d'inspiration européenne, pas mal reste à faire en ce qui concerne les pays du Sud, l'Afrique en particulier, et l'Afrique francophone de manière plus précise encore. Alors que, dans les pays du Nord, des politiques volontaristes permettent d'encourager la production culturelle locale et nationale et de favoriser la création d'institutions littéraires autonomes, les responsables de la plupart des pays africains, sous prétexte de donner la priorité à un hypothétique développement économique, se préoccupent peu de l'avenir culturel de leur espace. À telle enseigne qu'il n'est pas évident, près de soixante-dix ans après le mouvement de la négritude (1933), de dire ce qui, en réalité, définit l'africanité de la littérature africaine.

En quoi est-elle spécifique, ou autonome, puisque ni son écriture, ni sa critique, ni ses institutions, ni les instances qui la légitiment n'ont de prétention à l'autonomie? Certes, on parle de plus en plus d'une littérature francophone d'origine africaine, mais s'agit-il d'une littérature française d'Afrique ou d'une littérature africaine de langue française? Le débat est loin d'être tranché et je ne m'attarderai pas sur la polémique qu'anime le Kényan Ngugi wa Thiong'o au sujet de ce qu'il appelle la langue de la littérature africaine. D'autres se sont demandé si l'écriture dans une langue étrangère peut traduire les réalités d'un autre monde, d'une autre culture. Ngugi leur emboîte un peu le pas et pose la question fondamentale de savoir si la littérature africaine doit s'écrire dans la langue maternelle de l'auteur (gikuyu, swahili, yoruba, hosa, etc.) ou si on peut appeler littérature africaine des textes qui s'élaborent dans la langue de l'Autre, une langue qui, comme les religions étrangères, fut introduite en Afrique comme un moyen de déportation spirituelle. Ngugi croit avoir trouvé la solution puisqu'il a résolu de ne plus créer qu'en kikuyu. Mais il se charge immédiatement de se traduire en anglais avant de conclure, un peu rêveur :

The future of the African novel is then dependent on a willing writer (ready to invest time and talent in African languages); a willing translator (ready to invest time and talent in the art of translating from one African language into another); a willing publisher (ready to invest time and money) or a progressive state which would overhaul the current neo-colonial linguistic policies and tackle the national question in a democratic manner; and finally, and most important, a willing and widening readership¹.

1. Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Londres, James Currey/Heinemann, 1986, p. 85.

Contrairement aux littératures européennes, qui reposent sur des souches culturelles repérables, des préoccupations historiquement identifiables, et qui bénéficient des instances confirmées de consécration, la production africaine est parfaitement hybride, d'autres parleraient même d'inauthentique. Non seulement elle ne s'appuie sur aucune instance légitimante (enseignement institué, maisons d'éditions dignes de ce nom, public identifiable, prix institués, etc.) à « domicile », à l'intérieur du continent, mais elle est enseignée, publiée et même distribuée dans la plupart des cas par nombre d'enseignants/chercheurs, d'éditeurs et de distributeurs — africains et non africains — venus d'ailleurs, je veux dire d'autres disciplines, c'est-à-dire dont la formation de base ne relève pas du domaine proprement africain. Jusqu'à une date récente, la plupart des enseignants de littérature africaine étaient des transfuges d'autres littératures, anglaise et française notamment, et toute la critique était pour ainsi dire subordonnée aux pratiques en cours dans ces autres champs. Ainsi s'explique le dialogue de sourds et les polémiques qui ont marqué les rapports entre écrivains, entre critiques, ou même entre des écrivains et des critiques de la littérature africaine.

Un malentendu originel

On se souviendra à ce propos de la violente diatribe de Mongo Beti contre Camara Laye qu'il trouvait trop peu engagé : « Laye, écrit-il, ferme obstinément les yeux sur les réalités les plus cruciales [...]. Ce Guinéen [...] n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle ? Est-il possible que pas une seule fois Laye n'ait été témoin d'une seule petite exaction de l'administration coloniale² ? » Sur un ton plus conciliant, Jacques Rabemananjara tient le même discours que Mongo Beti puisqu'il affirme :

Le temps n'est pas encore né où [les Africains] auraient loisir de [...] s'adonner au culte de l'art pour l'art. Toujours est-il que, pour notre part, notre conviction est faite et elle est simple. C'est à la seule situation de son peuple dans les circonstances présentes que le poète noir doit sa distinction des autres poètes, la manière spéciale de son inspiration et la différence inéluctable de son accent dans le concert poétique de notre temps³.

Pareil débat entre artistes va se retrouver au niveau de la critique ou plutôt entre les défenseurs de la vision eurocentrique de la littérature

2. Mongo Beti, *Trois écrivains noirs*, Paris, Présence Africaine, 1954, p. 420.

3. Jacques Rabemananjara, « Le poète noir et son peuple », *Présence Africaine*, n° 16, oct-nov. 1957, p. 29.

et ceux qui croient en l'idée d'une création africaine originale. Pour Noureini Tidjani Serpos, le colonisé « n'écrit pas pour dire que la vie est belle parce que, quand on la trouve belle, on en jouit sans perdre des minutes précieuses à l'écrire⁴ ». Senghor, quant à lui, vole au secours de Camara Laye, au nom de l'étymologie du genre : « Lui reprocher de n'avoir pas fait le procès du colonialisme, c'est lui reprocher de n'avoir pas fait un roman à thèse, ce qui est le contraire du romanesque, c'est lui reprocher d'être resté fidèle à sa race, à sa mission d'écrivain⁵. » Plus récemment, Catherine Ndiaye a emboîté le pas à Senghor en affirmant : « Il serait temps que l'écrivain du tiers-monde se comporte en esthète — qu'il abandonne l'œil du sociologue, qu'il laisse tomber le ressassement de l'historien et qu'il se détourne de la réduction de l'économiste⁶. »

Du côté de la critique non africaine, c'est avec une certaine perplexité que la littérature africaine a été d'abord perçue. Reléguée à la périphérie, la littérature africaine bénéficie d'un statut pour le moins problématique dans les institutions françaises. C'est plusieurs années après l'élection de Léopold Sédar Senghor à l'Académie française que ses poèmes ont été inscrits aux programmes officiels de certains enseignements. Mais la meilleure illustration qu'on peut donner de l'accueil de la littérature africaine dans les anciennes métropoles impériales est celle de Wole Soyinka, que Bart Moore-Gilbert nous résume en ces termes : « [...] the 1988 Nobel Laureate Wole Soyinka [...] records how, as a visiting fellow of Churchill College, Cambridge, 1973, he offered to give some lectures on contemporary African writing. The English Faculty declined his proposal, directing him instead to the Faculty of Anthropology as a more suitable venue⁷. »

Le traitement réservé à Soyinka est symptomatique du destin de la littérature du continent. Dans un article fort perspicace intitulé « The Use of Mongo Beti » (1981), Robert Sherrington a analysé la perception que le monde occidental peut avoir de la littérature africaine. L'auteur rappelle pertinemment :

What's the point of teaching French-African literature [...] ? What's the use of it ? Is there much African literature in French ? Is it any good ?

In short, people's interest spontaneously raises the whole business of the links between literary *value* and the *use* of literature. In our western

4. Noureini Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, Paris, Silex, 1987, p. 69.

5. Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1*, Paris, Seuil, 1964, p. 157.

6. Alain Rouch et Gérard Clavreuil, *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986, p. 5.

7. Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory*, New York, Verso, 1997, p. 26.

European tradition we have a strong tendency to assume that literary value is inherent in literary works, that once «discovered» and acknowledged in a work it's a universal and there for good ; and since this value is confidently known to be present in our classics, those are the works which it seems most appropriate to teach and to study⁸.

Ce débat demeure d'actualité et il le sera tant et aussi longtemps que la littérature africaine, comme ce fut le cas dans les années 1930, sera publiée pour une bonne part dans les capitales occidentales, consommée surtout par un public vivant hors de l'Afrique, un public dont la culture et les codes d'appréhension de l'œuvre littéraire n'ont qu'un lointain rapport avec la création dans le contexte africain. À propos des œuvres appartenant à la littérature africaine, Sherrington explique encore que «they are therefore just as appropriate for acculturation purposes as novels by Sartre or Flaubert, to whom they in any case take a tokenistic second place in the curriculum⁹».

Eu égard au volume du corpus et même à l'apparent engouement que connaît la littérature africaine dans nombre d'universités de par le monde, il ne fait aucun doute qu'une nouvelle tradition littéraire ayant ses origines sur le continent noir est en train de naître. Toujours est-il que les critères de sa canonisation méritent d'être pensés, puisqu'il faudra bien qu'ils s'organisent en marge et même en dehors de ce que Sherrington appelle la *tradition occidentale européenne*. Comme l'écrit Mongo Beti, en effet, «l'écriture n'est plus en Europe que le prétexte de l'inutilité sophistiquée, du scabreux gratuit, quand, chez nous, elle peut ruiner des tyrans, sauver les enfants de massacres, arracher une race à un esclavage millénaire, en un mot servir. Oui, pour nous, l'écriture peut servir à quelque chose, donc doit servir à quelque chose¹⁰». Comme il le suggère par ailleurs, les préoccupations sont tellement différentes qu'on pourrait difficilement croire que les écrivains africains et européens font le même métier.

De ce point de vue, il paraît dérisoire que, plus de quarante ans après la colonisation, on en soit encore à célébrer comme un événement la timide apparition de quelques textes d'auteurs africains dans les programmes d'enseignement en France, comme on peut le lire dans une récente livraison d'un magazine que finance le ministère français des

8. Stephen H. Arnold (dir.), *Critical Perspectives on Mongo Beti*, Boulder, Lynne Rienner Publishers, 1998, p. 393.

9. *Ibid.*, p. 339.

10. Mongo Beti, «Choses vues au festival des arts africains de Berlin-Ouest», *Peuples noirs-Peuples africains*, n° 11, sept-oct. 1979, p. 91.

Affaires étrangères pour promouvoir, à sa manière, la littérature africaine : « Après le Caribéen Césaire et l'Africain Senghor, c'est au tour du Marocain Tahar Ben Jelloun de faire son entrée au programme du baccalauréat de français. En espérant que de nombreux auteurs francophones du Sud suivent le même chemin¹¹. »

Être ou s'inféoder

Malgré un effort évident d'ouverture aux cultures des anciens pays de l'Empire, qu'est-ce qui permet de penser que la France ira jamais au-delà de ce que Sherrington a appelé très justement un traitement « tokenistique » de la littérature africaine ? Les institutions métropolitaines sont sans doute disposées à « intégrer », mais pas nécessairement à accueillir une tradition qui aurait des velléités d'autonomie. D'ailleurs, pourquoi le leur demanderait-on ? Ainsi, lorsque vers la fin des années 1970 j'ai compilé au Centre d'étude des littératures d'expression française de l'Université de Sherbrooke les recensions du premier volume du *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara* (1983)¹², j'ai soumis à nombre d'éditeurs parisiens le descriptif du projet pour voir lequel d'entre eux pourrait s'intéresser à la publication de l'ouvrage.

Presque unanimement, les éditeurs intéressés m'ont proposé de limiter mes entrées aux « grands auteurs », sans jamais préciser ce que recouvrait cette expression. Aussi ai-je supposé que la notion de grands auteurs ou écrivains consacrés renvoyait à des pratiques éditoriales précises et des traditions universitaires connues. Mais en métropole, la consécration obéit-elle à des critères esthétiques et institutionnels applicables à la littérature africaine telle qu'elle s'est écrite, sous la plume de Mongo Beti, de Wole Soyinka, de Tahar Ben Jelloun et de tant d'autres ? On se souviendra à ce propos du pamphlet de Mongo Beti, encore lui, contre Robert Cornevin suite à la plainte d'une étudiante en thèse qui voulait travailler sur l'œuvre de l'écrivain camerounais. Dans le style qui lui est propre, Mongo Beti rapporte :

Il y a deux ans à peu près, une jeune fille de couleur qui rédigeait une thèse de troisième cycle s'aventura dans un organisme de documentation où officie l'inévitable Robert Cornevin, qui passe, même à l'étranger où

11. *Notre Librairie*, n° 140, avril-juin 2000, p. 142.

12. Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, Sherbrooke, Naaman, 1983.

les universitaires sont pourtant plus exigeants en matière d'africanisme, pour un grand spécialiste de l'Afrique, et qui appartient surtout à un type formidablement accompli du mandarin français, dont le pouvoir et la tyrannie désinvolte n'ont d'égale que son arrogance boursouflée doublée d'un déphasage hilarant à l'égard de son temps. Apprenant que la jeune étudiante qui venait par hasard de lui être présentée travaillait sur les œuvres de Mongo Beti, le Pontifex Maximus, qui ne peut se trouver en présence d'un intellectuel noir sans succomber aussitôt à la tentation paternaliste s'il en fut de le réduire au rôle de disciple admiratif et docile avant de le prendre sous son aile, n'hésita pas à adresser une sévère mise en garde à la jeune universitaire contre un auteur sur lequel il désapprouvait, quant à lui, toute recherche, pour deux raisons surtout : Mongo Beti n'était pas encore mort et, plus grave encore, ce romancier s'opposait à son président¹³.

Par la suite, Robert Cornevin se défendra d'avoir tenu pareils propos, mais nous savons que pendant longtemps on ne pouvait, dans l'université française, donner des cours et entreprendre des recherches que sur des écrivains disparus. Raison pour laquelle les littératures contemporaines, qu'elles soient française ou étrangères n'avaient pour ainsi dire pas place dans les programmes d'enseignement et dans les projets de recherches. Entreprendre des travaux sur un écrivain disparu permettait, disait-on, d'en avoir une vue d'ensemble et de pouvoir en proposer une évaluation définitive. Dès lors, on comprend pourquoi la thèse d'État était souvent appelée grand œuvre.

Comment dans ce contexte s'attendre à voir les littératures africaines, de date récente, prétendre à être canonisées au même titre que les écrits métropolitains ? André Lefebvre a montré comment toute littérature est liée à son contexte d'élaboration :

A literature [...] can be described as a system, embedded in the environment of a civilization/culture/society, call it what you will. The system is not primarily demarcated by a language, or any ethnic group, or a nation, but by a poetics, a collection of devices available for use by writers at a certain moment in time [...]. The environment exerts control over the system, by means of patronage. Patronage combines both an ideological and an economic component. It tries to harmonize the system with other systems it has to co-exist with in the wider environment — or it simply imposes a kind of harmony. It provides the producer of literature with a livelihood, and also with some kind of status in the environment¹⁴.

13. Mongo Beti, « Pourquoi Peuples noirs—Peuples africains », *Peuples noirs—Peuples africains*, n° 1, janvier-février 1978, p. 18-19.

14. Bill Ashcroft et al., *The Postcolonial Studies Reader*, New York, Routledge, 1995, p. 465.

Or nous savons que la littérature africaine, qu'elle soit anglophone ou francophone, est toujours intégrée à un ensemble qui, bien souvent, ne peut que l'étouffer. Pas mal d'enseignants de littérature britannique contemporaine sont heureux d'annoncer — quel progrès ! — que *Things Fall Apart* de Chinua Achebe fait partie de leur corpus. Les enseignants féministes de toutes origines s'approprient allègrement *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, roman considéré à tort ou à raison comme un beau prétexte pour faire passer le message d'une sororité transnationale, oubliant que, comme l'écrit Kirsten Holst Petersen : « Western feminists discuss the relative importance of feminist versus class emancipation, the African discussion is between emancipation versus the fight against neo-colonialism, particularly in its cultural aspect. In other words, which is the more important, which comes first, the fight for female equality or the fight against Western cultural imperialism¹⁵ ? »

Pas mal d'exégètes de la poésie moderne n'hésitent pas à s'attaquer à l'une ou à l'autre pièce de Senghor. Évidemment, il est facile d'arguer que les sortir ainsi de leur environnement naturel est une manière de reconnaissance, une façon de les intégrer au cercle restreint des productions de valeur universelle. Il en va de même des prix littéraires. Les pays africains n'ayant créé aucune instance de consécration de leurs artistes, les écrivains sont pris en compte dans l'attribution des prix métropolitains. Le Nigérian Ben Okri a remporté le meilleur prix du Commonwealth. Ainsi en est-il du prix Renaudot qu'obtint Ouologuem, du Grand Prix de l'Académie française attribué à Lopes et à Beyala, du prix du Livre Inter décerné à Ahmadou Kourouma. W. J. T. Mitchell écrit encore à propos de la Grande-Bretagne : « The British seem to have joined the game as well. The Booker Prize no longer seems to go routinely to an Englishman. When Keri Hume, a Maori-Scottish feminist mystic from the remote west coast of New Zealand's south island, wins Britain's most prestigious literary prize with her first novel, we know that familiar cultural maps are being redrawn¹⁶. »

Citant Naguib Mahfouz et Wole Soyinka, auxquels on devrait ajouter Derek Walcott, Mitchell constate également qu'eu égard au nombre de prix Nobel accordés aux ressortissants des pays anciennement dominés on dirait que ce sont eux qui dictent le rythme, bien que l'Occident cherche désespérément à conserver sa mainmise par le détour des théories critiques : « It is easy to find evidence to support the idea

15. *Ibid.*, p. 251-252.

16. *Ibid.*, p. 476.

that the former imperial centers today excel in criticism while former colonial nations are producing the most exciting literature¹⁷. » Et plus loin il écrit encore : « If the balance of literary trade has shifted from the First to the Second and Third Worlds, the production of criticism has become a central activity of the culture industries of the imperial centers, especially in institutions of higher education¹⁸. »

L'imaginaire sous contrôle

On le voit, aujourd'hui comme hier, le monde occidental développe des stratégies de légitimation de manière à s'assurer qu'il continuera à détenir les critères de canonisation de l'œuvre littéraire. Malgré les indépendances des anciennes colonies françaises, c'est encore le Grand Prix littéraire d'Afrique Noire, prix créé pour récompenser les écrivains d'Outre-Mer comme on le disait autrefois, qui continue de consacrer les écrivains francophones d'Afrique noire. Et ce sont bien sûr les instances métropolitaines qui tirent les ficelles. De ce point de vue, la littérature africaine vit et même s'épanouit en exil. Publiée, distribuée et consacrée presque exclusivement par des instances d'ailleurs, installées ailleurs, on pourrait en arriver à s'interroger sur son identité réelle. À l'heure de la mondialisation des échanges, nombreux sont ceux qui pensent qu'un produit culturel qui est apprécié en dehors de son terreau d'origine témoigne de la qualité qu'il recèle et de l'intérêt qu'il suscite. Mais il s'agit là d'une bien maigre consolation.

Devrait-on en arriver à conclure que le critique est dépourvu de tout moyen de juger du niveau de reconnaissance de l'écrivain africain à l'intérieur même du continent ? En l'absence des instances de canonisation venues d'ailleurs, n'est-il pas souhaitable de rechercher de nouveaux instruments, si imparfaits soient-ils, pour consacrer les artistes du continent ? Ce faisant, on serait tout simplement en phase avec le processus de consécration des autres littératures marginales.

Pendant l'année 1999-2000, une expérience significative a eu cours dans la ville de Worcester, dans le Maine, aux États-Unis. Une des librairies les plus fréquentées de la ville se rend compte que son rayon d'ouvrages afro-américains (écrivains hommes surtout) n'est pas particulièrement fourni. Le gérant s'adresse alors au responsable des études afro-américaines d'une université de l'endroit pour lui demander de

17. *Ibid.*, p. 475.

18. *Ibid.*, p. 476.

suggérer des titres à commander. Plutôt que de recourir à l'omniscience du spécialiste pour fournir une liste au libraire, le collègue en profite pour demander à ses étudiants quels seraient les titres qui, d'après eux, mériteraient d'être retenus en priorité. Et c'est à la suite de débats, de réunions et d'échanges qui durent trois mois que le groupe s'entend sur une liste d'une dizaine d'ouvrages. La méthode n'est pas parfaite, loin s'en faut, mais elle peut permettre, à terme, de contourner les diktats de l'establishment littéraire américain et de donner aux personnes véritablement concernées la possibilité de participer à la canonisation des œuvres engendrées par les membres de leur communauté.

De ce point de vue, on peut penser que la consécration d'un texte littéraire africain devrait nécessairement passer par la prise en compte de l'accueil que lui réserve le public lecteur présent sur le continent. Et ce public, constitué en grande majorité de jeunes élèves et d'étudiants, juge l'œuvre en fonction de son enracinement, c'est-à-dire en fonction de la place que l'auteur accorde aux problèmes, sociaux, culturels, politiques, économiques, éthiques et autres, qui sont les leurs. Ainsi, Senghor est peu connu comme poète, mais il reste dans les mémoires comme grand chantre de la négritude et surtout comme ancien chef de l'État sénégalais. En revanche, son homologue Césaire, le Nègre fondamental, est lu et apprécié non seulement à cause de la puissance de son *Cahier d'un retour au pays natal*, mais aussi du fait de ses pièces de théâtre, qui s'inspirent de l'histoire du continent et des mésaventures de la diaspora noire. Dans presque toutes les librairies ambulantes ou librairies du poteau des capitales de l'Afrique francophone au sud du Sahara, on trouvera facilement des textes de Birago Diop, qui a transcrit les contes de l'Afrique d'antan, de Sembène Ousmane, considéré comme l'avocat des victimes de l'establishment colonial et postcolonial, de Mongo Beti, l'homme de *Ville cruelle*.

Autant Sembène Ousmane est connu pour avoir porté nombre de ses récits à l'écran de manière à se rapprocher de son public, autant Mongo Beti apparaît comme le modèle de l'écrivain africain postcolonial. Depuis qu'il a pris sa retraite de la fonction publique française, il est retourné au Cameroun où, quotidiennement, il joint l'acte à la parole. En plus d'avoir ouvert une librairie à Yaoundé pour mettre la culture à la portée du plus grand nombre, il poursuit le militantisme que professent nombre de ses écrits dans des débats publics, dans les colonnes des journaux locaux, et il ouvre ses portes aux militants et aux hommes et femmes des cultures les plus diverses qui viennent lui demander son

avis sur des questions d'écriture ou sur des problèmes d'actualité politique. L'action de Mongo Beti s'inscrit dans le même registre que celle de Wole Soyinka ou même d'Achebe avant le grave accident qui l'a fortement handicapé. Leur homologue Ferdinand Oyono, qui a choisi depuis 1960 de servir le régime néo-colonial qui gouverne le Cameroun, semble relégué au musée de l'histoire littéraire du pays.

Assez curieusement, Calixthe Beyala, qui a été particulièrement célébrée en Occident et qui a même obtenu le Grand Prix de l'Académie française, n'est véritablement lue que dans le cercle restreint de quelques initiés. Cet exemple illustre bien le hiatus qui existe entre le critère métropolitain de canonisation et l'attente du public africain. Au terme de presque un siècle de production, peut-on parler d'une littérature autonome ou sommes-nous en train d'assister à un phénomène sans précédent, celui d'écrits épars dont le dénominateur commun serait simplement l'origine africaine de leurs auteurs? Qu'est-ce qui fait donc l'africanité du texte africain? Le problème demeure entier.

Comment conclure?

Tout compte fait, on retrouve au niveau des paramètres de canonisation des créations littéraires africaines le même type de problèmes que ceux qui entravent le développement des autres secteurs d'activité dans les pays de la périphérie. Mais bien que tous les pouvoirs impériaux se ressemblent, tout se passe comme si le système britannique, du fait peut-être de l'*indirect rule*, avait été plus ouvert, moins mesquin que le système jacobin, extrêmement centralisateur, qui caractérise l'organisation des affaires en France. Assez tôt, en effet, la maison Heinemann a créé une structure éditoriale qui couvrait tout le Commonwealth et qui avait pignon sur rue non seulement à Londres, Édimbourg, Melbourne, Auckland, mais aussi à Kingston, Hong Kong, Singapour, Kuala Lumpur, New Dehli, Port of Spain, Ibadan et Nairobi. Pareille structure a eu pour effet de mettre les textes de chaque pays ou tout au moins de chaque région de l'Empire britannique à la portée de ses lecteurs cibles, mais aussi et surtout d'avoir favorisé les initiatives locales en matière d'édition. Raison pour laquelle les pays anglophones d'Afrique et même des Caraïbes disposent aujourd'hui d'une bonne longueur d'avance pour ce qui est de la production et de la commercialisation de l'imprimé.

En « francophonie », en revanche, les éditeurs parisiens n'ont jamais éprouvé le besoin d'aller s'installer dans les capitales africaines. Tout au

plus ont-ils créé de timides collections africaines ou pris part à des projets soutenus à bout de bras par les États, comme ce fut le cas, semble-t-il, pour les très éphémères Nouvelles Éditions africaines de Dakar et d'Abidjan. Une maison comme Hachette occupe pourtant une place de choix dans la distribution du livre scolaire en Afrique, mais un livre scolaire *made in France* ne contribue souvent qu'à entretenir l'analphabétisme puisqu'il est généralement d'un prix inabordable pour l'écopier africain.

Et si l'on n'y prend garde, l'inexorable mondialisation des échanges ne pourra qu'accélérer la marginalisation des pays périphériques puisque les géants du Nord rivalisent pour assurer leur mainmise sur les espaces économiques, sans nécessairement tenir compte des intérêts des plus faibles. Certes, l'édition est une industrie et publier un livre est une opération dans laquelle éditeurs et écrivains cherchent, chacun de son côté, à engranger un maximum d'avantages. Mais au point où en sont nombre de pays africains, il y a lieu de se demander si, à l'instar de Mongo Beti qui a créé une librairie pour mettre le livre à la portée du plus grand nombre ou de Ngugi qui publie en kikuyu pour satisfaire l'attente de ses congénères, les écrivains soucieux d'atteindre le public du continent ne devraient pas prospecter d'autres avenues. L'édition africaine, et surtout de l'Afrique francophone au sud du Sahara, a du mal à décoller. Même l'expérience des coéditions a montré ses limites. Pourquoi les écrivains africains, au moins les plus connus, ne négocieraient-ils pas un « prix africain » pour un certain nombre d'exemplaires de leurs ouvrages, à la signature des contrats d'édition ? De la sorte, le public du continent aurait au moins l'occasion, en attendant des jours meilleurs, de suivre l'évolution d'une littérature qu'on dit sienne mais qui, de plus en plus, naît, grandit, s'épanouit et se canonise sous d'autres cieux.

De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain

CHRISTIANE NDIAYE

Bon nombre d'ouvrages sur l'histoire littéraire de l'Afrique comportent un chapitre ou une section consacrés au passage de l'oral à l'écrit¹ où l'on rappelle d'abord que les sociétés africaines se caractérisaient par l'expression orale avant l'arrivée des colonisateurs européens. Si les termes désignant ce « passage » sont ici intervertis, c'est pour mieux insister sur le fait que la critique littéraire, elle, a fait le cheminement inverse en supposant, dans un premier temps, que les romanciers² avaient adopté les conventions de la « tradition écrite » européenne ; elle s'est ensuite ravisée en affirmant que les écrivains s'inspirent en réalité depuis le début de la tradition orale africaine. Ainsi, Mohamadou Kane, par exemple, précise pour expliquer sa démarche critique :

Les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que réside l'originalité des œuvres africaines. Pendant longtemps, celles-ci ont été étudiées et appréciées en fonction exclusivement du contexte culturel européen. Ces dernières années, la tendance s'est accusée de revenir de ces vues étroites et partiales et de privilégier le contexte de formation de l'écrivain qui se trouve être aussi celui de référence³.

1. Citons, à titre d'exemple, le livre de Jacques Chevrier, où figure un chapitre intitulé « De la tradition orale à la littérature écrite » (*Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 212-244). Dorénavant désigné à l'aide du sigle LN, suivi du numéro de la page.

2. Comme la problématique de l'écriture de l'histoire littéraire africaine est déjà assez complexe en soi, la réflexion qui suit se limite au genre romanesque.

3. Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982, p. 79. Dorénavant désigné à l'aide du sigle RAT suivi du numéro de la page. Dans la suite de cette étude, il sera nécessaire de citer fréquemment les textes d'histoire et de critique littéraire, vu que la formulation même des idées importe grandement dans une relecture de l'histoire littéraire.

Kane cite en exemple un article de E. N. Obiechina datant de 1967 où celui-ci « insiste sur l'empire de l'esthétique traditionnelle sur la littérature moderne » (RAT, 80). Cette « nouvelle tendance » se manifeste donc à partir des années 1970, environ, et produit forcément une autre histoire et une autre lecture du roman africain que celles qui prédominaient jusque-là. Comme cette évolution de la critique littéraire africaine est un sujet trop vaste pour être traité adéquatement en quelques pages, il ne s'agira ici que de faire une rapide synthèse de la situation et de proposer quelques exemples des « effets de lecture » qui résultent de ce déplacement du point de vue critique. Il faut souligner également que, quel que soit le point de vue adopté, les lectures de la critique seront toujours « partiales » (pour reprendre le mot de M. Kane) et susciteront plusieurs interrogations.

En simplifiant, on peut dégager essentiellement trois tendances dans le déplacement des interprétations critiques. La première est celle évoquée par M. Kane, c'est-à-dire celle qui suppose que les romanciers africains ont pris pour modèle le roman français⁴ et que cela constitue une impulsion positive ayant « donné naissance » à une « vraie littérature » sur le continent africain. Les représentants de cette tendance sont surtout européens, naturellement. Ensuite il y aurait un « héritage » de cette première critique, soit une perspective « afrocentriste » qui ne révisé toutefois pas les *a priori* des Européens. Les tenants de cette lecture sont majoritairement africains, mais ils admettront que le modèle est en effet le modèle français ; ils estiment néanmoins que cela constitue une « aliénation » dont il faut s'efforcer de sortir. Les travaux de Jean-Pierre Makouta-MBoukou sont sans doute parmi les plus éloquents eu égard à ce positionnement critique. Le dernier courant de pensée (chronologiquement) est celui des critiques qui voient dans la tradition orale la source de la littérature écrite, parmi lesquels on peut citer Mohamadou Kane et Amadou Koné, notamment, et bien d'autres encore, aussi bien africains qu'européens et américains⁵.

4. Il ne s'agira ici que de la littérature d'expression française.

5. Mon analyse des lectures critiques recoupe ici celle de J. Semujanga, sans être identique. La démarche adoptée dans cette synthèse est essentiellement chronologique, tandis que les différentes tendances identifiées peuvent en effet coexister. Ainsi Josias Semujanga retient-il aussi trois perspectives de la critique : « la critique afrocentriste, la critique eurocentriste et la critique scientifique » (*Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 199, p. 15). Il souligne (p. 20), entre autres, que la critique « eurocentriste » existe encore et trouve des partisans africains (Makhily Gassama, Keith Waterhouse et Jean-Pierre Ndiaye, par exemple), et il rappelle que, depuis la « défense et illustration » quelque peu passionnée de l'oralité, certains ont tenté de procéder à des lectures moins idéologiquement marquées. Pour ma part, je distingue dans la tendance

Les critères de sélection et d'évaluation des textes littéraires mis en œuvre par ces trois approches critiques sont assez connus, mais il peut être utile de les rappeler et d'en donner quelques exemples pour dégager les présupposés qui les sous-tendent. La critique « coloniale » (eurocentriste) considère en effet que le roman africain est une « imitation » plus ou moins réussie du roman français dans sa forme et dans son style. C'est à cette optique que s'oppose Amadou Koné lorsqu'il affirme que : « Les critères de jugement du roman africain ne sauraient être les mêmes que ceux du roman occidental ou d'un certain roman occidental — celui du XIX^e siècle⁶. » Cette dernière précision est essentielle car elle explique l'orientation de la critique des débuts de la littérature écrite et ses jugements de valeur. La critique de l'époque de la « naissance » du roman en Afrique ne se pose pas souvent de questions sur la définition du roman et de sa fonction sociale : un « bon roman » est un roman *réaliste* ; il offre au lecteur un reflet fidèle de la société à laquelle appartient son auteur.

Les travaux de Jacques Chevrier sont assez typiques et explicites à cet égard. Pour lui, comme pour la majorité des lecteurs de cette génération, ce qui fait la *force* et l'*intérêt* du roman africain, c'est d'être un roman de *témoignage* qui a pris pour modèle Balzac et Zola.

[Il] faut bien reconnaître [écrit Chevrier, en 1974] que le roman est, dans une large mesure, un fait occidental qui s'est imposé à l'Afrique à la faveur de la rencontre brutale des deux cultures et il est aisé de reconnaître en Balzac et Zola les modèles dont s'inspirent le plus souvent les romanciers négro-africains d'expression française (LN, 161-162).

Les objectifs et la fonction du roman africain seraient donc les mêmes que ceux du roman français du XIX^e siècle :

Stendhal estimait déjà qu'un « roman est un miroir promené le long de la route » mais on peut penser qu'à cette fonction témoin du paysage social s'en ajoute une autre, beaucoup plus importante, qui est le désir des hommes de se situer dans une continuité historique et par conséquent de retrouver au niveau du récit romanesque leurs préoccupations les plus concrètes. [...]. [Ainsi] on peut estimer que l'émergence du roman africain est la traduction littéraire de la renaissance nationale dans les pays colonisés : objet exotique à la manière de Pierre Loti, le Nègre se fait enfin homme et par conséquent personnage romanesque (LN, 126-127).

« afrocentriste » ceux qui adhèrent à l'hypothèse du modèle écrit de ceux qui préconisent les genres oraux comme source principale.

6. Amadou Koné, « Les problèmes de l'origine du roman africain et leurs rapports avec la critique », dans *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, p. 15.

Pour cette orientation critique, les « classiques » de la littérature africaine sont donc les œuvres qui *témoignent* le mieux de ce passage des Africains du statut de *nègres* à celui d'*hommes* : bref, l'histoire littéraire se construit à partir de tout ce qui est perçu comme roman de témoignage et roman engagé.

Et pour mieux marquer leur valeur comme « classiques », les romans africains vont alors être accompagnés de maintes références aux canons et aux géants du roman français du XIX^e siècle :

Selon un procédé *balzacien* éprouvé, Oyono concentre l'attention du lecteur sur deux personnages antithétiques [...].

En nous donnant un *tableau fidèle* de la réalité coloniale [...] Oyono fait donc œuvre de romancier *réaliste* [...].

C'est tout l'art de F. Oyono d'avoir fait de son héros Meka un *Huron* camerounais [...] (LN, 129-130)⁷.

L'aventure ambiguë de C. H. Kane sera inséré dans la catégorie des « romans de formation », les « Bildungsroman » :

[...] ce qui frappe en effet le lecteur de *L'aventure ambiguë* c'est son classicisme, dû autant à la retenue du ton qu'à la portée universelle de la réflexion philosophique (LN, 145)⁸.

Kourouma posera néanmoins quelques problèmes, comme on le sait, puisque son style n'a rien de cette « retenue classique », mais il est possible de le « récupérer » malgré tout :

Ahmadou Kourouma excelle à broser des scènes rapides (marchés, palabres), et à camper des silhouettes saugrenues. Ahmadou Kourouma ne prétend pas au témoignage, mais cette œuvre romanesque est nourrie de réflexion sociologique. [...] Kourouma trouve parfois des accents voltaïriens [et] nous promène à travers une métropole africaine grouillante d'une humanité inquiétante, où la tradition et le modernisme forment un mélange souvent baroque (LN, 159).

Et c'est ainsi que la littérature africaine acquiert ses lettres de noblesse ; bien d'autres textes en fournissent d'innombrables illustrations.

Il faut noter toutefois que cette première critique n'ignore pas entièrement la tradition orale. Pour reprendre l'exemple du texte de Chevrier, il prend soin de souligner qu'il faut « bien voir que le roman s'enracine dans une très vieille tradition de mythes, de récits et de légendes [...] »

7. Je souligne.

8. Il paraît tout de même étonnant que personne n'ait songé à attribuer cette « retenue du ton » et la « réflexion philosophique » à un comportement et un discours (musulmans) très caractéristiques de certains milieux sénégalais...

(LN, 163). Cependant, dans le chapitre intitulé « Le passage de l'oral à l'écrit » (232-244), Chevrier se borne à décrire les manifestations traditionnelles de la littérature orale et à évoquer les difficultés de recension et de transcription des « textes » de l'oralité. Il n'envisage pas que ces « œuvres » de la tradition orale puissent être des *modèles* — au même titre que celles de Balzac et Zola — pour les romanciers.

L'on sait par ailleurs que, si cette « imitation » du roman réaliste fait l'intérêt des romans africains aux yeux de cette critique, c'est aussi selon ce « modèle » qu'elle juge ses faiblesses. Ainsi est présenté comme « maladresse » ou « manque de maîtrise » tout ce qui, chez les romanciers africains, s'écarte des conventions du roman réaliste. Une seule illustration permettra de résumer la démarche de la critique dans ses jugements négatifs. Victor Bol écrit :

Dans tous ces romans, ce qui m'a frappé, c'est la ténuité de l'affabulation : seul y existe, dirait-on, le narrateur ou le personnage central. Les autres ne sont guère que silhouettes. On y trouve peu de complexité psychologique, pas ou guère de caractères dont on pressente la richesse intérieure. Le milieu social lui-même dans lequel se meuvent les personnages ne semble pas décrit en profondeur, dans ses lignes de force essentielles et dans son épaisseur, mais par touches et traits séparés qui composent bien rarement un tableau total avec sa profondeur et ses perspectives. Nous restons dans la chronique plutôt que dans le roman, nous sommes au niveau de l'anecdote et non dans un monde qui se soutienne soi-même, qui porte sa propre justification et son autonomie [...]⁹.

Il n'est pas rare, en effet, que la critique reproche aux romanciers africains de ne pas savoir produire une trame narrative bien structurée et de créer des personnages « sans épaisseur ». Ce sont ces jugements de valeur que la critique des années 1970 tentera de corriger en montrant que ces « faiblesses » sont au contraire l'effet des emprunts faits à la tradition orale et constituent toute l'originalité et la spécificité du roman africain.

9. Cité par M. Kane (RAT, 64). Amadou Koné cite d'autres exemples de ces jugements critiques « mal fondés » dans son essai *Des textes oraux au roman moderne. Études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain* (Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p. 9-12). En guise de comparaison, voici comment Glissant décrit les conventions de l'oralité : « L'apparition des contes, proverbes, dictons, chansons, tant dans le monde créolophone qu'ailleurs, est marquée du signe du discontinu. Les textes semblent négliger l'essentiel de ce que le réalisme en Occident a, dès le départ, si bien su parcourir : la position des paysages, la leçon des décors, la lecture des mœurs, la description motivée des personnages. On n'y trouve presque jamais la relation concrète des faits et gestes quotidiens, mais en revanche l'évocation symbolique des situations. Comme si ces textes s'efforçaient de déguiser sous le symbole, de dire en ne disant pas. C'est ce que j'ai appelé ailleurs une pratique du détour [...] » (« Lieu clos, parole ouverte », dans *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 82-83).

Cependant, avant cette revendication de l'oralité comme « ancêtre » du roman, un autre courant critique continue à accréditer la thèse des origines *écrites* (européennes) du roman africain, mais pour en déplorer les effets et pour appeler à un dépassement de cette « imitation ». Les travaux de Makouta-Mboukou méritent ici une relecture puisque ses prises de position comme critique « afrocentriste » sont révélatrices de cette orientation de la critique africaine, à certains égards, tandis que d'autres aspects de sa réflexion aboutissent à des interrogations qui ouvrent des perspectives nouvelles sur la littérature africaine contemporaine. Dans un ouvrage paru en 1980 et intitulé *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*¹⁰, l'auteur commence par préciser ce qu'il considère être la *mission* de la critique littéraire — laquelle est en corrélation, bien entendu, avec sa conception de la littérature.

Car ici, n'en déplaise à Roland Barthes, la littérature n'est pas bourgeoise ; elle répugne au gaspillage de temps, d'hommes et de papier. La littérature est ici, et plus qu'on ne le dit, œuvre et phénomène de lutte pour la construction nationale et négro-africaine : le critique a pour mission de reconstituer le message de l'œuvre, de le décrypter, de le rendre plus clair à l'esprit faiblement muni de moyens intellectuels nécessaires à sa saisie, c'est-à-dire, d'apprendre à lire au lecteur moyen, de lui indiquer le chemin qui conduit à la pensée de l'auteur (IER, 11).

De surcroît, pour « apprendre à lire au lecteur moyen », le critique-guide n'a pas besoin de s'occuper du fonctionnement des signes, ni des diverses théories critiques occidentales qui, selon notre auteur, se caractérisent surtout par leur « terminologie ésotérique ».

Le conseil de Roland Barthes peut parfaitement convenir à une littérature de l'art pour l'art, pas à la littérature de combat qu'est celle de l'Afrique Noire. Cet auteur dit, en effet : « [...] la littérature n'est bien qu'un *langage*, c'est-à-dire un système de "signes" son être n'est pas dans son message, mais dans ce "système". Et par là même, le critique n'a pas à reconstituer le message de l'œuvre, mais seulement son système, tout comme le linguiste n'a pas à déchiffrer le sens d'une phrase, mais à établir la structure formelle qui permet à ce sens d'être transmis » (IER, 11)¹¹.

« Je préfère ne pas avoir compris Roland Barthes ici », rajoute Makouta-Mboukou. De telles affirmations, publiées en 1980, peuvent surprendre en Occident, mais elles ne sont pas rares chez les critiques, et même chez les écrivains africains encore aujourd'hui.

10. J.P. Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Dakar, NEA, 1980. Dorénavant désigné à l'aide du sigle IER, suivi du numéro de la page.

11. La référence de la citation de Barthes n'est pas fournie dans le texte.

Ainsi, d'une certaine manière, Makouta-Mboukou adhère aux hypothèses de la critique de la première heure ; le roman africain est un roman de *témoignage* ou un roman engagé dont l'esthétique est celle du roman réaliste, esthétique qui semble aller tellement de soi qu'elle peut se passer de toute analyse et n'intéresse donc pas la critique.

Nos écrivains ont choisi leur camp : ils sont engagés. Toute la littérature négro-africaine l'est. Tout texte négro-africain, publié ou inédit, est engagé. Chacune de ses pages, chacun de ses paragraphes, chacune de ses lignes, chaque terme qui le compose sont engagés, et portent comme la marque de la misère des hommes qu'il défend. [...] Il est donc indispensable que le message d'un auteur négro-africain ne soit pas défiguré par la critique, mais restitué avec ses multiples facettes (*IER*, 170).

Pour ne pas « défigurer » le message, il faut d'abord et avant tout une bonne connaissance du contexte sociohistorique et géographique de l'œuvre.

C'est [...] de l'intérieur même de l'œuvre qu'il faudra toujours partir. Ce qui exigera la connaissance parfaite du « terroir », c'est-à-dire, la connaissance de tous les contextes ci-dessus signalés. Il ne s'agit pas, bien entendu, de les assimiler en spécialiste [...], ni même de connaître tout l'espace géographique, sociologique, ethnologique, religieux négro-africain ; il faudrait commencer par assimiler parfaitement une fraction de cet espace (*IER*, 11).

On voit que le défi est de taille, mais il apparaît également que l'objectif principal de cette orientation critique est de *détacher* à la fois la critique et les écrivains, une fois pour toutes, de la tutelle occidentale.

Car le principal problème de la littérature africaine, tout engagée qu'elle est, est d'avoir adopté les conventions occidentales. Ainsi, en présentant le genre de la nouvelle, tel que pratiqué en Afrique, Makouta-Mboukou écrit :

Nous avons donc suivi, tous tant que nous sommes, de manière consciente ou inconsciente, en littérature, comme dans beaucoup d'autres domaines, les modèles occidentaux. Si pour le *roman*, qui en fait n'a pas de règles rigoureuses, nous avons tâché de faire comme en Occident, pour obtenir le label de qualité de la critique occidentale, pour la *nouvelle* notre condition d'aliénés est apparue à son plus grand jour (*IER*, 216).

En effet, l'auteur a déjà fait le même constat pour le roman, tout en jugeant le cas « moins grave » :

Ce genre informel est, en fin de compte, un genre très difficile. Car il est à la fois sans archétype et pourtant régi par de nombreux principes. Ce qui

permet de dire qu'un roman n'a de chance d'être réussi que dans la mesure où il est bâti sur une forme propre. Jusque-là, la plupart des romanciers négro-africains se sont alignés sur les romanciers occidentaux, en appliquant les principes élaborés par eux. Ce qu'il faut reconnaître, c'est que, imitateurs inconscients, les romanciers négro-africains ont soigneusement évité de pratiquer une imitation servile. Il faudrait maintenant aller au-delà de cette application des principes romanesques occidentaux, pour prendre des initiatives véritablement créatrices du genre romanesque négro-africain (*IER*, 204).

Il apparaît dans ces propos que Makouta-Mboukou estime que jusqu'en 1980 les écrivains africains font, dans une large mesure, œuvre d'aliénés, ce qu'il souligne en précisant, par exemple, que « Senghor se trompe ; le métissage est une aliénation. [...] Sans doute Senghor est-il le plus aliéné de nous tous [...] » (*IER*, 162).

Il faut bien noter cependant que toutes ces prises de position bien tranchées n'ont rien de gratuit. En effet, l'orientation de la réflexion critique de Makouta-Mboutou se précise davantage dans un chapitre intitulé « Origines inavouées du genre romanesque négro-africain » (195-221). Le lecteur pourrait s'attendre ici à ce qu'il fasse état, comme d'autres le font depuis 1970 (M. Kane, A. Koné, etc.), des sources de la tradition orale et qu'il conseille aux écrivains qui chercheraient à prendre des « initiatives véritablement créatrices » de s'inspirer plutôt des modèles « du terroir ». Or, ce n'est pas de cette « oralité » qu'il s'agira et c'est en cela que la réflexion de Makouta-Mboukou s'écarte d'autres approches critiques. L'auteur s'attache ici à rappeler les origines du roman français pour expliquer l'orientation du roman africain :

Tous les romanciers, même ceux qui n'ont pas spécialement appris l'histoire de la langue française, ont intuitivement compris que l'espèce *roman* a des origines populaires [...]. Comme on peut le voir, le roman négro-africain partage, sans le savoir, les mêmes origines lointaines que le roman français d'aujourd'hui. Ces origines inavouées, parce que tout simplement inconscientes ou ignorées, expliquent que le romancier négro-africain comme son confrère français, au 20^e siècle, utilise la *prose* comme langage de choix pour peindre son écologie, c'est-à-dire, ce qu'il a vu et vécu. Le romancier ne veut pas seulement suggérer ni transposer, comme le ferait le poète, mais *énoncer*, *décrire*, et parler comme parlent les hommes qu'il côtoie ; il parle donc la langue du peuple qui est la prose [...] (*IER*, 201-202).

On comprend mieux dès lors la charge contre l'idée d'une littérature bourgeoise car ici apparaissent les assises idéologiques des travaux de Makouta-Mboukou qui, malgré sa recommandation à la critique d'éviter les interprétations idéologiques, n'y échappe pas lui-même.

Toute son entreprise critique est manifestement fondée sur une définition largement socialiste du roman et est vouée, si l'on peut dire, à rendre la littérature au peuple. Ainsi s'explique par exemple, au-delà de l'importance accordée au message, sa valorisation des éléments « folkloriques » du roman et sa critique de toute approche qui les minimise :

[Les critiques littéraires] passent très rapidement sur l'aspect permanent de ce cadre, à savoir la vie quotidienne négro-africaine : la coutume, la foi, la croyance animiste, la polygamie, le pouvoir du clan, la sorcellerie, l'hospitalité, les mariages, les semailles, les récoltes, le changement de saisons et les conséquences sur les rites religieux, les maladies, les deuils, la sagesse africaine, la vie du totem, l'initiation, les génies protecteurs, la solidarité, la vie communautaire, etc. Pour les critiques occidentaux il s'agit là d'éléments exotiques, sans doute savoureux à inventorier, mais sans grandes conséquences sur le plan littéraire. Pour tous, il s'agit d'éléments *folkloriques*, donc trop loin des grandes idées pour qu'on s'y attache avec un certain sérieux. Mais si l'on se souvient que *folklore* remonte à deux termes anglais, *folk* = peuple et *lore* = science, et que folklore signifie étymologiquement « science du peuple », on admettra que ces éléments *folkloriques* sont d'une grande noblesse parce que justement leur étude permet d'accéder à l'âme du peuple concerné. Les critiques, pour le respect des peuples dont ils étudient les littératures, et au nom de la Vérité, devraient, dans leurs études, consacrer à ce sujet plus qu'une page (*IER*, 143).

C'est ce qu'il fera lui-même dans une bonne partie de cet ouvrage consacré à relever ces éléments « folkloriques » représentés dans le roman africain, pour mieux faire comprendre le message de contestation des écrivains.

Il n'est donc pas étonnant que les « classiques », les œuvres les plus significatives, dans son optique, soient celles qui valorisent la vie du peuple dans un langage direct et accessible, « la langue du peuple », sans hermétisme ni références inutilement savantes (*IER*, 222-225) : les romans des Camara Laye, Ousmane Sembène, Oyono, Seydou Badian, René Philombé, etc. Ceci ne l'empêche pas de s'arrêter aussi sur des romans comme *L'aventure ambiguë*, non pas pour en souligner la portée philosophique universelle comme le faisait la critique européenne, mais pour analyser Samba Diallo en tant que figure des méfaits du métissage culturel (*IER*, 51-54). Ainsi, tandis que Lilyan Kesteloot, par exemple, n'hésite pas à affirmer que « ou bien l'Africain arrivera à faire la synthèse entre ces deux cultures antagonistes, ou bien il périra. C'est cela que signifie la mort finale du héros¹² », Makouta-Mboukou estime

12. Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Paris, Marabout, 1981, p. 277.

que C.H. Kane s'efforce au contraire d'illustrer que « le métissage culturel dépersonnalise », que le métissage « n'est pas une liberté, c'est un esclavage » (*IER*, 51). Cependant, même les fous et les aliénés ont droit à l'existence et la société africaine leur a toujours fait une place, rappelle-t-il. Ainsi le geste du fou fait de ce personnage énigmatique la figure des dictateurs à venir :

[...] puisqu'il [Samba Diallo] ne sait plus prier, il n'est propre qu'à être éliminé de la société Diallobé. Il est tué par l'Afrique intolérante. Une seule alternative lui a été proposée : obéir à la tradition et vivre, ou désobéir et mourir. Cheikh Hamidou Kane annonce et dénonce ici le trait dominant qui caractérisera l'Afrique nègre indépendante : les coups d'État y succéderont aux coups d'État, les assassinats aux assassinats, souvent gratuitement (*IER*, 245).

On voit ici à quel point les lectures d'un même texte peuvent diverger en fonction de l'orientation critique du lecteur.

Cependant, si l'on peut ne pas adhérer à certaines lectures (des romans) que propose Makouta-Mboukou, il faut reconnaître que l'astuce et l'intérêt de son approche, dans son ensemble, est de contourner adroitement les débats concernant les langues et les formes d'expression qui conviendraient le mieux aux sociétés africaines. En définissant le roman comme *un art populaire qui se fait en prose*, dans la langue du peuple, il déplace entièrement ces débats. L'important n'est plus alors de savoir si l'on s'inspire des traditions orales indigènes ou des traditions écrites venues d'ailleurs, ni même dans quelles langues naturelles, « ou secondes », il faut s'exprimer, puisque dans toutes les langues se forge « une langue du peuple » qui n'est pas celle des élites et que, en tant qu'art populaire, le roman appartient à tous les peuples¹³. Ce qui importe est d'éviter d'en faire un art réservé à une minorité, il faut plutôt développer des formes et des contenus qui correspondraient au goût du peuple. C'est dire que Makouta-Mboukou postule que l'art romanesque africain n'en est encore qu'à ses débuts et ses travaux ont manifestement pour objectif de promouvoir le développement d'une littérature écrite à la portée de tous. Son ouvrage date d'avant « l'entrée en scène » de Calixthe Beyala, mais ses romans ne seraient-ils pas les plus représentatifs de cette voie d'avenir que Makouta-Mboukou dessine pour le roman africain ?

Si Makouta-Mboukou prône une lecture critique de la littérature qui tienne mieux compte du contexte africain, d'autres le font aussi

13. La « langue du peuple » est-elle d'abord la langue parlée ? Même la distinction entre l'oral et l'écrit perd de son importance dans l'optique adoptée par Makouta-Mboukou.

mais dans une optique différente. Comme l'indiquent les remarques de M. Kane citées plus haut, nombreux sont ceux qui, depuis les années 1970, s'appliquent à démontrer que le roman africain, même à ses débuts, s'inspire autant, sinon plus, des traditions orales africaines que des conventions du roman français. Aussi, s'il choisit le thème de la tradition pour son étude majeure sur le roman africain, c'est que Mohamadou Kane estime que c'est ainsi qu'il pourra faire ressortir le mieux « la continuité relative du discours traditionnel oral au discours écrit, du conte au roman » (RAT, 19). Dans cet ouvrage, il commence cependant sa démonstration de cette continuité en soulignant d'abord le rôle joué par le roman colonial dans l'histoire du roman africain. Cette démarche lui permet d'établir qu'il se produit plusieurs convergences à l'époque de l'émergence du roman africain, lesquelles ont fait en sorte que la critique coloniale et ses héritiers n'ont pas reconnu les emprunts faits par les écrivains africains à l'esthétique traditionnelle. Par ailleurs, cette réécriture de l'histoire du roman africain à laquelle se livre ici M. Kane révèle que sa démarche s'apparente à l'approche socio-critique, car il s'attarde souvent à montrer comment les discours dominants influent sur l'évolution du roman, comment le roman intègre divers discours sociaux pour y réagir ou les transformer et comment la critique elle-même y participe.

Les travaux de M. Kane, comme ceux d'Amadou Koné par la suite, s'efforcent par conséquent de montrer que ce que l'on a pu reprocher aux écrivains comme des « défauts » dans la structure du récit ou la création des personnages relève en fait des conventions de l'oralité, tandis que d'autres éléments dont on supposait qu'ils étaient empruntés au roman français caractérisent tout autant certains genres de la tradition orale — ce qui expliquerait pourquoi le roman a si vite obtenu la faveur des écrivains africains. C'est le cas notamment de ce qu'on appelle le réalisme, sur lequel repose le premier des multiples malentendus de la critique, que M. Kane s'applique à « corriger ». Ainsi, pour expliquer certaines des caractéristiques des œuvres des premiers romanciers des années 1920 et 1930, Kane écrit :

Il va sans dire qu'une longue tradition d'oralité pèse sur les œuvres africaines, dont les romanciers n'essaient en aucun cas de s'évader. Socé et Hazoumé n'hésitent pas, pour ajouter à l'authenticité africaine de leurs romans, à reprendre à leur compte maints aspects du discours traditionnel [...]. Au risque d'interrompre abusivement le fil de l'action ou de la faire piétiner, l'un recourt au mélange des genres, l'autre, pour faire ressortir le passéisme, l'attachement à leurs traditions des protagonistes, n'hésite pas

à reproduire un discours traditionnel lent, répétitif, alourdi de références à l'histoire, à la légende et à la mythologie. Ces littératures traditionnelles, qu'ils prolongent volontairement ou qui s'imposent à eux du fait de l'environnement socio-culturel de leur enfance, ont pour caractère essentiel d'être des littératures réalistes. Ce n'est certes pas dire pour autant qu'elles ne recèlent pas de dimension poétique, symbolique ou, à l'occasion, ésotérique. Elles constituent un moyen d'assurer l'unité et la continuité du groupe social. Leur mission première étant de sauvegarder les traditions, elles ne peuvent parvenir à cette fin que par le biais du réalisme. Cet héritage peut être décelé dans les œuvres africaines modernes [...] (RAT, 60-61).

Ce réalisme des traditions orales expliquerait donc à la fois le « succès » du roman comme genre, en Afrique, et le fait que « les romanciers africains soient restés très attachés au réalisme » (RAT, 61), alors qu'en Occident celui-ci a été largement délaissé.

Ce n'est donc pas tant que les romanciers aient pris pour modèle le roman français du XIX^e siècle, mais simplement que les goûts de deux publics se soient rejoints : « [...] on peut parler de convergence entre cette tradition [africaine] de réalisme et l'attente du public français, des africanistes et romanciers coloniaux » (RAT, 61), précise Kane. De la même façon, les techniques narratives, les modalités spatio-temporelles, la structure du récit et bien d'autres éléments encore seraient aussi inspirés de l'esthétique des genres traditionnels. Ainsi le choix et la lecture des « classiques » se transforment à nouveau et l'on ne s'étonne pas que, pour Kane, *L'aventure ambiguë* fasse partie des romans qui illustrent le pessimisme des écrivains africains face au progrès (RAT, 320) et que, selon lui, le roman soit structuré de manière fort « traditionnelle » puisqu'il fait faire à son héros un parcours initiatique, parcours échoué puisque le protagoniste est insuffisamment préparé à affronter les épreuves qu'il est appelé à surmonter. Il est vrai, comme le note Locha Mateso, que cette démonstration des sources orales du roman africain que fait M. Kane est basée surtout sur la production romanesque d'avant les indépendances¹⁴, mais d'autres ont largement confirmé ses hypothèses, notamment Amadou Koné qui a consacré plusieurs études à la structure « traditionnelle » du récit, chez Kourouma, Ouologuem, Saïdou Bokoum, Hampâté Bâ, Seydou Badian, Ayi Kwei Armah, Tidiane Dem, Nazi Boni, et bien d'autres.

Il est à noter que Koné entreprend explicitement de lever les malentendus en choisissant un corpus d'œuvres des années 1960 et 1970

14. Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, p. 347.

(principalement) jugées peu réussies par la critique eurocentriste. Ainsi il précise, dans l'introduction de son étude de 1993, *Des textes oraux au roman moderne* :

Les œuvres étudiées ici présentent, soit au niveau de la structure, soit au niveau du traitement des personnages, du temps, de l'espace, une « originalité » qui peut, à première vue, paraître suspecte. Il s'agira donc d'examiner cette singularité et d'étudier ces « faiblesses » évidentes ou cachées, de les expliquer en les exposant sous l'éclairage de la littérature traditionnelle¹⁵.

Pour mieux faire ressortir cette « singularité » attribuable aux conventions des genres oraux, Koné s'attachera, en particulier, à l'étude de l'intégration des modes de narration traditionnels dans le roman, de même qu'à celle des structures empruntées aux contes, légendes et épopées. Il s'efforcera également de démontrer dans quelle mesure la constitution de personnages-types, bon nombre de thèmes et motifs, de techniques de représentation du temps et de l'espace relèvent des traditions orales. L'intérêt de ses travaux réside donc non seulement dans le fait qu'il poursuit la réflexion critique dans la voie tracée par M. Kane en se servant notamment des acquis du structuralisme et de la narratologie, mais qu'il construit un corpus d'œuvres « dignes d'intérêt » selon les critères mêmes des conventions de l'oralité, ramenant ainsi au sein de l'institution littéraire des textes largement ignorés jusque-là.

Entre temps, d'autres opèrent ce même déplacement de la perspective critique vers l'oralité en relisant des œuvres déjà devenues « classiques », comme en témoigne l'essai de Jacques Ndongo¹⁶ intitulé *L'esthétique romanesque de Mongo Beti* et sous-titré « Essai sur les sources traditionnelles de l'écriture moderne en Afrique ». Si l'on compare cette étude avec celle de Thomas Melone datant de 1971, *Mongo Beti, l'homme et le destin*¹⁷, la transformation qui se produit dans la lecture des œuvres apparaît on ne peut plus clairement. Melone, quoique compatriote de Mongo Beti, possédant une connaissance étendue du « terroir » tel que le préconise Makouta-Mboukou, s'en tient encore essentiellement à l'hypothèse de l'écrivain témoin qu'il suppose être partagée par Mongo Beti. Les créations romanesques de Mongo Beti seraient, grosso modo, une extension de son travail de journaliste : « Le roman et la nouvelle, si substantiels soient-ils par rapport à l'article de journal, n'en

15. Amadou Koné, *op. cit.*, p. 15.

16. Jacques Ndongo, *L'esthétique romanesque de Mongo Beti. Essai sur les sources traditionnelles de l'écriture moderne en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1985.

17. Thomas Melone, *Mongo Beti, l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971. Dorénavant désigné à l'aide du sigle MB, suivi du numéro de la page.

constituent pas moins le prolongement, le développement», écrit Melone (MB, 216).

L'œuvre romanesque devrait en quelque sorte jouer le rôle du journal. Elle devrait en tout cas en posséder l'attrait et la variété, le désir de traumatiser la sensibilité, la passion de l'événement sensationnel, le goût de l'actualité. Ce n'est qu'en utilisant ces techniques du journal — écrit, parlé, télévisé — que l'artiste pourra choquer le petit bourgeois, lui donner mauvaise conscience sur ce qui est fait en son nom [...] (MB, 215)¹⁸.

Telle serait la conception que se fait Mongo Beti du romanesque, selon ce que Melone dégage de ses écrits divers ; le romancier est avant tout un « chroniqueur » (MB, 227). Par ailleurs, dans son analyse de l'esthétique romanesque de Mongo Beti, Melone fait état de ses « techniques de distanciation » (MB, 255) et des « procédés de dissimulation » lui permettant de critiquer le régime colonial sans trop s'attirer les foudres de la censure. Ce n'est qu'à la toute fin de son ouvrage, dans la conclusion, que Melone intègre dans sa lecture l'un des éléments empruntés à la tradition orale, mais déjà quelque peu banalisé, soit la notion d'un parcours initiatique :

Il y a du reste, à travers toute l'œuvre de Mongo Beti, comme une profonde obsession de processus initiatiques inachevés, dont l'échec, les tensions et les frustrations, les complexes qui en résultent, pourraient bien être l'écho significatif de cette expérience personnelle (MB, 270).

Expérience personnelle que Melone suppose d'ailleurs être celle de toute la génération de Mongo Beti : « L'initiation [manquée] se présente ainsi comme la progression historique de la jeunesse africaine dans le voyage de la vie, un voyage entrecoupé de multiples rivières qui sont autant d'étapes difficiles » (MB, 272). Ces remarques illustrent bien qu'il ne s'agit pas ici d'une analyse esthétique de l'œuvre supposant que les *techniques d'écriture* relèvent, même en partie, des conventions de l'oralité, mais plutôt d'une conclusion générale qui prend la forme d'une analogie.

Jacques Ndong, quant à lui, procède systématiquement — sans doute trop, au goût de certains — à l'analyse de ce qui, dans l'œuvre de Mongo Beti, s'apparente à l'esthétique traditionnelle, en s'inspirant, entre autres, des théories sémiotiques. Il établit d'abord ce qui constitue, à toutes fins pratiques, un dictionnaire parémiologique pahouin (dictons, proverbes, maximes, etc.), pour analyser les structures, le lexique

18. On retrouve ici, par ailleurs, le postulat du roman comme « objet bourgeois » dénoncé par Makouta-Mboutou.

et les figures de ces formes orales, avant de passer à l'étude des romans de Mongo Beti afin de démontrer comment l'écrivain « récupère » et intègre ces éléments sémiotiques traditionnels dans son écriture qui, du coup, apparaît beaucoup moins journalistique ! De même Ndongo, à la manière de Koné, illustrera en quoi la structure actantielle des romans de Mongo Beti relève de celle des contes et en quoi ces personnages correspondent à des « types » qui existent déjà dans la tradition orale. Le chercheur étudie également la symbolique des images et l'onomastique en y dégagant toujours ce qui est « emprunté » aux genres traditionnels. Cette étude manque sans doute quelque peu de cohésion, mais elle illustre amplement l'hypothèse des « sources traditionnelles » de l'écriture de Mongo Beti¹⁹.

Conclusion

Au cours des années, l'écrivain qui, aux yeux de la critique, était témoin, chroniqueur, contestataire et porte-parole du peuple, est donc devenu *griot*. Mohamadou Kane « justifie » en quelque sorte ce « déplacement » de la « définition » de l'écrivain africain, dans ses propos sur le « réalisme » des traditions orales qu'il appuie sur quelques remarques de Sembène :

Le réalisme s'est ainsi institué comme une tradition dans le roman africain. Nombre d'écrivains s'en recommandent. [...] Sembène dans « l'Avertissement au lecteur » qui précède *L'harmattan* place son œuvre sous le signe d'un réalisme qui se bornerait à prolonger celui inhérent à la littérature orale. Il se veut un simple émule du griot. C'est ainsi qu'il déclare : « Je ne fais pas la théorie du roman africain. Je me souviens pourtant que jadis, dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrerait, déposait devant tous, sous l'arbre à palabres, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple [...]. » Il est vrai que, romancier engagé, Sembène ne peut espérer agir sur son public que dans la mesure où son œuvre atteste un réalisme certain. Jetant un regard d'ensemble sur le roman africain, Ngal ne se trompe pas en définissant ce dernier comme « une œuvre qui se veut liée au flux et au reflux du réel [...] » (*RAT*, 63)²⁰.

19. Ces deux études portant sur l'œuvre de Mongo Beti illustrent encore les deux tendances de la critique africaine identifiées par Semujanga, Melone étant plutôt eurocentriste, tandis que Ndongo s'adonne peut-être à une « valorisation excessive de l'africanité », sinon à un « culte farouche de l'originalité africaine », selon l'expression de Semujanga (*op. cit.*, p. 18-19).

20. Il cite des textes d'Ousmane Sembène (*L'harmattan*, Paris, Présence africaine, 1964, p. 10) et de Mbwil aMpang Ngal (*L'état présent du roman négro-africain et malgache de langue*

Sembène écrit cet avertissement en 1964 et Kane le cite en 1982. Bien d'autres ont repris ce qualificatif depuis, au point où il est devenu un autre des clichés qui jalonnent l'histoire littéraire africaine et qui appellent aujourd'hui des analyses moins complaisantes, plus rigoureuses. Si ce renvoi au griot avait un sens bien précis pour Sembène et M. Kane, qui s'intéressent au réalisme dans l'art verbal des conteurs, cela n'est pas le cas à chaque fois que l'on fait de l'écrivain un griot.

En fait, un nouveau problème se fait jour : lorsqu'on évoque la tradition orale et son esthétique comme « sources » du roman, de quelle tradition s'agit-il exactement ? Isidore Okpewho a effectué des études minutieuses sur l'épopée, recherches qui l'ont amené à proposer une véritable poétique de la performance orale²¹. Cependant, très peu des éléments de cette « poétique » peuvent se retrouver dans des textes écrits : si l'on prend comme point de référence ce type d'étude sur les traditions orales, aucun écrivain ne peut véritablement se déclarer ou être déclaré « griot », car, selon ces spécialistes, l'essentiel de l'art du griot se perd avec la disparition de la présentation publique des « paroles » traditionnelles²². Des chercheurs comme Jacques Ndong et Amadou Koné étudient avant tout *l'art verbal* : métaphores, thèmes et motifs, structures syntaxiques et narratives, polysémie des noms, construction d'un personnage-type : ils relèvent ce qui, dans l'art du griot ou du conteur, peut entrer dans la constitution d'une poétique du texte écrit. Mais beaucoup reste à faire dans ce domaine.

De quelle oralité s'agit-il ? Bernard Mouralis a posé les bases d'une nouvelle interrogation sur l'« oralité » en soulevant la question de savoir si cette « tradition africaine » (comme l'Afrique de Mudimbe²³) dont on se réclame tant ne serait pas aussi une construction de l'Occident. Dans sa lecture de l'œuvre de Mongo Beti, Mouralis soutient que :

française, actes du Colloque portant sur « Le roman contemporain d'expression française », Sherbrooke, Celef, 1971, p. 78).

21. Voir en particulier Isidore Okpewho, *The Epic in Africa : Toward a Poetics of the Oral Performance*, N.Y., Columbia University Press, 1979, et *African Oral Literature : Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

22. Rappelons cette remarque du griot Mamadou Kouyaté, cité par D. J. Niane : « D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé ; mais cette invention a tué la mémoire chez eux ; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix humaine. Chez eux tout le monde croit connaître alors que le savoir doit être un secret [...] ; les prophètes n'ont pas écrit et leur parole n'en a été que plus vivante. Quelle piètre connaissance que la connaissance qui est figée dans les livres muets » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 78-79).

23. Voir Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Parce qu'il se propose de substituer à une image ethnologique de l'Afrique une vision sociologique, marquée par les tensions et les conflits, l'écrivain écarte résolument de son univers le monde « traditionnel ». Certes, celui-ci est présent, mais Mongo Beti prend bien soin de montrer que ce que l'on appelle la « tradition » n'est pas vraiment ce qui existait effectivement à l'époque pré-coloniale. L'utilisation de la notion de « tradition » est seulement un moyen de pouvoir, habile parce qu'il démobilise les gens en les invitant à penser que leurs problèmes se réduisent à un affrontement entre Blancs et Noirs [...]. La « tradition africaine » se révèle en fait être pour une très large part un produit de l'Occident²⁴.

Si l'on est passé d'une lecture fondée sur une conception dix-neuviémiste du roman à une lecture qui valorise l'oralité, il faut aujourd'hui mieux définir cette oralité qui n'est pas seulement celle des « sources traditionnelles » et qui n'est pas, en ce qui concerne l'orientation critique, sans impliquer des choix d'ordre idéologique. C'est aussi le défi lancé par l'œuvre d'un Makouta-Mboukou, par exemple. Qu'est-ce que la prose ? Qu'est-ce que la « langue du peuple » ? Où se situent précisément les lieux de jonction entre l'oral et l'écrit ? Cependant, un fait a été établi par la théorie et s'avère actuellement incontournable : africaine ou occidentale, traditionnelle ou moderne, cette « oralité » est certainement une *construction*, une convention discursive (des genres littéraires et d'autres discours sociaux) et il reste à la critique littéraire à mieux saisir les différentes modalités de cette construction complexe et mouvante.

24. Bernard Mouralis, « Mongo Beti, le savoir et la fiction », *Présence Francophone*, n° 42, 1993, p. 30-31.

Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane

FERNANDO LAMBERT

En avril 1973, Léopold Sédar Senghor ouvrait le colloque de Yaoundé, « Le critique africain et son peuple, comme producteurs de civilisation », par une allocution intitulée « Pour une critique nègre », invitant les critiques africains à penser par eux-mêmes et pour eux-mêmes, et soulignant le décalage de la première critique, avant tout européenne, qui continuait « d'employer les méthodes du XIX^e siècle¹ », alors que les écrivains africains avaient créé une nouvelle poésie, un nouveau roman. Afin d'éviter, de façon définitive, de juger les œuvres africaines selon des critères européens, il propose « d'inventer, avec un nouveau vocabulaire et un nouveau style, une nouvelle méthode, négro-africaine, de la critique [...] »².

Senghor posait, en ses propres termes, la thèse de la spécificité de la création africaine. La première critique faite par des Africains reprend cette thèse et certains parmi eux, et non le moindre, Thomas Melone, du moins tout à ses débuts, ont été jusqu'à déclarer que les critiques africains étaient les seuls habilités à faire une critique profonde et complète de la littérature négro-africaine. Mohamadou Kane, homme de culture et de mesure, a partagé la thèse de la spécificité, mais il n'a exclu en aucun cas la possibilité qu'un critique non africain consciencieux, méthodique et bien informé, puisse faire une lecture critique pertinente et respectueuse des spécificités de cette littérature. Il a été formé à une école où le critique littéraire devait être d'abord un homme

1. Léopold Sédar Senghor, « Pour une critique nègre », dans *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 427.

2. *Ibid.*

d'une très grande culture, devait aussi posséder une sensibilité aux valeurs esthétiques et entretenir une relation étroite avec le texte littéraire et son contexte de production. Il est éclairant que Kane nomme expressément Gustave Lanson.

Quatre grandes étapes marquent la démarche critique de Mohamadou Kane tout au long de sa carrière bien remplie : l'étude du conte, des formes traditionnelles du roman, plus largement des modèles de la tradition et de l'histoire littéraire africaine. Le critique sénégalais s'est principalement intéressé au texte narratif.

Le conte africain

La production littéraire qui, avec les épopées, témoigne le plus clairement de la spécificité de la culture et de la création africaines est sans conteste le conte. C'est donc à un corpus de contes que Mohamadou Kane consacre sa première grande étude, *Les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*³. Le choix des trois recueils de contes de Birago Diop⁴ est significatif à plus d'un titre. L'éventail de contes que présente Birago Diop est en effet représentatif de l'ensemble des contes de l'Afrique de l'Ouest, donc de toute une région et pas seulement du Sénégal. On sait que Birago Diop, pendant qu'il exerçait ses fonctions de vétérinaire, a recueilli ces récits au Sénégal et dans l'ancien Soudan français, auprès des grands conteurs, représentés par cette figure mémorable d'Amadou Koumba⁵. De plus, Mohamadou Kane travaille sur des contes écrits et publiés en français, alors que Birago Diop a entendu conter ces récits dans quelques langues africaines, surtout le wolof, le pular, le mandingue, le bambara, le fong, etc., recourant même à un traducteur lorsqu'il ne connaissait pas la langue.

Les objectifs du chercheur sénégalais sont manifestement doubles. D'une part, caractériser le conte africain en étudiant les contes d'origines

3. Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Université de Dakar, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, Langues et littératures, n° 16, 1968. Ouvrage réédité sous le titre *Essai sur les contes d'Amadou Koumba*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981. Il s'agit de sa thèse de doctorat de 3^e cycle.

4. Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba* (autre graphie de Koumba), Paris, Présence Africaine, 1947, réédité en 1961; *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1958; *Contes et lavanes*, Paris, Présence Africaine, 1963. Quelques contes ont aussi été publiés dans la revue *Awa*.

5. L'ancien Soudan français couvrait pratiquement toute l'ancienne AOF (Afrique occidentale française), soit le Sénégal, la Guinée, le Mali, la Haute-Volta (Burkina Faso), le Niger, la Côte d'Ivoire, le Dahomey (Bénin), le Togo.

diverses rassemblés par Birago Diop. Le corpus du grand conteur sénégalais est effectivement représentatif du conte africain. D'autre part, éclairer le passage « du conte traditionnel au conte moderne d'expression française ». En premier lieu, Mohamadou Kane fait œuvre de pionnier : il est le premier critique à considérer les contes africains comme des textes littéraires. Jusqu'alors, les ethnologues européens regardaient les textes oraux comme porteurs d'une culture mais trop rudimentaires pour qu'on leur reconnaisse un caractère littéraire. Pourtant, plusieurs parmi eux avaient assisté à des soirées de contes où l'art de la belle parole était évident. Le critique sénégalais est aussi le premier à établir un lien entre la tradition orale africaine et la production littéraire africaine de langue française.

Il ne faut pas s'étonner toutefois qu'un travail de pionnier, revisité trente ans plus tard, puisse comporter quelques ambiguïtés. Le même corpus, les contes de Birago Diop, sert à caractériser, d'une part, le conte traditionnel et, d'autre part, le conte moderne d'expression française. Pour le critique, le passage de l'oralité en langue africaine à l'écriture en langue française ne change pas de façon significative les caractéristiques du conte africain traditionnel.

La critique actuelle distingue plus clairement les deux catégories de contes. Le conte traditionnel est celui qui, aussi bien en langue africaine que dans sa traduction en français, se situe en quelque sorte hors du temps et livre des récits de portée culturelle, philosophique, religieuse, morale, dont les points d'ancrage précis dans une histoire, dans des lieux sont effacés. Cela est vrai pour le plus grand nombre des contes de Birago Diop. Le conte moderne, pour sa part, peut reprendre le modèle narratif du conte traditionnel, mais ce qui le distingue de ce dernier, c'est qu'il traite de situations contemporaines de l'écriture.

Le cas se présente déjà dès le premier recueil de contes de Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba*. Le dernier conte du recueil, « Sarzan », se démarque de tous les autres contes. Ici, le récit se déroule dans un village soudanais, Dougouba. Il s'agit du retour d'un enfant du village, Thiémokho Kéita, qui revient avec le grade de sergent (Sarzan) et avec le projet de « civiliser » les gens de son village. Le « civilisateur » connaît beaucoup de déboires. On pourrait citer comme autre conte moderne, dans le sens où nous l'entendons maintenant, « L'arbre fétiche⁶ » de Jean Pliya. Un arbre sacré qui bloque le passage d'une route que l'on veut prolonger dans l'ancienne capitale du Dahomey (aujourd'hui le Bénin),

6. Jean Pliya, *L'arbre fétiche*, Yaoundé, CLÉ, 1971. La nouvelle donne son titre au recueil.

Abomey, doit être abattu. L'exigence du progrès entraînera la mort exemplaire d'un homme.

Il reste que la caractérisation qui est faite du conte traditionnel, dans cette première recherche majeure, demeure toujours pertinente. Après avoir situé le conte comme manifestation privilégiée de la culture africaine et en avoir défini les diverses fonctions sociales et morales, il précise la matière, les thèmes et les principaux personnages du conte. Plus de la moitié de l'étude porte sur l'art du conte, dont il expose la nature, l'univers et la technique. À la base, «la conjonction de l'art de la parole et de l'art du geste⁷». Les caractéristiques fondamentales du conte identifiées par M. Kane sont encore utilisées par les chercheurs : formule initiale et formule finale qui assurent respectivement la rentrée dans l'univers du conte et la sortie de ce monde où se mêlent le quotidien et le merveilleux ; l'utilisation du chant, de la danse et du proverbe, porteur de leçon ; l'interpellation du public à participer ; les contraintes de l'oralité : histoire linéaire, car le retour en arrière est difficile, narration centrée sur un personnage principal, action unique ; juxtaposition de la narration et de la représentation, le conteur faisant alterner la narration de l'histoire et les interventions des personnages qu'il joue lui-même.

L'apport du critique sénégalais vaut non seulement par les données nouvelles de ses recherches, mais tout autant par les questions judicieuses qu'il pose. Chez lui, c'est une constante et un art. À titre d'exemple, la conclusion de son étude des contes de Diop, exemplaires des contes africains, pose la question de l'avenir du conte en Afrique, du rapport entre le conte circulant dans l'oralité et le conte écrit, des transformations rendues nécessaires par le recours à l'écriture, ne serait-ce que la nécessité de compenser l'absence de la communication polymorphe de l'oralité. Cette vision, formulée en 1968, est remarquable de lucidité et de perspicacité.

Les formes traditionnelles du roman africain

La démarche critique de M. Kane passe du conte au roman, mais la perspective reste la même, la présence des formes traditionnelles dans le roman africain. Le critique justifie son choix : il y voit un moyen de démarquer le roman de son origine européenne et de montrer l'originalité du roman africain, qui emprunte aussi à la tradition africaine du

7. Mohamadou Kane, *op. cit.*, 1968, p. 51.

récit. Il est bien conscient toutefois que le premier roman africain est une réponse, en quelque sorte, au roman colonial français qui présentait une image déformée de l'Africain et de l'Afrique. Les premiers romanciers africains assuraient ainsi le passage d'un exotisme léger et facile à un réalisme sociologique. Mais pour Kane c'est en identifiant principalement la présence des formes traditionnelles dans cette nouvelle création qu'il devient possible d'en préciser les traits spécifiques. Nous sommes en 1974. La position du critique est avant-gardiste. Il s'agit encore et toujours de spécificité que le critique explique par les « liens de continuité des littératures orales et écrites⁸ ».

Pour être en mesure de faire une critique pertinente du roman africain, il faut définir des « critères spécifiques⁹ ». Il faut également dépasser l'étude des thèmes et considérer davantage les formes, les structures narratives du roman. On a trop facilement oublié que les romanciers africains, formés il est vrai à l'école occidentale, ont hérité d'une autre expérience du récit, celle de leur enfance et des soirées de contes. L'enfance, on le sait, est un creuset culturel que nulle expérience subséquente ne peut occulter totalement. Ce qui, au regard de la critique européenne, peut apparaître comme des faiblesses ou des insuffisances, se révèle en fait traduire les marques d'une autre culture.

Le premier critère spécifique, parce qu'il est lisible dans l'ensemble des romans, est une action habituellement unique, comme dans *Karim*¹⁰ d'Ousmane Socé Diop, *Maïmouna*¹¹ d'Abdoulaye Sadj, *Une vie de boy*¹² de Ferdinand Oyono ; dans quelques cas rares, comme *Doguicimi*¹³ de Paul Hazoumé, on trouve une action principale à laquelle des actions secondaires viennent se greffer ou, comme dans *Le devoir de violence*¹⁴ de Yambo Ouologuem, plusieurs actions successives. En règle générale, on trouve donc au centre de cette action un personnage qui se détache des autres. Pour Kane, cette technique narrative ne relève pas de « l'insuffisance de la maîtrise des techniques de création chez bien des romanciers¹⁵ », mais plutôt du modèle oral où le conteur doit éliminer tout ce qui pourrait susciter la confusion. La narration gagne ainsi en clarté.

8. Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire*, n^{os} 3-4, juill.-déc. 1974, p. 537.

9. *Ibid.*, p. 539.

10. Ousmane Socé Diop, *Karim*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1935.

11. Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958.

12. Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

13. Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Larose, 1937.

14. Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

15. Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *loc. cit.*, p. 553.

Un deuxième critère spécifique, qui révèle par voie de conséquence une caractéristique du roman, est la structure à trois temps de la plupart des romans africains. La récurrence de cette forme n'est pas due au hasard. Une première explication pourrait considérer cette forme comme normale, dans le contexte de la colonisation, ou plus largement dans le cadre d'une rencontre obligée entre des cultures. La construction idéologique qui, dans un premier temps, oppose le village à la ville, l'Afrique à l'Occident, la tradition à la modernité, entraîne le passage d'un lieu à un autre, d'une culture à une autre. Mais on constate qu'il s'agit d'un phénomène plus profond et qui perdure après les indépendances, l'acculturation à laquelle chaque individu et la société tout entière sont soumis.

Que cette structure narrative à trois temps se soit imposée et s'impose encore à tant de romanciers conduit le critique sénégalais à chercher une explication plus fondamentale. Le modèle qui s'impose à lui est celui de l'initiation traditionnelle : le départ du lieu de l'enfance pour se rendre dans un autre lieu, normalement un lieu sacré où le maître initiateur soumet les candidats à des épreuves et leur enseigne les valeurs et les croyances du groupe, de sorte qu'à leur retour les initiés peuvent s'inscrire dans leur société et y jouer un rôle. Le modèle du récit initiatique se retrouve dans le conte, mais déjà désacralisé. Il reste le voyage du personnage, les épreuves rencontrées en route et les conséquences heureuses ou malheureuses du comportement du personnage, selon qu'il a respecté ou non les tabous ou les codes qui lui ont été enseignés par sa famille ou sa société.

Les personnages romanesques accomplissent eux aussi un voyage initiatique qui les conduit à se déplacer d'un milieu à un autre et à affronter un certain nombre d'épreuves. Ils quittent leur village, leur famille, les expressions quotidiennes de leur culture, parfois le pays, pour se retrouver dans un lieu étranger, l'école occidentale, la ville ou la métropole, où de nouveaux maîtres et de nouveaux agents assimilateurs leur enseignent les valeurs d'une autre culture. Le retour à leur milieu d'origine devient impossible. Pour ceux-ci, l'initiation a été ratée. Cette forme narrative, le voyage ou l'initiation, est une caractéristique aussi bien du roman africain de la période coloniale que de celui de la post-indépendance, même si cela peut paraître paradoxal. Faut-il y voir la force fondamentale du modèle initiatique traditionnel ?

L'oralité fournit aussi d'autres modèles que le roman africain fait siens. *Le devoir de violence* de Ouologuem reprend la forme des récits généalogiques ou historiques des griots qu'il métisse avec le langage

religieux de l'Islam. Le narrateur n'est pas lié par le déroulement chronologique des événements. Son seul souci est de « faire ressortir la continuité d'une époque à une autre¹⁶ ». Le narrateur est souvent le personnage principal du récit qu'il régit à sa guise. Le critique sénégalais y voit la reprise du modèle du conteur, soucieux de maintenir ses relations avec son public, et il opère même un glissement du narrateur à l'auteur réel du récit qui manifesterait de cette façon son souci de resserrer ses relations avec ses lecteurs¹⁷.

L'intentionnalité dont le texte serait ainsi porteur permet au critique de faire une place, en passant, à la question de l'autobiographie, parce que les premiers romanciers africains ont beaucoup puisé dans leur propre expérience. L'autobiographie n'a pourtant rien d'africain. Sa fréquence dans la production romanesque de la première génération s'explique facilement, selon le critique sénégalais, par l'opposition entre le mode de fonctionnement de l'oral en regard de celui de l'écrit. Dans l'oralité, le conte est créé par un conteur, mais il se retrouve rapidement dans le patrimoine commun et n'importe qui peut ensuite le raconter sans devoir citer son auteur. Ce conte devient un bien collectif. À l'opposé, dans l'écriture, le roman appartient à son auteur et ce dernier peut y étaler ses sentiments personnels, se mettre en scène totalement ou partiellement. Les jeunes romanciers ont « abusé de la latitude qui leur était offerte par le passage de l'oralité à l'écriture, de dire inlassablement ce qu'ils ressentaient profondément¹⁸ ».

Toutefois, ce souci du romancier de garder le contact avec son public, à l'instar du conteur, se manifeste surtout par la présence dans le récit d'une « voix » qui raconte, commente les événements et qui n'est pas celle des personnages. Kane identifie cette voix à celle de l'auteur. La narratologie avait pourtant réglé ce phénomène narratif en 1974, en désignant cette voix comme étant celle du narrateur, celui qui raconte dans le texte. Cette mise au point étant faite, les observations du critique gardent leur pertinence. Ce dernier souligne que dans le roman africain, en particulier le premier roman, le narrateur s'attribue une place beaucoup plus grande que celle qu'il laisse aux personnages et qu'il exerce une fonction phatique. Celui-ci, tout comme le conteur, interpelle souvent le public, ou plus précisément son lecteur virtuel ou narrataire, par l'emploi du « vous » ou s'inclut dans son récit par le recours au « nous ».

16. Ouologuem, *op. cit.*, p. 560.

17. *Ibid.*, p. 561.

18. *Ibid.*, p. 562.

En termes narratologiques, la narration l'emporte et de beaucoup sur la mise en scène ou le discours rapporté. Ce rapport entre narration et monologue/dialogue reprend sans conteste le modèle du conte où le conteur se réserve une large place aussi bien dans la narration que dans la gestuelle, la danse et le chant.

Un autre critère spécifique du roman africain est l'attachement de l'écrivain aux formes du discours africain dont la forme privilégiée est le proverbe. La référence à la sagesse des anciens, au groupe social, à un ensemble de valeurs morales demeure un trait caractéristique du roman. Le proverbe est intégré au récit et il y tient la même fonction que dans l'oralité, celle de condenser une vision et de donner sens aux événements et aux comportements des personnages. Le langage est à l'occasion marqué par des formes de la langue d'origine. Ahmadou Kourouma a porté ce procédé à son utilisation extrême dans *Les soleils des indépendances*¹⁹.

Un dernier critère identifié par Kane est le mélange des genres. Le roman comme genre laisse déjà à l'auteur une immense liberté dans le choix des formes narratives. Le roman africain également. Il ne fait pas de doute, pour le critique sénégalais, que la présence dans le roman de contes, de chansons, de récits allégoriques, de proverbes, de poèmes, relève de l'influence de la littérature orale qui n'établit pas de barrières entre les genres. Elle permet de passer de l'un à l'autre dans un même récit. Elle intègre sans problèmes les uns aux autres. Il est significatif que le roman africain contemporain continue à faire un grand usage de cette longue pratique africaine.

Ce parcours des formes narratives traditionnelles montre clairement que, pour rendre compte de la spécificité du roman africain, il n'est pas suffisant de se référer au roman européen. Les romanciers africains, qui ont découvert le roman par la production romanesque européenne — c'est un fait —, ont puisé abondamment dans les modèles narratifs de la tradition orale africaine. Cette tendance s'est fortement accentuée, grâce à un projet d'écriture plus conscient et plus explicite, dans le roman africain depuis les années 1980. La conclusion de Kane en 1974 est que le roman africain « reste l'un des plus patents témoignages de l'interpénétration en Afrique de cultures locales et de cultures européennes²⁰ ».

19. Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970 (1^{re} éd., Presses de l'Université de Montréal, 1968).

20. Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *loc. cit.*, p. 568.

Les modèles de la tradition

La démarche critique de Mohamadou Kane progresse de deux façons, d'abord dans la continuité, des acquis nouveaux venant s'ajouter aux données déjà rassemblées, et aussi sous la forme d'une spirale, le parcours revenant sur certaines questions, mais toujours à un niveau supérieur et avec des données nouvelles.

La troisième étude majeure du critique sénégalais porte sur *Roman africain et tradition*²¹. Après l'étude des formes caractéristiques du roman africain, le chercheur a voulu apporter un contrepoids à une certaine critique en mal de renouvellement qui prête « plus d'attention aux théories littéraires, à l'idéologie politique qu'aux œuvres » (RAT, 21). Kane s'élève contre cette « forme de scientisme » abusant « de jargons propres à d'autres disciplines » (RAT, 20). À son avis, en tenant un discours général sur les formes et les significations littéraires, ces critiques n'ont pas assez tenu compte « de l'ambiguïté de la situation de l'écrivain africain, de son rapport au contexte dans lequel il écrit, à la langue qui lui permet de véhiculer son message » (RAT, 21). Son travail porte donc essentiellement sur les œuvres et l'objet de sa recherche est clair : « [...] dégager les lignes de force du roman, [...] en souligner l'unité, [...] en retracer l'histoire et [...] procéder à une synthèse de ses éléments et problèmes caractéristiques » (RAT, 22). La démarche du chercheur s'annonce donc « classique », mais elle est méthodique, privilégiant le texte et pleine de la sensibilité d'un homme de lettres qui possède une vaste culture.

Une nouvelle dimension s'ajoute cette fois à l'analyse, l'étude des traditions dans le roman, afin de faire ressortir les différences culturelles et de déterminer ainsi de véritables aires culturelles. À titre d'exemple, la géographie culturelle du monde malinké dépasse les frontières des États actuels de l'Afrique de l'Ouest. De même, l'étude des traditions permet de confronter les représentations, dans le roman, des sociétés et des cultures de l'Afrique de l'Ouest et celles de l'Afrique centrale, et de dégager les différences et les convergences. Même la relation à la langue française n'est pas absolument identique au Sénégal et au Cameroun. Il y a, en effet, une grande diversité de sensibilités et de coutumes, que véhiculent les romanciers. Pour Kane, c'est dans la référence aux traditions que se trouvent les véritables réponses aux questions soulevées

21. Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1982. Cette publication reprend sa thèse de doctorat d'État, terminée en 1978. Dorénavant désigné à l'aide du sigle RAT, suivi du numéro de la page.

par le vaste corpus du roman africain, du moins du roman de langue française. C'est aussi le moyen de poser le problème du devenir des cultures africaines en contact de plus en plus étroit avec les cultures du monde. C'est enfin une solide connaissance des traditions qui permet une critique rendant compte des spécificités de ce roman. L'objet de cette recherche et de cette réflexion est, en termes précis, de déterminer la place et le rôle des traditions dans le roman africain ou encore de découvrir « les significations des traditions dans l'univers romanesque africain » (RAT, 26).

Les résultats de cette analyse fine et nuancée sont regroupés autour de trois grands axes : « tradition et identité », « tradition et progrès », « tradition et perspectives ». Nous sommes en 1982. La production romanesque africaine possède la « masse critique », c'est-à-dire qu'elle s'est suffisamment affirmée, en nombre et en qualité, pour être soumise à une lecture diachronique et témoigner d'une évolution dynamique. Elle est porteuse d'une problématique en mouvement.

L'étude du rôle des traditions distingue trois étapes qui soulignent des temps forts dans la relation des romanciers avec la tradition, sans exclure que les préoccupations des Africains ainsi mises en évidence soient présentes, mais à un titre moindre, dans l'ensemble du corpus romanesque. La première relation porte sur la question de l'identité. Dans le prolongement du roman colonial écrit par des Européens, les romanciers africains apportent un autre regard sur l'Afrique et ils entreprennent la réhabilitation des traditions. Ils avaient comme devanciers les africanistes et le mouvement de la Négritude. Le contexte de la naissance et du développement du roman africain en pleine période coloniale est éclairant. L'écriture devient pour les écrivains africains un moyen d'affirmation important. En se référant aux traditions, les romanciers insistent sur le discours de la différence qui les amène à se poser dans leur altérité par rapport aux colonisateurs. Dans cette première phase, l'identité culturelle est dominante.

La deuxième relation met en présence la tradition et le progrès. Mais Kane ne pose pas ces deux termes dans un rapport d'opposition, traditionalisme contre modernisme. Il les montre plutôt en interaction, dans un rapport dialectique. L'univers représenté, comme les personnages, est marqué par la dualité : faut-il s'identifier à un passé qui semble révolu ou postuler un monde moderne dont on ignore ce qu'il sera ? Cette phase montre bien que « la réalité » ne comble pas les attentes des personnages. La déception des romanciers connaît son comble

avec les lendemains des indépendances, qui n'ont pas chanté comme on avait pu le rêver. Cette phase est celle de l'engagement des écrivains où la dominante est le politique ou plus précisément celle où le culturel est mis au service du politique. La tradition est alors vue comme un moyen de résistance et d'opposition à la colonisation.

Le troisième temps fort interroge l'avenir des traditions : quelles sont les perspectives réservées aux traditions dans l'Afrique colonisée puis nominalement indépendante, traditions dont le sort repose prioritairement sur les Africains eux-mêmes ? Le roman de cette période traite principalement des grands conflits de toute société en mutation : conflits de générations, de religions, de cultures. Les trois domaines conflictuels sont en fait très liés. Ce sont les jeunes qui vivent le plus durement ces différents conflits. Ils se sentent en général plus proches du monde nouveau que de la tradition africaine. Toutefois, bien avant la fin de leur trajet vers le monde moderne, ils se rendent compte qu'ils se retrouvent dans une impasse, sans références à leur origine parce que non initiés, sans insertion véritable dans la nouvelle société, alors que les vieux, également intéressés par les promesses du monde nouveau, conservent toujours leurs repères, tentant de prendre leur part et pouvant se replier devant l'échec. La femme, étant donné sa place dans la société africaine, aura porté plus longtemps que les autres le poids de la tradition et son « émancipation », beaucoup plus complexe, s'est faite plus lentement et plus tardivement. Il ne faut pas s'étonner non plus que la contestation de la part des jeunes s'exerce tout aussi bien à l'endroit des représentants de la tradition qu'à l'égard de la colonisation et de ses représentants, et plus tard à l'égard des représentants africains du pouvoir.

Même si la fonction du roman n'est pas d'apporter aux questions des solutions réelles, les romanciers proposent des pistes rêvées ou imaginées pour améliorer les situations. Les romanciers tentent donc de dégager des horizons nouveaux, car le retour pur et simple à la tradition n'est plus possible, étant donné les mutations que les sociétés ont connues. L'Afrique est aux prises avec un ensemble de contradictions que le seul dépassement de la tradition ne peut réussir à réduire. Il y a eu plusieurs attitudes à l'endroit de la tradition : elles vont du rejet exprès à la recherche d'un équilibre entre « l'ancien et le nouveau ». Avec le développement de la production romanesque, on observe que, chez beaucoup d'écrivains qui ont représenté et thématiqué la tradition, on trouve l'affirmation de la nécessité d'une conciliation entre tradition

et modernisme. Seydou Badian a formulé cette conciliation de façon magistrale : le nouveau doit rajeunir l'ancien et l'ancien doit donner forme au nouveau²².

La spécificité culturelle, selon Kane, a trouvé dans l'affirmation des traditions un moyen de la défendre tout en l'illustrant sous son vrai jour. L'analyse du large corpus romanesque retenu pour la recherche montre cependant que l'intérêt variable porté aux traditions fait qu'avec le temps celles-ci passent du premier au deuxième plan, quand elles ne sont pas ignorées par certains romanciers. L'étude du roman africain est faite ici avec un tel soin que le critique sénégalais dégage les multiples nuances caractérisant le traitement de ce thème fondamental. Il reste qu'en général le développement de la production romanesque se fait en bonne part dans la continuité avec l'esthétique traditionnelle, principalement sur le plan de l'expression et du jeu des formes, esthétique renouvelée de plus en plus par des modèles nouveaux. Kane voit là une voie prometteuse pour la littérature africaine et un modèle pour la construction de l'Afrique moderne.

L'histoire littéraire africaine

Une longue fréquentation du roman africain a conduit Mohamadou Kane à concevoir le projet d'une véritable histoire littéraire africaine, dans la bonne tradition des grandes littératures. Particulièrement soucieux du contexte de production de ce roman et de la relation de chaque œuvre avec un grand ensemble littéraire, il a rencontré plusieurs problèmes dans les recherches qu'il a réalisées. Les travaux existant déjà sur ces questions lui ont été de peu de secours. Il note que la critique n'a élaboré qu'une histoire fragmentaire, qui porte les traces de choix idéologiques aussi bien dans la périodisation que dans des phénomènes d'exclusion. De plus, la grande « diversité d'approches laisse supposer une pluralité d'histoires littéraires²³ ». Dans les différentes tentatives d'essais d'histoire littéraire, il relève un grand nombre d'omissions volontaires ou du moins de silences injustifiés. Les paramètres souvent employés dans ces essais sont d'ordre politique ou idéologique. Ils ne valent pas partout ni toujours. Une histoire littéraire africaine rigoureuse manque totalement à la critique africaine.

22. Voir Seydou Badian, *Le sang des masques*, Paris, Robert Laffont, 1976.

23. Mohamadou Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires. L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone*, vol. 24, n° 2, automne 1991, p. 9.

Pour réaliser cet instrument essentiel à la critique africaine, il pose un certain nombre de préalables, entre autres les problèmes « de la spécificité, de la délimitation de la littérature, de la périodisation, des tendances et écoles et de l'intertextualité²⁴ ». Il faut surtout tenir compte de la dynamique et de la continuité de l'histoire. Pour cela, il faut saisir la continuité des faits et mettre au jour leur interaction.

La spécificité africaine a souvent été mentionnée, mais elle demeure partiellement définie. Le besoin se fait sentir de préciser davantage ses bases propres et de l'appréhender non de façon statique mais en évolution. La littérature est elle aussi dans l'histoire. Le critique belge Albert Gérard est celui qui a fait le plus progresser la réflexion sur ce sujet. Le critique français Jack Corzani est plutôt d'avis qu'il faut passer d'une vision essentialiste à une vision historique de la littérature africaine, ce qui, en prenant en compte les différences entre les pays, conduit à parler de littératures nationales. Dans le cas des frontières actuelles de l'Afrique, la question demeure de savoir si l'État est plus déterminant que la région culturelle, celle-ci débordant fréquemment le cadre des États hérités de la colonisation.

Par ailleurs, il n'y a pas de spécificités, pas de littératures nationales, s'il n'y a pas de délimitation de la littérature africaine. On ne peut commencer par « écrire l'histoire de la littérature du monde noir, ou de l'Afrique, ou de l'Afrique francophone²⁵ ». Il y a un travail préliminaire à réaliser, celui de préparer en premier lieu des monographies, ce qui exige que l'on opte au préalable soit pour les littératures nationales, soit pour les littératures régionales, soit pour la littérature d'une aire culturelle. Le débat sur la littérature négro-africaine englobant tout le monde noir, sur la littérature africaine vue comme un grand ensemble, sur les littératures africaines, sur la littérature africaine de langue française, etc., est de plus en plus dépassé. Il est certain qu'il faut commencer par établir l'histoire littéraire africaine dans des cadres restreints afin de mieux cerner les problèmes propres à chaque espace. Le travail est d'ailleurs en voie de réalisation puisqu'il existe des histoires de la littérature du Bénin, du Congo ex-Zaïre, de la Côte d'Ivoire. En multipliant ces travaux, on peut évoluer vers une histoire plus scientifique de la littérature africaine.

Il n'y aura pas d'histoire littéraire si l'on n'établit pas de façon rigoureuse une périodisation pertinente. L'histoire de la littérature africaine ne commence pas à Paris, autour des années 1930, avec le mouvement

24. *Ibid.*, p. 11.

25. *Ibid.*, p. 16.

de la Négritude. S'agissant de la littérature sénégalaise, Kane interroge les positions de certains critiques qui ignorent les œuvres des métis de Saint-Louis, certaines remontant jusqu'à 1850. Plusieurs tentatives de périodisation ont été tentées, mais globalement elles sont ponctuelles, incomplètes et insuffisantes. Il voit cependant dans la proposition de Hassan el Nouty (1970) un premier axe significatif : 1960, l'accession à l'indépendance des pays africains. Avec la périodisation de Dorothy Blair (1984), un autre pas est franchi : « les premiers résultats du système colonial » qui prennent en compte les écrivains métis de Saint-Louis ; « la génération de la Négritude » ; « l'après-indépendance : les vingt premières années²⁶ ». C'est toutefois Albert Gérard qui définit le mieux la problématique d'une histoire littéraire et qui détermine le plus clairement les grands moments de l'histoire littéraire africaine : l'infime élite africaine lettrée ; la prise d'écriture par des gens du peuple ; l'aube des indépendances, qui a vu la naissance de la Négritude et l'apparition d'une littérature de contestation où l'engagement politique va de pair avec l'engagement littéraire.

Après avoir reconnu l'apport de ses prédécesseurs, Mohamadou Kane propose pour un projet d'histoire littéraire africaine les étapes suivantes, grandement inspirées de ses propres travaux : les précurseurs (autour de 1850) ; l'encadrement colonial (1900-1930) ; la primauté du culturel sur le politique (1930-1945), soit la phase parisienne et la naissance de la Négritude ; la primauté du politique (1945-1960), militantisme et contestation ; mutations et perspectives, phase actuelle. L'histoire littéraire africaine doit ainsi établir la relation étroite de la production littéraire avec « son contexte d'évolution, avec le courant de civilisation qui l'a engendrée²⁷ ». La périodisation doit permettre « d'appréhender écoles et courants de pensée en leurs temps forts, d'enraciner l'histoire dans le véritable contexte de la littérature²⁸ », en tenant compte du fait que tout courant de pensée possède ses antécédents, connaît différentes étapes et génère une postérité.

Kane identifie même quelques axes, parmi d'autres, qu'une histoire littéraire africaine devrait étudier : « les rapports de l'idéologie coloniale avec la littérature africaine [...] les rapports entre le traditionalisme et le modernisme correctement situé [...] l'influence de la littérature traditionnelle, de la littérature française, des arts et de la musique, des sciences humaines, de l'évolution du goût et de la sensibilité²⁹ ». Le critique

26. *Ibid.*, p. 22.

27. *Ibid.*, p. 25.

28. *Ibid.*, p. 26.

29. *Ibid.*, p. 27.

sénégalais souhaite donc que la littérature africaine soit resituée dans l'histoire qui lui est propre, avant d'être soumise aux approches théoriques, qu'il juge trop généralisantes et peu susceptibles de prendre en compte sa spécificité.

Conclusion

Les travaux critiques de Mohamadou Kane ne sont pas connus comme ils mériteraient de l'être. Certains y ont puisé, mais sans resituer ce qu'ils ont emprunté à sa vision critique d'ensemble, vision dont la grande qualité est d'être d'une solide cohérence. En aucun moment, le critique sénégalais n'a cédé aux différentes modes qui ont marqué la vie de la critique littéraire depuis les années 1960. Ce qui est remarquable surtout, c'est qu'il a mis son excellente formation au service de la littérature africaine, tout spécialement le conte et le roman. Il l'a fait avec méthode, ténacité et un grand sens critique. Il a toujours fait preuve d'un flair, d'une espèce de sixième sens qui lui permettait de poser les questions pertinentes, d'ouvrir des voies nouvelles et d'identifier les problèmes spécifiques de la littérature africaine. Il nous manque une synthèse de son apport critique. L'objectif de cet article est d'en montrer l'intérêt.

Écriture féministe ? écriture féminine ?

les écrivaines francophones
de l'Afrique subsaharienne
face au regard du lecteur / critique

RANGIRA BÉATRICE GALLIMORE

Nombreux sont les critiques qui ont montré que la littérature féminine, discours féminin par excellence, est un contre-discours. En Afrique, plusieurs critiques ont déploré l'absence, le silence et la réticence des femmes vis-à-vis de l'écriture, domaine longtemps considéré comme le privilège des hommes. Les femmes qui accèdent à l'écriture sont souvent obligées de faire face au discours hégémonique patriarcal. Dans son article « Et les Africaines prirent la plume », Angèle Bassolé Ouédraogo fait le constat suivant :

La problématique de l'existence d'une écriture féminine africaine ne peut s'analyser sans tenir compte de son contexte d'émergence. Ce contexte d'émergence renferme un topos, celui du silence, délimite un espace, celui de la marginalité. Le discours des femmes qui s'élabore après une trop longue période de silence porte les marques de l'ostracisme et se confronte au discours hégémonique patriarcal¹.

Les écrivaines africaines se trouvent donc inévitablement placées en opposition à l'hégémonie patriarcale. Cette position antagonique qu'elles occupent les rend souvent réticentes envers l'écriture. Et l'une des causes principales de cette réticence a été bien présentée par l'écrivaine sénégalaise Mariama Bâ dans son essai « La fonction politique des littératures africaines écrites ».

Dans toutes les cultures, la femme qui revendique ou proteste est dévalorisée. Si la parole qui s'envole marginalise la femme, comment juge-t-on

1. Angèle Bassolé Ouédraogo, « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête ! », *Mots pluriels*, n° 8, oct. 1998, p. 2.

celle qui ose fixer pour l'éternité sa pensée? C'est dire la réticence des femmes à devenir écrivain. Leur représentation dans la littérature africaine est presque nulle. Et pourtant, elles ont à dire et à écrire²!

Mariama Bâ souligne indirectement les rapports entre l'auteure et le lecteur/critique. Elle postule en effet l'existence d'un regard puissant, « caché », qui paralyse la plume de la femme africaine. Dans la suite de son essai, Mariama Bâ fait un inventaire des maux que subit la femme africaine et exhorte celle-ci à changer cet état des choses en Afrique. « C'est à nous, femmes, dit-elle, de prendre notre destin en mains pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et de ne point le subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes, mais sûre, qu'est l'écriture³. »

Mariama Bâ a essayé de réaliser ce qu'elle prêchait ; dans son œuvre, elle a utilisé l'écriture comme une arme pacifique. Cette recherche d'une lutte paisible, de l'attitude non violente a influencé et guidé en quelque sorte le choix de ses discours. Ce phénomène, qui n'est d'ailleurs pas particulier à Mariama Bâ ni aux femmes africaines, a été présenté par Deirdre Lashgari dans l'introduction à l'ouvrage critique *Violence, Silence, Anger: Women's Writing as Transgression*. Lashgari parle de certaines circonstances qui conditionnent le discours féminin :

La femme qui traite de sujets marginaux [...] doit taire en partie ce qu'elle voit et ce qu'elle sait pour se faire accepter au sein des principaux courants littéraires. Écrire avec franchise peut ainsi signifier la transgression et le viol des normes littéraires établies et acceptées [...]. Ce qui est lu et compris par le groupe dominant comme aliénant, radical, choquant, exubérant va probablement offenser surtout si cela vient d'une femme. Si dans la tradition culturelle de la femme écrivain « faire du bruit » est mal considéré, la tentation d'auto-censure est forte tout comme le sont le risque et la nécessité de percer. Ce risque influence souvent la façon dont l'écrivain conçoit la forme de son œuvre, sa représentation dramatique, son langage et ses figures de rhétorique⁴.

La crainte de l'ostracisme et de la marginalisation a forcé les écrivaines africaines à recourir à un discours qui cherche sa justification dans le code social. Ce type de discours est évident dans *Une si longue lettre*⁵ de

2. Mariama Bâ, « La fonction politique des littératures africaines écrites », *Écriture africaine dans le monde*, n° 3, 1981, p. 6-7.

3. *Ibid.*, p. 7

4. Deirdre Lashgari, « To Speak the Unspeakable : Implications of Gender, Race, Class, and Culture », dans *Violence, Silence, Anger: Women's Writing as Transgression*, Deirdre Lashgari (dir.), Charlottesville/Londres, University Press of Virginia, 1995, p. 2-3. Nous traduisons.

5. Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

Mariama Bâ. Malgré le ton dénonciateur du roman, le discours choisi par l'auteure est conditionné par le milieu afro-musulman d'où il est issu. C'est par exemple le choix du discours épistolaire qu'elle justifie dès la première page de son roman. Par le truchement du personnage principal, Ramatoulaye, l'auteure d'*Une si longue lettre* nous apprend que la confidence est un discours féminin accepté et faisant partie de la tradition orale africaine : « Nos grand-mères, dont les concessions étaient séparées par une tapade, échangeaient journellement des messages⁶. » Plus loin dans le roman, il est fait mention du « mirasse », discours coranique qui exige qu'un individu mort soit dépouillé de ses secrets intimes⁷. Ce discours religieux justifie donc implicitement la teneur de la lettre de Ramatoulaye, dans laquelle l'héroïne fait un inventaire des maux qu'elle a endurés sous le joug de feu son mari, polygame et égoïste.

Dans son article « Contre la clôture : espace et architecture de la liberté chez Mariama Bâ », la critique féministe nigériane Obioma Naemeka montre que même le choix de la place occupée par les personnages féminins d'*Une si longue lettre* est conditionné par la peur de la marginalisation. Naemeka déplore « la marginalité et l'infériorité des personnages féminins radicaux » dans la littérature africaine et, à propos d'*Une si longue lettre*, elle pose la question suivante : « Pourquoi Ramatoulaye, et non pas Aïssatou, reste-t-elle le personnage central⁸ ? » Voici la réponse que l'auteure de l'article donne à sa question :

Le rôle inférieur de ces personnages féminins radicaux est déterminé par les négociations que les femmes-écrivains sont obligées d'entreprendre tant pour faire preuve de solidarité culturelle que par conformité au mythe de la féminité. Ensuite le lecteur/critique tout-puissant (au sens éminemment masculin du terme) vivant en marge de la conscience des femmes-écrivains limite et conditionne la créativité chez elle⁹.

Les femmes-écrivains, ajoute Naemeka, occupent une position « liminale » :

Leur « liminalité » provient de leur « positionnalité » dans la marge — cet espace ambigu et précaire. Leur position crée des conditions analogues

6. *Ibid.*, p. 7

7. Voir p. 19. Pour une discussion beaucoup plus approfondie sur l'usage du « mirasse » dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, voir l'article de Mbaya Cham, « Contemporary Society and the Female Imagination : A Study of the Novels of Mariama Bâ », *Women in African Literature Today*, n° 15, 1987, p. 91-92.

8. Obioma Naemeka, « Contre la clôture : espace et architecture de la liberté chez Mariama Bâ » *The Literary Griot*, vol. 6, n° 1, 1994, p. 67.

9. *Ibid.*, p. 62.

aux « conditions nerveuses » attribuées à la position précaire des soi-disant « indigènes » des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon. Ces femmes-écrivains se trouvent alors installées au bord et vivent la peur du précipice¹⁰.

Leur « condition nerveuse », ajoute Naemeka, provient surtout du fait qu'elles « reconnaissent le regard puissant du lecteur/critique (au sens totalement masculin) qui les claquemure en quelque sorte et qui les oblige à entamer les négociations [...]»¹¹.

Malgré les négociations discursives réalisées par Mariama Bâ, son œuvre a été jugée sévèrement par certains critiques. En 1982, le critique africain Femi Ojo-Ade, dans son article « Still a Victim? Mariama Bâ's *Une si longue lettre*¹² », présente une critique très négative de Mariama Bâ et des deux personnages principaux de son roman. D'après ce critique, Bâ opte pour un féminisme qui s'accorde mal avec les réalités africaines. C'est un féminisme beauvoirien, dit-il, un danger pour la culture et la société africaines, pour la vie du couple et de la famille en général. L'article d'Ojo-Ade établit également une comparaison entre le féminisme et la « mission civilisatrice » du colonisateur et postule que Bâ aussi bien que ses personnages féminins sont victimes de l'impérialisme culturel qui prévaut encore en Afrique. Les remarques d'Ojo-Ade — justifiées ou non — constituent la voix du discours dominant et nous révèlent en quelque sorte les difficultés que rencontrent les femmes africaines qui embrassent le féminisme comme voie de libération de la femme. En Afrique, le féminisme est défini selon ce que Sylviane Agacinski appelle « la logique du *Deuxième sexe* ». Dans son ouvrage *Politique des sexes*, Agacinski définit celle-ci comme « une dénégation de l'identité sexuelle, reléguée dans l'ordre de la contingence, au profit d'un idéal d'identité universelle où la différence s'effacerait¹³ ». Le terme « féminisme » évoque souvent en Afrique un féminisme radical qui prêche le rejet de l'homme, l'égalité des sexes à tout prix, un féminisme beauvoirien qui cherche à gommer les différences sexuelles. On comprend alors pourquoi la plupart des femmes africaines cherchent à se distancier de ce courant chargé de connotations négatives. La critique nigériane Molara Ogundipe-Leslie, dans son essai « Sitwanism : Feminism in an African Context », compare le féminisme en Afrique à « une

10. *Ibid.*, p. 67.

11. *Ibid.*, p. 68.

12. Femi Ojo-Ade, « Still a Victim? Mariama Bâ's *Une si longue lettre* », *African Literature Today*, n° 12, 1982, p. 71-87.

13. Sylviane Agacinski, *Politiques des sexes*, Paris, Seuil, 1998, p. 59.

sorte de cape rouge tendue au taureau des hommes africains¹⁴ ». Le féminisme est une menace pour l'homme africain. Ce dernier le perçoit comme un défi que lui lance la femme. L'homme africain et parfois la femme africaine ont peur que le féminisme détruise ou transforme les rapports préexistants entre l'homme et la femme. Certains Africains sont même convaincus que le féminisme n'a aucune raison d'être en Afrique car « les femmes africaines étaient féministes avant la lettre vu qu'elles avaient bien souvent des rôles importants sur les plans social, politique, économique et religieux¹⁵ », nous informe D'Alméida dans son article « Femme, féministe et misovire ». Ce n'est donc pas étonnant si en Afrique, les problèmes politiques, économiques, coloniaux et postcoloniaux ont passé et passent encore avant les problèmes féminins. Il faut lutter d'abord contre la dictature, la tyrannie des régimes dictatoriaux, l'impérialisme occidental, avant de pouvoir plaider pour une meilleure condition féminine.

La réticence et la distance vis-à-vis du féminisme ont été exprimées d'une façon explicite par des écrivaines anglophones comme la Ghanéenne Ama Ata Aidoo qui, dans l'essai « To Be an African Woman Writer. An Overview and a Detail¹⁶ », rejette le terme « féminisme » importé d'Occident et considéré en Afrique comme une tare contaminante, capable de détruire les bons foyers et les bons ménages africains. La Nigériane Buchi Emecheta rompt elle aussi avec le féminisme occidental radical qu'elle nomme Féminisme avec un grand « F » et opte pour un féminisme plus africain, le féminisme avec un petit « f ». Dans son essai « Feminism with a Small “f” », elle affirme :

Étant femme et en plus africaine, je vois les choses à travers les yeux d'une femme. Je fais la chronique des petits événements qui ont lieu dans les vies des femmes africaines que je connais. Je ne savais pas qu'en faisant cela j'allais être appelée féministe. Mais si je suis maintenant féministe, c'est alors une féministe africaine avec un petit « f »¹⁷.

Parmi les francophones, c'est surtout Aminata Sow Fall qui, à plusieurs reprises, a rejeté l'appellation de féministe. Même aujourd'hui,

14. Molaria Ogundipe-Leslie, « Stiwanism : Feminism in an African Context », dans *Recreating Ourselves : African Women and Critical Transformation*, Trenton (N.J.), Africa World Press, 1994, p. 229. Nous traduisons.

15. Irène D'Alméida, « Femme ? Féministe ? Misovire ? Les romancières africaines », *Notre Librairie*, n° 117, avril-juin 1994, p. 49.

16. Ama Ata Aidoo, « To Be an African Woman Writer : An Overview and a Detail », *Criticism and Ideology*, Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 1988, p. 155-72.

17. Buchi Emecheta, « Feminist with a Small “f” », *Criticism and Ideology*, op. cit., p. 173. Nous traduisons.

elle continue à refuser de se définir et de définir son écriture sous la bannière restrictive du féminisme. Dans une interview accordée à Moukoko Gobina, elle déclare : « Je ne suis pas du genre féministe et je n'écris pas en tant que femme, mais en tant qu'être humain¹⁸. »

En Afrique, le reproche général fait au féminisme est que c'est un mouvement élitiste adopté souvent par une minorité de femmes africaines intellectuelles de la ville, issues de la classe bourgeoise. Le féminisme est ainsi considéré comme un luxe que ne peuvent pas se permettre les femmes des villages ou des bidonvilles vivant dans des conditions économiquement difficiles. À ce reproche se subordonne le fait que le féminisme, ayant été fondé et lancé par les femmes occidentales, ignore souvent les problèmes des femmes du « tiers monde » et de l'Afrique en particulier. Les femmes africaines reprochent à leurs sœurs occidentales leur ignorance et leur arrogance de vouloir parler au nom de toutes les femmes. Les débats sur un discours féministe universel ont fait couler beaucoup d'encre ces dernières années. La critique féministe qui s'est penchée le plus sur la problématique d'un discours universel féminin est Chandra Mohanthy. Dans l'introduction à l'ouvrage *Third World Women and the Politics of Feminism*¹⁹, Mohanthy montre que l'oppression de la femme par l'homme ne s'effectue pas de la même façon dans des sociétés et des cultures différentes, et que par conséquent les relations entre les sexes doivent être appréhendées dans leur complexité. L'antagonisme entre le sujet masculin et le sujet féminin n'est pas une simple opposition binaire dans la société du « tiers monde » où les facteurs socioéconomiques et politiques ont joué un rôle important dans l'oppression de la femme. Les femmes qui vivent dans les sociétés coloniales et postcoloniales souffrent d'une triple oppression basée sur la race, la classe et l'identité sexuelle. Dans ses analyses, le critique féministe doit tenir compte de la multiplicité d'oppressions à laquelle la femme du « tiers monde » a été soumise, conseille Mohanthy.

Pour pallier les lacunes du féminisme occidental, certaines écrivaines et critiques féministes africaines ont essayé d'adopter différentes terminologies et d'ébaucher des théories sur un nouveau courant adapté à la réalité des femmes africaines. La plupart des réactions théoriques viennent encore du côté anglophone. Plusieurs anglophones ont préféré le

18. Moukoko Gobina, « Entretien avec Aminata Sow Fall », *Cameroun Littéraire*, n° 1, juillet-septembre 1983, p. 55.

19. Chandra Talpade Mohanthy, « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses », dans Chandra Talpade Mohanthy, Ann Russo et Lourdes Torres (dir.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 51-80 ; 1^{re} éd., 1984.

terme « womanism » inventé et lancé par la féministe américaine noire Alice Walker. Dans l'introduction à son ouvrage *In Search of Our Mother's Gardens : Womanist Prose*²⁰, Walker définit le « womanism » comme étant un féminisme noir, à l'opposé du « féminisme », mouvement plutôt associé aux femmes blanches. Elle montre également que le féminisme travaille pour la survie du peuple entier, c'est-à-dire pour les femmes aussi bien que pour les hommes. La critique féministe africaine Chikwenye Okonjo Ogunyemi a adopté la terminologie de Walker tout en l'adaptant à la réalité africaine. Dans « Womanism : The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English »²¹, elle montre que la différence ultime entre une « féministe » et une « womanist » réside dans la perception que chacune a du mot patriarcat et aussi dans le choix des changements que chacune doit opérer au sein du système patriarcal. Une autre critique de l'Afrique anglophone, la Nigériane Molaria Ogundipe-Leslie, a récemment théorisé le féminisme africain. Pour se distancier du féminisme occidental, elle a créé le terme « stiwanism ». Dans l'article « Stiwanism : Feminism in an African Context », elle explique qu'elle a inventé un nouveau terme pour des raisons d'économie de temps. Elle voulait attirer l'attention de son auditoire sur ce qui est important, au lieu de perdre son temps à répondre aux accusations associées continuellement au mot « féminisme ». Ainsi a-t-elle créé le mot « Stiwa », un acronyme pour la phrase anglaise : « Social Transformation Including Women in Africa ». Le « stiwanism », écrit-elle, préconise « l'inclusion de la femme africaine au sein des changements sociaux et politiques de l'Afrique »²².

Certaines écrivaines de l'Afrique francophone ont forgé elles aussi de nouveaux termes et ont essayé de définir une nouvelle théorie féministe qui tiendrait compte des rapports entre l'homme et la femme de l'Afrique moderne. L'écrivaine Werewere Liking a inventé le mot « misovire » qu'elle a lancé pour la première fois dans son roman *Elle sera de jaspe et de corail*, aussi sous-titré *Journal d'une misovire*²³. Une « misovire » est « une femme qui n'arrive pas à trouver un homme admirable », déclare Werewere Liking au cours d'une interview accordée à Bernard Magnier :

20. Alice Walker, *In Search of our Mother's Gardens : Womanist Prose*, New York, Harcourt, Brace and Jovanovitch, 1983, p. xii.

21. Chikwenye Okonjo Ogunyemi « Womanism : The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English », *Signs*, vol. 11, n° 1, 1985, p. 63-80.

22. « Stiwanism : Feminism in an African Context », *op. cit.*, p. 230. Nous traduisons.

23. Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire*, Paris, L'Harmattan, 1983.

Elle (la misovire) se sent entourée par des « larves » uniquement préoccupées par leurs panses et leurs bas-ventres et incapables d'une aspiration plus haute que leur tête, incapables de lui inspirer les grands sentiments qui agrandissent, alors elle devient misovire²⁴.

Dans son article « Femme, féministe, misovire », Irène D'Alméida explique que l'invention de ce mot annonce « la genèse d'un nouveau langage de femme cherchant à exprimer le non-dit » pour pallier « les insuffisances du langage patriarcal qui comporte bien “misanthrope” et “miso-gyne” mais n'a pas de mot pour décrire quelqu'un qui n'aime pas les hommes au sens plus littéral du terme²⁵ ». Ainsi, ajoute D'Alméida, le concept de « misovire » évite à Liking « de pratiquer une scission essentialisante entre hommes et femmes et lui permet de mettre l'accent sur les insuffisances des hommes dans les sociétés africaines contemporaines²⁶ ». Les hommes, proclame la misovire du roman de Liking, « s'imaginent que leur seul phallus suffit à tout compenser : la pauvreté intérieure et extérieure²⁷ ». D'après Liking, c'est donc par la force des choses que la femme africaine de la société moderne est devenue misovire. La « misovire » ou plutôt le « misovirisme », si nous pouvons nous permettre ici d'en faire une idée, est né de la frustration de la femme africaine qui n'arrivait pas à trouver un homme répondant à ses aspirations au sein de l'Afrique moderne²⁸.

Défini et compris comme tel, le « misovirisme » caractériserait également certains personnages féminins de l'œuvre de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala. La plupart des femmes de ses romans côtoient ou vivent avec des hommes mus par leur instinct sexuel. Dans le premier roman de Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la narratrice déplore le fait qu'« il [l'homme] n'a jamais voulu s'unir au rêve de la femme mais à sa chair²⁹ ». La narratrice du deuxième roman, *Tu t'appelleras Tanga*, constate également avec dégoût que : « Hommes, adolescents, jeunes, vieux, ces hommes sont incapables de monter du cul au cœur. Impuissants de sentiments. Rien que le sexe levé tel une baguette magique³⁰. » Dans

24. Bernard Magnier, « À la rencontre de... Werewere Liking », *Notre Librairie*, n° 79, 1985, p. 21.

25. *Loc. cit.*, p. 49.

26. *Ibid.*, p. 50.

27. Werewere Liking, *op. cit.*, p. 150.

28. Dans son ouvrage *Gender in African Women's Writing: Identity, Sexuality and Difference*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 100, Juliana Makuchi Nfa-Abbenyi arrive aux mêmes conclusions.

29. Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, coll. « J'ai lu », n° 2807, 1987, p. 53.

30. Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, p. 110.

une interview accordée à Emmanuel Matateyou, Beyala déclare dans une phrase laconique et provocante : « En Afrique, en réalité, il n'y a pas d'hommes fidèles. Ce sont des mecs parcellaires à la limite de "trait en pointillés"³¹. » Incapables de trouver « l'homme au complet », certains personnages féminins de Beyala ont même opté pour l'union polyandrique. C'est le cas de Bertha et Lætitia, personnages féminins de *Seul le diable le savait*, qui rejettent le mariage monogamique au profit de la polyandrie, forme de mariage ou d'arrangement qui leur permet de pallier « la faiblesse de l'homme³² ».

Il est important de signaler ici que les personnages féminins de Beyala tout comme ceux de Liking ne rejettent pas l'homme comme tel. Contrairement à ce que leurs détracteurs disent, leurs personnages féminins sont simplement dégoûtés et frustrés par l'incapacité de l'homme africain moderne à se définir et à définir la femme au-delà du corps sexuel. Dans le *Journal d'une misovire*, Liking à travers la bouche de la « misovire » prédit la naissance d'une nouvelle race d'hommes :

Et l'Homme de la prochaine Race se présentera dans un corps sain plus fort et plus harmonieux avec des Émotions plus riches, plus stables et plus affinées. Sa Pensée sera plus rigoureuse et plus créatrice, sa Volonté plus ferme et mieux orientée, sa Conscience plus ouverte [...] ³³.

Dans ce roman-journal, la misovire prévoit également que l'union entre la misovire et le misogynne sera possible. Les deux négatifs se rencontreront pour créer une union positive. Le dégoût, le rejet de la bassesse masculine, de « la pourriture de la civilisation macho qui a régné depuis tant de siècles et qui voit tout en phallus³⁴ » est pour la « misovire » un pas en avant, une négation qui doit conduire éventuellement à une affirmation. Le « misovirisme » se distingue donc du féminisme radical et doit être appréhendé en termes dialectiques. À notre avis, ceux qui reprochent à Liking ou à Beyala un rejet catégorique de l'homme et une adoption aveugle du féminisme occidental ont une vue tronquée de leurs œuvres.

Comme d'autres écrivaines et critiques africaines, Beyala a également choisi une autre terminologie. Dans son entretien avec Matateyou, elle exprime sa réticence envers le féminisme. Elle refuse d'être associée au féminisme occidental et préconise un « féminisme africain ». « Partisane

31. Emmanuel Matateyou, « Calixthe Beyala, entre le terroir et l'exil », *French Review*, vol. 69, n° 4, 1996, p. 611.

32. Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris, Pré-aux-Clercs, 1990, p. 130.

33. Werewere Liking, *op. cit.*, p. 22.

34. *Ibid.*, p. 66.

des droits de l'homme qui incluent ceux de la femme », au mot féminisme elle préférerait le mot « féminitude » qu'elle rattache à la négritude :

Le mot « féminitude » [...] n'exclut pas la maternité — je suis une mère d'enfants — mais inclut cette femme qui veut l'amour, le travail, la liberté, qui veut être humaine sans pour autant perdre ses prérogatives de femme. En Occident, le féminisme a quelque peu dévié vers une espèce de « machisme » : les femmes occidentales ont essayé de tuer ce qu'elles ont de féminin en elles. Il y a une ressemblance aux hommes, la pratique du pouvoir masculin. Moi, je refuse cela et j'utilise le mot « féminitude » rattaché à une culture nègre profondément liée à la femme à partir d'un concept purement africain. Il y a donc ce mot dans *Seul le diable le savait*³⁵.

Ce féminisme tenant compte du contexte socioculturel africain, Beyala l'a présenté dans son essai *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. La lettre de Beyala plaide pour un féminisme à teneur universelle, un féminisme qui se veut une parole à cœur ouvert :

Cette lettre est une porte ouverte. Elle ne donne pas de leçon. Elle ne se veut pas un prélude à la guerre, mais un débat ouvert. En tant que femme africaine, je vous parle avec mes tripes et mes instincts [...]. Je laisse les théories et le cartésianisme aux intellectuelles. Je ne juge pas, je constate que le cartésianisme et les sciences qui en découlent ont permis à certaines sociétés, non seulement d'évoluer mais aussi de dominer le monde³⁶.

L'auteure souligne ici les différences au sein du mouvement féministe et laisse entrevoir indirectement la problématique d'un féminisme universel, problématique qu'elle illustre d'ailleurs très bien dans son deuxième roman, *Tu t'appelleras Tanga*. Dans cette œuvre, la libération du discours féminin s'effectue à travers la « délivrance » de la parole, de l'Africaine Tanga à la Juive Anna-Claude. Le récit se déroule dans une cellule de prison et nous met en présence de deux femmes issues de deux races et de deux classes opposées : Tanga, une femme africaine issue des bidonvilles, et Anna-Claude, européenne d'origine juive et intellectuelle issue de la classe bourgeoise. Dans leur misère commune, les deux femmes essaient vainement de communiquer. Tanga, l'héroïne du roman, raconte à Anna-Claude comment elle fut dépossédée de son identité d'enfant et de femme sous la pression socioculturelle. Progressivement, l'acte narratif de Tanga se transforme en une parole thérapeutique pour les deux femmes. En racontant son histoire, Tanga est capable de remonter le cours de sa vie et de revivre les différents

35. Emmanuel Matateyou, *loc. cit.*, p. 611-612.

36. Calixthe Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spingler, 1995, p. 9.

chocs qui l'ont traumatisée. Ainsi, par son histoire, permet-elle à Anna-Claude de partager sa souffrance et d'intégrer celle-ci comme nouvel élément constitutif de son identité. À la fin du roman, nous assistons à la fusion de deux identités féminines. Tanga meurt après avoir légué son nom, son identité et son histoire à Anna-Claude. La mourante a pu ainsi se construire une nouvelle identité en se réincarnant dans sa camarade de cellule Anna-Claude.

Cependant, dans ce récit, la fusion de deux identités ne s'effectue pas d'emblée. Au début du roman, les deux femmes tentent vainement de communiquer. L'échec du processus communicatif est surtout dû aux différences entre deux femmes d'origines et de cultures différentes. Pour recueillir et accueillir les paroles de l'Africaine, la Blanche Anna-Claude devrait abandonner son appartenance à la société blanche :

Alors entre en moi. Mon secret s'illuminera. Mais auparavant, il faut que la Blanche en toi meure. Donne-moi la main, désormais, tu seras moi. Tu auras dix-sept saisons, tu seras noire, tu t'appelleras Tanga³⁷.

Dans le texte, le terme « blanche » ne représente pas simplement la race et la couleur de la peau, mais bien l'idéologie bourgeoise associée à la race blanche, qui, comme nous l'avons déjà montré, divise actuellement le mouvement féministe. Ce n'est d'ailleurs pas un effet du hasard si la femme qui assume l'identité de Tanga est une Européenne d'origine juive. Anna-Claude et Tanga sont deux femmes dont l'histoire est lourdement chargée de connotations diverses : Tanga parce qu'elle est noire, Anna-Claude parce qu'elle est juive. C'est la double oppression vécue par Anna-Claude qui lui permet sans doute d'assumer totalement la souffrance de sa camarade noire et de sceller ainsi le pacte féminin. À la fin du roman, l'Africaine, qui au départ refusait de révéler son nom en préférant mourir dans l'anonymat, cède finalement son nom et son identité à sa camarade de cellule pour que les deux femmes puissent se continuer. Au cours du récit de Tanga, nous assistons progressivement au dépouillement culturel et psychologique d'Anna-Claude. La femme née de l'union de Tanga et d'Anna-Claude ne se définit ni par les critères biologiques, ni par les paramètres raciaux de couleur et d'origine, ni par les frontières géographiques qui définissaient au départ les deux femmes³⁸.

37. Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 18.

38. Ce processus de communication qui s'achève dans la fusion de deux identités préalablement antagonistes et la problématique d'un féminisme universel ont été analysés d'une façon détaillée dans le chapitre III de notre ouvrage *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala* (Paris, L'Harmattan, 1997), p. 107-112.

L'autre question controversée ayant trait aux écrits féminins est le problème du rapport entre le sexe et une forme particulière d'écriture. Depuis un certain temps, les critiques féministes occidentales se sont intéressées à ces problèmes textuels, aux rapports entre l'écriture, le langage et le corps féminin. Dans ce contexte, les expressions « écriture féminine », « écriture au féminin » et « critique au féminin » sont actuellement utilisées. En Afrique francophone, les écrivaines ont également souligné la différence entre leur écriture et celle de leurs aînés mâles. Elles rejettent principalement l'écriture des écrivains de la négritude qui a longuement présenté la femme africaine comme un archétype, représentant tantôt le continent, tantôt la race, tantôt les valeurs culturelles africaines³⁹. « Les chants nostalgiques dédiés à la mère africaine confondue dans les angoisses d'hommes à la Mère Afrique ne nous suffisent plus⁴⁰ », s'exclame Mariama Bâ dans son essai « La fonction politique des littératures africaines écrites ». Pour Mariama Bâ, la femme de l'Afrique actuelle est devenue une réalité concrète, elle doit « prendre son destin en mains ». Elle ne doit plus être l'objet de l'écriture des hommes, mais sujet et objet de sa propre écriture. La femme africaine n'a plus besoin « de la bénédiction des mâles », il faut qu'elle se dise, il faut qu'elle émette sa « parole de femme », comme le suggère la féministe sénégalaise Awa Thiam dans son ouvrage *La parole aux négresses*⁴¹.

Dans un entretien avec Sennen Andriamirado de *Jeune Afrique*, la Camerounaise Werewere Liking confie à son interlocuteur qu'il existe une différence entre son écriture et celle de ses aînés mâles : « Les écrivains africains se souciaient plus, jusqu'à présent, du fond que de la forme alors que la littérature est un art. Du grand art. Le texte doit atteindre une certaine sensibilité des fibres, plus importante que la soif des anecdotes⁴². » Calixthe Beyala, dans une interview qu'elle nous a accordée en 1992, affirme également que l'écriture des femmes se distingue de celle des hommes : « Je suis convaincue que la femme a une écriture beaucoup moins égoïste, une écriture sociale et sensitive, bref une écriture différente de celle des hommes⁴³. »

39. Nous pensons ici à des poèmes de Senghor comme « Femme noire » et « Nuit de Sine » et aussi au poème de Camara Laye qui sert de dédicace à son roman *L'enfant noir*.

40. Mariama Bâ, « La fonction politique des littératures africaines écrites », *loc. cit.*, p. 7.

41. Awa Thiam Thiam, « Les négresses ont-elles déjà pris la parole ? Oui, quelquefois mais toujours avec la bénédiction des mâles. Leur parole n'avait alors rien d'une parole de femme » (*La parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978, p. 17).

42. Sennen Andriamirado, « La femme par qui le scandale arrive », *Jeune Afrique*, n° 1172, 22 juin 1983, p. 70.

43. Éloïse Brière, Rangira Béatrice Gallimore, « Entretien avec Calixthe Beyala », dans Rangira Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, *op. cit.*, p. 198.

Cependant, ce point de vue n'est pas partagé par toutes les écrivaines africaines. Certaines d'entre elles refusent de voir leur écriture s'enfermer dans un certain code sexuel. C'est par exemple le cas de la Sénégalaise Aminata Sow Fall qui, dans l'interview avec Moukoko Gobina citée préalablement, déclare :

Je crois que la femme autant que l'homme a ses responsabilités dans le développement intégral de l'homme africain. Donc si elle apporte sa pierre, ce n'est pas en tant que femme, parce que là, elle minimiserait encore sa propre action. Elle porte sa part de responsabilité comme citoyenne. Je ne récus pas ma féminité, mais j'écris, c'est, une fois de plus, en tant que citoyenne, en tant que membre à part entière d'une société donnée⁴⁴.

Fall est convaincue et essaie de nous convaincre qu'écrire en tant que femme minimiserait son champ d'influence et par conséquent son action. Quand elle déclare qu'elle écrit comme « membre à part entière d'une société donnée », elle insinue en quelque sorte que la femme ne l'est pas. Des propos de Fall on pourrait conclure qu'en écrivant comme « femme » l'écrivaine court le risque de ne jamais atteindre le centre et d'être confinée à la périphérie, ce qui forcément marginaliserait son écriture. Fall pose donc indirectement la problématique d'une écriture « féminine ».

Qu'est-ce donc que l'écriture féminine en Afrique ? Dans son *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, la critique africaniste Lilyan Kesteloot place le roman féminin sous la rubrique de « l'honnête roman de mœurs » et conclut que la plupart des romans féminins décrivent « un univers féminin spécifique » :

Toutes [les romancières] restituent avec des talents divers les affres du mariage, avec l'amour, la jalousie, la concurrence, l'adultère, l'abandon, la stérilité, et puis les enfants, les tensions, les ruptures. Dans le contexte du conflit tradition/modernisme, elles abordent les problèmes des croyances et pratiques traditionnelles, de la condition féminine, de la famille étendue et ses contraintes⁴⁵.

Comme Béatrice Didier qui, dans l'ouvrage *Écriture-femme*, considère « l'œuvre des femmes comme un tissu continu qui permettrait une thématique commune⁴⁶ », Kesteloot essaie de relever les thèmes communs aux œuvres des femmes. Cependant, contrairement à Didier

44. « Entretien avec Aminata Sow Fall », *loc. cit.*, p. 55.

45. Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, edicef, 1992, p. 482.

46. Béatrice Didier, *Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981 (rééd. en 1991), p. 5.

qui voit au sein de « l'écriture-femme » des « constantes aussi bien dans les formes que dans les thèmes⁴⁷ », Kesteloot réduit l'œuvre féminine africaine à son contenu thématique. Il est très intéressant de noter ici les remarques faites par Kesteloot à propos du roman *L'ex-père de la nation* d'Aminata Sow Fall. *L'ex-père de la nation*, écrit-elle, est « un roman qui aurait pu être écrit par un homme⁴⁸ ». Kesteloot suggère ici qu'en Afrique une écriture de femme qui ne traite pas de sujets féminins ou qui privilégie les sujets sociopolitiques passerait aisément pour une écriture masculine. C'est par exemple le cas de l'écriture d'Aminata Sow Fall. Autrement dit, quand cette romancière déclare qu'elle « écrit du point de vue de la citoyenne », elle sous-entend le point de vue masculin. La peur de la marginalisation aurait donc poussé Aminata Sow Fall à dissoudre son identité sexuelle au profit de la citoyenneté ou peut-être, mieux, de la masculinité. Les thèmes dits masculins traités dans *L'ex-père de la nation* lui confèrent une identité sexuellement neutre capable de lui garantir un passeport pour l'écriture, domaine qui lui était préalablement inaccessible.

Néanmoins, l'écriture féminine en Afrique ne se définit pas simplement par sa teneur thématique, comme le suggèrent Kesteloot et indirectement Aminata Sow Fall. Les remarques de Werewere Liking et de Calixthe Beyala sur une écriture typiquement féminine mettent l'accent sur la sensibilité de cette écriture, une sensibilité issue de la création même. Dans *Écriture-femme*, Didier souligne cette caractéristique qu'elle voit comme une constante chez les écrivaines françaises. Celles-ci, dit-elle, utilisent un langage « de sensations et d'images plus que de mots [...] [un] langage antérieur au langage⁴⁹ ». Il s'agit ici de l'écriture du corps, une écriture de la sensation et des sens. Cette écriture qui ramène la femme à son corps a été surtout analysée et illustrée par les grandes théoriciennes françaises du courant de « l'écriture féminine », comme Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray⁵⁰. Dans leurs œuvres et ouvrages critiques, ces femmes ont montré et démontré l'existence d'une « écriture féminine » différente de l'écriture qui a été longtemps privilégiée au sein de la tradition littéraire occidentale. Elles rejettent l'idée de l'écriture comme exercice purement mental. Dans

47. *Ibid.*

48. Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, p. 482.

49. *Ibid.*, p. 25

50. Voir à ce sujet : Julia Kristeva, *Révolution du langage poétique* ; Luce Irigaray, *Le spéculum de l'autre femme* ; Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », « Sorties » et ses interventions dans *La jeune née*.

leurs écrits, elles proclament le refus de la subordination du corporel au mental et prônent par contre la séparation des deux. Cixous, dans « Le rire de la méduse », invite les femmes à exhiber leur corps dans leurs textes :

[...] en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps, on censure du même coup le souffle, la parole.

Écris-toi ; il faut que ton corps se fasse entendre.

Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient [...]⁵¹.

Chantal Chawaf abonde également dans le même sens. Dans l'article « La chair linguistique », elle déplore le fait qu'« on a puritainement refoulé la chair linguistique » :

L'abstraction a affamé le langage [...]. C'est en désintellectualisant l'écriture qu'on rendra au corps et à la jouissance le livre. La corporalité du langage, c'est notre sensualité qu'elle suscite, qu'elle réveille, qu'elle arrache à l'inertie de l'indifférence⁵².

Si une des caractéristiques de l'écriture féminine est l'inscription de la « corporalité » dans le texte, certains écrits féminins de l'Afrique francophone subsaharienne se rangent donc du côté de cette écriture.

Ce sont les textes de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala qui illustrent le mieux cette corpolarité textuelle : ils refusent tout euphémisme, adoptent la licence en donnant libre cours à « la chair linguistique ». Dans ses romans, les personnages féminins adoptent différentes stratégies subversives pour faire parler et récupérer un corps qui leur avait été confisqué. L'écriture de Beyala a dévié le corps féminin de la voie tracée par l'homme et la société, en plaçant la femme dite marginale (la prostituée) au centre du texte pour libérer son corps et sa voix⁵³. Dans son ouvrage *Femmes rebelles*, Odile Cazenave affirme que, « contrairement aux écrivains hommes, [Beyala] accentue les similarités entre prostituées et autres femmes, et non leurs différences⁵⁴ ».

Beyala fait partie d'une nouvelle génération d'écrivaines africaines francophones qui refusent de parler une « langue tournée » en rejetant

51. Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 43.

52. Chantal Chawaf, « La chair linguistique », *Les Nouvelles littéraires*, 26 mai 1976.

53. Voir à ce sujet notre ouvrage : *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 63-

105. Nous avons consacré le chapitre II de l'ouvrage à l'écriture du corps dans l'œuvre de Beyala.

54. Odile Cazenave, *Femmes rebelles*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 92.

toute « euphémisation du langage⁵⁵ ». À cause de ce choix d'enraciner le corps dans le texte, Beyala ainsi que son œuvre ont été l'objet de plusieurs controverses. Certains critiques africains trouvent que son écriture est choquante et provocatrice. On l'accuse en effet de vouloir « commercialiser l'érotisme et l'exotisme africains ». À ce sujet, écoutons les propos du critique camerounais Ambroise Kom, dans un article intitulé « L'univers zombifié de Calixthe Beyala » :

Le succès de Beyala peut tenir aux multiples scènes osées dont regorgent ses récits. Les exemples de ce genre sont légion et l'on peut comprendre que des critiques n'hésitent pas à accuser Beyala de s'adonner passionnément à une écriture pornographique, technique destinée à accrocher un public en quête d'érotisme et d'exotisme à bon marché. D'autant que, chez la romancière camerounaise, la promiscuité sexuelle implique effectivement toutes les races et presque tous les âges⁵⁶.

En 1990, cinq ans avant l'article d'Ambroise Kom, dans une note de lecture sur *C'est le soleil qui m'a brûlée*, un autre critique camerounais, David Ndachi Tagne, avait déjà prédit les problèmes que poserait cette œuvre provocatrice de Beyala. Faisant référence à l'antagonisme sexuel qui caractérise ce premier roman de la romancière, il affirme :

Calixthe Beyala, dont l'œuvre a de nombreux indices biographiques, s'élance vers ce qui, sous les tropiques, n'est que pure perversion. La masturbation, les différentes scènes érotiques — avec en bouquet, à la fin de l'œuvre, la scène où l'héroïne tue son amant occasionnel — soulèveront certains grognements scandalisés par un penchant pornographique prononcé⁵⁷.

Les constatations des critiques citées ci-dessus sont en contradiction avec celles de nombreux autres critiques qui ont analysé le discours du corps dans les romans de Beyala. Éloïse Brière, dans son étude sur *Le roman camerounais et ses discours*, montre que « l'écriture de Beyala s'enracine dans le corps féminin, pour créer un discours qui se différencie clairement du discours masculin⁵⁸ ». Dans le même ouvrage, Brière précise :

55. Nous empruntons ces deux expressions à Marroussia Hajdukowski-Ahmed qui note que la femme parle souvent « une langue tournée », c'est-à-dire « une langue par euphémismes et périphrases, pour se référer à ce qui est innommable et socialement inacceptable ou à ce qui évoque la crainte. Il s'agit le plus souvent de ce qui touche à son corps » (« Le dénoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », dans Susanne Lamy et Irène Pagès [dir.], *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983).

56. Ambroise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Cinq ans de littératures, 1991-1995*, *Notre Librairie*, n° 125, 1996, p. 65.

57. David Ndachi Tagne, « Notes de lecture. Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée* », *Notre Librairie*, n° 100, janvier-mars 1990, p. 96-97.

58. Éloïse Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, Paris, Éditions Les Nouvelles du Sud, 1993, p. 231.

[...] la stratégie de Beyala frappe d'autant plus que, sauf quelques exceptions notoires comme dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuen ou *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, les romanciers africains ne s'attardent que peu sur les questions de sexualité, et du corps à proprement parler. Mohamadou Kane a signalé que cette réserve pudique a longtemps fait école chez les écrivains⁵⁹.

Mais pourquoi le critique africain ou le lecteur africain, qui avaient déjà été exposés à cette écriture du corps à travers les œuvres de Yambo Ouologuen, de Jean-Marie Adiaffi, de Sony Labou Tansi et dans une certaine mesure l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, se trouvent-ils soudainement choqués par l'inscription du corps et de la sexualité dans les œuvres de Calixthe Beyala ? Odile Cazenave, dans *Femmes rebelles*, essaie de répondre à cette question :

Contrairement à la littérature maghrébine où il existe une tradition d'écriture et de poétique du corps et de la sexualité, les écrivains d'Afrique subsaharienne ont toujours montré une certaine réserve à en parler⁶⁰.

Mais la réponse de Madeleine Borgomano est encore beaucoup plus précise. Dans son article « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », elle explique :

L'écriture de Beyala, en accord profond avec les mondes instables où elle situe ses personnages marginaux, peut apparaître aussi comme déplacée. Bien sûr les censeurs, s'autorisant des connotations péjoratives du terme, lui reprochent, justement, son inconvenance [...]. Ces audaces choquent d'autant plus que l'écrivain est une femme et que les femmes-écrivains africaines adoptent le plus souvent une écriture sage, conforme à la norme, voire conformiste, se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage⁶¹.

Son écriture est provocante parce que Beyala rejette consciemment l'autocensure qui avait caractérisé l'œuvre de la plupart de ses aînées. Comme nous l'avons démontré dans un des chapitres de notre étude sur l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, la nomination du corps et le droit à la licence « constituent un moyen de détacher le corps féminin du corps social⁶² ». En nommant le corps et en l'inscrivant dans ses textes, Beyala a suivi les conseils de son aînée du Sénégal Awa Thiam qui, dans *La parole aux négresses*, incite la nouvelle génération des femmes

59. *Ibid.*, p. 235

60. Odile Cazenave, *op. cit.*, p. 180.

61. Madeleine Borgomano, « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », *Notre Librairie*, n° 125, 1996, p. 74.

62. Rangira Gallimore, *op. cit.*, p. 100.

africaines à « dire tout haut ce que les femmes [d'antan] disaient tout bas⁶³ ». Beyala, à travers ses personnages, a réduit la distance que le discours patriarcal africain a établi entre la femme africaine et son corps. L'écriture de Beyala illustre ici clairement le « contre-discours⁶⁴ ». Elle s'oppose à ce qui est socialement acceptable et nomme « l'innommable » ; elle menace ainsi l'ordre du « discours vrai⁶⁵ » et forcément se marginalise. L'écriture de la romancière camerounaise, dont l'œuvre a été primée au cours de différents concours littéraires importants, continue à être rangée par plusieurs critiques africains mâles sous la rubrique de littérature mineure. Pour eux, l'œuvre de Beyala fait partie d'une littérature purement lucrative qui cherche à attirer un public assoiffé d'érotisme. De telles remarques et accusations sont pour nous une preuve qu'en Afrique le regard censeur du critique « au sens masculin du terme » continue à peser encore sur l'écrivaine africaine.

Dans cette étude, nous avons fait parler les écrivaines et leurs œuvres, nous avons donné également la parole aux critiques pour faire connaître la controverse qui entoure le féminisme et l'écriture féminine en Afrique subsaharienne. Cependant, malgré les divergences, les écrivaines et les féministes africaines s'accordent sur le fait que le féminisme, mouvement conçu en Occident, charrie avec lui tout un bagage culturel qu'il faut alléger avant de pouvoir le décharger sur d'autres cultures et d'autres sociétés du monde. Une nécessité de réadaptation et de modification s'impose donc aux Africaines qui veulent adopter le féminisme comme voie de la libération de la femme, de son écriture et de son corps. Il faut cependant reconnaître que ce processus d'adaptation et de réadaptation place beaucoup d'écrivaines et de critiques féministes dans l'impasse. Toute pratique féministe en Afrique exige de prêter une attention particulière à la diversité et au multiculturalisme. Dans l'introduction à l'ouvrage *Is Multiculturalism Bad for Women ?*, Joshua Cohen, Matthew Howard et Martha C. Nussbaum définissent le « multiculturalisme » comme suit :

63. *La parole aux négresses*, op. cit., p. 13.

64. Voir à ce sujet Richard Terdiman (*Discourse and Counter-Discourse : The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 1985) ; celui-ci établit une distinction entre le discours dominant et le contre-discours et montre que ce dernier se définit toujours en opposition au dominant.

65. Nous empruntons la terminologie à Michel Foucault (*L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 17) ; Foucault définit le « discours vrai » comme étant « un discours pour lequel on avait respect et terreur, celui auquel il fallait se soumettre car [il avait été] prononcé par qui de droit et selon le rituel requis ».

[...] l'idée radicale que les peuples d'autres cultures, étrangères ou du même pays, sont des êtres humains, moralement égaux, ayant droit au même respect et traitement, et qu'ils ne doivent pas être écrasés ou traités comme une caste subordonnée. Ainsi défini, le multiculturalisme condamne l'intolérance d'autres façons de vivre et trouve humain ce qui aurait été considéré comme étrange (autre), et encourage la diversité culturelle⁶⁶.

Cependant, malgré ses nombreux bienfaits, le multiculturalisme peut constituer une menace pour le droit à l'égalité. La théoricienne en sciences politiques Susan Okin soulève justement cette question. À travers plusieurs exemples tirés de différentes cultures, Okin montre que, dans certains cas, le multiculturalisme privilégie la préservation des idées du groupe dominant au détriment du principe d'égalité entre l'homme et la femme. Dans ce cas, conclut Okin, le choix est clair : il faut donner priorité aux droits de la femme⁶⁷. Cependant, pour l'écrivaine africaine ou le critique de la littérature féminine, le choix est ambigu. Ceux ou celles qui choisissent de donner priorité aux droits de la femme en dénonçant les méfaits de certaines pratiques culturelles acceptées et défendues par la société traditionnelle africaine sont souvent obligés d'affronter le regard mécontent du critique africain. Certaines écrivaines comme Calixthe Beyala, qui dénoncent les méfaits de la polygamie, du contrôle de la virginité, de l'excision, du mariage forcé, sont accusées de promouvoir l'impérialisme culturel.

De fait, Ambroise Kom l'accuse de tenir un « discours quelque peu caricatural des ethnologues d'un autre âge⁶⁸ ». Beaucoup de censeurs de l'écriture de Beyala, comme Ambroise Kom, refusent même d'accepter l'existence de l'oppression féminine en Afrique. En s'appuyant sur les arguments de sociologues et d'anthropologues « du pays d'origine de Beyala », le critique et confrère de Beyala, Ambroise Kom, a conclu qu'« en Afrique, le prétendu pouvoir mâle n'est souvent qu'une mise en scène, l'homme n'étant, la plupart du temps, que le porte-parole d'un montage dont la femme est le cerveau⁶⁹ ». Que de tels propos émanent du discours dominant n'est pas étonnant car, comme le note Richard Terdiman, « les discours qui assurent la stabilité culturelle ne conçoivent jamais que leur action soit répressive⁷⁰ ».

66. Joshua Cohen, Matthew Howard et Martha C. Nussbaum (dir.), *Is Multiculturalism Bad for Women ?*, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p. 4. Nous traduisons.

67. Susan Okin, « Is Multiculturalism Bad for Women ? », *ibid.*, p. 22-24.

68. Ambroise Kom, *op. cit.*, p. 69-70.

69. *Ibid.*, p. 70-71.

70. Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 14.

Malgré ses trois décennies d'existence, l'écriture féminine africaine est encore aujourd'hui une écriture qui cherche à s'affirmer vis-à-vis du regard inquisiteur du critique africain. Il y a chez les écrivaines africaines « une secrète terreur que les critiques ont engendrée⁷¹ » chez elles, et c'est cette terreur qui est à la base de la « condition nerveuse » de l'écrivaine africaine féministe. Celle-ci nous rappelle en quelque sorte l'écrivain africain de l'époque coloniale qui se trouvait engagé dans « une aventure ambiguë », incapable de faire le tri et risquant toujours de privilégier la culture occidentale au détriment de celle de son peuple. Comment peut-on dénoncer certains abus que subissent les femmes sous le joug de la société africaine patriarcale sans porter atteinte au fondement culturel même de la société africaine ? Tel est le dilemme auquel doivent faire face l'écrivaine africaine et le critique de littérature africaine féminine aujourd'hui.

71. Voir à ce sujet les propos d'Ama Ata Aidoo : « All writers are plagued by fears, real and imaginary, by all sorts of uncertainties and some very solid problems. After all, we are all human. The truth, though, is that some of us suffer a little more, simply because we are women, and our positions are nearly hopeless because we are African Women » (*op. cit.*, p. 166). Plus loin dans le même article, Aidoo parle justement de la terreur secrète qui la ronge et dont elle voudrait se débarrasser : « I can no longer carry the secret terror these critics have engendered in my soul » (p. 170).

Gardiens et voleurs :

enjeux de la négociation identitaire dans la critique africaine

SUZANNE CROSTA

Examiner la rhétorique de la critique littéraire africaine d'expression anglaise¹ pendant les années 1970 et 1980, c'est chercher à entrevoir sa nature, sa spécificité, son fonctionnement et ses orientations idéologiques, dans la dynamique et la variété de ses thèmes, de ses figures, de ses querelles. Ces années correspondent à une mouvance critique vraiment significative. Edgar Wright, dans son livre *The Critical Evaluation of African Literatures*, prévenait qu'il ne suffisait plus de faire l'apologie de la littérature africaine pour en assurer la survie². Après avoir examiné l'historiographie, la valeur littéraire, les enjeux discursifs et éthiques de son objet d'étude, la critique littéraire se permettait également de vérifier le statut et les fonctions du sujet critique, elle se prononçait sur les voies principales empruntées pour parler des textes et des réalités de l'Afrique. Notre article, dont le titre est volontiers polémique, veut examiner les dimensions sémiotique aussi bien que symbolique et réfléchir

1. On entend par « critique littéraire africaine d'expression anglaise » l'ensemble des textes critiques, publiés en anglais, qui portent sur les traditions orales ou littératures écrites de l'Afrique. Étant donné les limites de cette étude, on s'en tiendra aux littératures de l'Afrique subsaharienne d'expression anglaise, c'est-à-dire des anciennes colonies du Commonwealth britannique.

2. Edgar Wright (dir.), *The Critical Evaluation of African Literature*, Londres, Heinemann 1978 (1973). Notons, à la fin des années 1950 et au cours des années 1960, les nombreux colloques et forums de recherche qui ont animé et inspiré la critique littéraire africaine des années 1970 : le Premier Congrès des écrivains noirs (Paris, 1956), le Deuxième Congrès des écrivains noirs (Rome, 1959), First International Congress of Africanists (Accra, 1962), Makerere Writers' Conference (1962), Freetown Conference (1963), le Colloque sur la littérature africaine (Dakar, 1963), Conference on African Languages and Literatures (Chicago, 1966), parmi tant d'autres.

sur l'évaluation des textes africains : on y verra l'immense effort de promotion d'une littérature nationale toujours aux prises avec les institutions et les organes sous direction africaine et euraméricaine ; on y percevra aussi la nécessité d'un véritable dialogue des cultures à l'échelle planétaire.

Notre sujet considère uniquement les critiques qui participent aux polémiques sur l'articulation de la critique littéraire africaine, ou qui construisent un récit révélant les pulsions diverses des sujets et un nœud de tensions au sein des institutions littéraires et des organes d'expression. Vu l'étendue du corpus, on s'en tiendra aux textes qui présentent une réflexion épistémologique propre à illustrer le rôle du critique dans l'appréciation des discours sur l'Afrique. L'accent est mis sur le méta-discours critique où se fomentent les débats, les querelles, les essais et les ripostes concernant l'autonomie et l'avenir de la critique littéraire africaine de langue anglaise. On y voit, entre autres, les acteurs suivants : Ayi Kwei Armah, Chinweizu, Ernest Emenyonu, James Gibbs, Abiola Irele, Charles Larson, Ngugi wa Thiong'o, Jemie Onwuchekwa, Ihechukwu Madubuike, Wole Soyinka et Edgar Wright. Leurs querelles soulignent une inquiétude certaine sur la perception et la représentation de l'Afrique dans le discours scientifique ou objectif de la critique littéraire. L'Afrique est leur passion commune, autant dans son dynamisme historique que dans ses contributions à la « civilisation de l'universel », pour reprendre la célèbre expression de Léopold Sédar Senghor.

Les décennies 1970-1980 se caractérisent par une recherche difficile de la part de l'écrivain et une hésitation de la part du critique. Nombre d'études se préoccupent de l'intention ou de l'engagement de l'écrivain africain, d'autres se concentrent sur l'enracinement du sujet critique dont les mobiles et les intérêts orientent ou déterminent la qualité des travaux. Les interrogations pullulent sur les jeux de perception : regard et position des critiques américains ou européens sur les littératures africaines et sur la promotion des intérêts africains ; inversement, regard et position des critiques africains sur l'idée de l'Europe ou de l'Amérique et sur leurs engagements ou leurs contributions à la libération et à l'épanouissement de l'Afrique. Les perceptions critiques sont le reflet de la difficile rencontre entre l'Euramérique et l'Afrique, celui aussi de l'inégalité des échanges des biens symboliques, comme le dirait Bourdieu. Les débats nous servent de thermomètre pour jauger le seuil de tolérance des producteurs africains et des critiques euraméricains ; ils permettent aussi d'observer les différentes conditions matérielles des

institutions et des organes à direction africaine ou euraméricaine ; enfin, ils illustrent les orientations idéologiques ou esthétiques de la réception critique. La décolonisation et les mouvements d'affirmation culturelle africaine ont influé sur les relations entre l'Afrique et l'Euramérique, et ils font voir qu'il est nécessaire de cultiver une conscience plus aiguisée à l'égard de l'esclavage que l'on porte en soi (Sénèque), ou à l'égard de celui qu'on impose à autrui (Aimé Césaire), et une plus grande sensibilité envers l'interdépendance des nations et des peuples (Martin Luther King).

Cette rencontre entre l'Afrique et l'Euramérique, telle qu'articulée dans le discours de la critique littéraire africaine, renforce la thèse de l'inégalité des échanges des biens symboliques. Pendant que les images et les discours péjoratifs sur l'Afrique se multipliaient dans les médias et dans les études scientifiques ou anthropologiques, la question de l'identité des locuteurs ou des critiques devenait très importante dans les débats et les polémiques. Plusieurs manifestes et bien des plaidoyers ont fait l'objet d'études, de telle manière que l'on retrouve de nombreux textes critiques qui s'en prennent à la « fictionnalisation », c'est-à-dire à la construction subjective ou arbitraire de leur objet : l'Afrique et ses biens culturels. Les réactions sont vives et nombreuses et l'on va même jusqu'à décrire les adversaires et les adeptes d'une tendance critique sous les traits de figures littéraires, tels que gardiens, voleurs, pugilistes, cow-boys, shérifs, tarzans... D'où de nouvelles pratiques stylistiques privilégiant les péjoratifs, les intensifs et les arguments *ad hominem* pour éclairer ou expliciter la démarche dite « fictographique³ ». On voit apparaître les néologismes suivants : « larsony », « larsony with a difference », « boleka », « neo-tarzanism », « gibberish ». Ils révèlent non seulement le nouveau lexique de la pensée critique mais également le regard critique qui en capte et s'en approprie les signes à des fins particulières. À la différence des écrivains qui se dédoublent en figures de résistance, de combattants, de rebelles, pour faire la guerre sur le champ de l'imaginaire, les critiques transforment leur adversaire en signe nominal visant à résumer leur démarche. À titre d'illustration, examinons les termes suivants dans le discours critique.

3. *Fictograph, fictogram*, néologismes de Wole Soyinka pour désigner la démarche de bricolage des critiques occidentaux, à l'exemple de Gerald Moore. Voir Wole Soyinka, « The Critic and Society : Barthes, Leftocracy and Other Mythologies », dans Henry Louis Gates Jr (dir.), *Black Literature and Literary Theory*, Londres, Methuen, p. 27-57 ; la citation se trouve à la p. 45.

«Larsony» : des voleurs et des gardiens

En tête de file, notons le néologisme «Larsony», dont la récurrence dans la critique africaine d'expression anglaise nous permet d'aborder les enjeux idéologiques de son intervention. «Larsony» est de l'ordre du calembour, un jeu de mots fusionnant l'anglais «larceny» (vol simple, larcin) et le patronyme du critique Charles Larson⁴. Cette expression, inventée par Ayi Kwei Armah dans son article «Larsony or Fiction as Criticism of Fiction⁵» (1976), désignerait une forme de critique érudite qui consisterait, selon lui, à «[...] détourner judicieusement les réalités africaines pour qu'elles répondent aux préjugés occidentaux⁶». Le critique Chidi T. Maduka relierait l'origine de cette stratégie onomastique à celle du Trinidadien Jacob J. Thomas. L'auteur britannique James Anthony Froude infantilisait les Caribéens en les considérant comme inférieurs et incapables de gérer leurs propres affaires, de se gouverner, et Thomas l'aurait accusé de «Froudacity», c'est-à-dire de fabriquer des mensonges et des arguments correspondant à sa vision personnelle du monde⁷. Dans les deux cas (Larson et Froude), il y aurait eu une volonté de faire mousser les intérêts des métropoles euraméricaines au détriment de l'Afrique.

Aux yeux d'Armah, toute marque ou toute référence de Larson à la spécificité africaine passerait par un filtrage des codes culturels occidentaux. Dans *The Emergence of African Fiction*, où Larson relève les différences entre le roman africain et le roman européen, l'argumentation est telle que les traits distinctifs du premier tirent leur plein sens des influences ou des conventions du second. Quand le roman africain subvertit ou adapte la forme ou le contenu du récit, ces stratégies sont perçues de façon négative par Larson. Ainsi, en parlant de la profusion

4. Le corpus littéraire de l'étude de Larson comprend essentiellement les œuvres des auteurs suivants : Peter Abrahams, Chinua Achebe, Ayi Kwei Armah, Camara Laye, Lenrie Peters, Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o et Amos Tutuola. Il comprend également une centaine de textes publiés par des imprimeurs du marché d'Onitsha, dont les thèmes sont : l'urbanisation, la scolarisation, la présence d'une nouvelle bourgeoisie africaine et la libération de la femme africaine.

5. Ayi Kwei Armah, «Larsony or Fiction as Criticism of Fiction», *Asemka* n° 4, 1976, p. 1-14 (repris dans *First World*, vol. 1, n° 2, 1977).

6. *Ibid.*, p. 14.

7. Voir l'intéressant article de Chidi T. Maduka, «The Black Aesthetic and African Bolekaja Criticism», *Neohelicon*, vol. 11, n° 1, 1989, p. 209-228, et l'étude historique de Peter Cain (dir.), *Empire and Imperialism : The Debate of the 1870's*, Bristol, Thoemmes Press, 1999. Consulter également les textes originaux : James Anthony Froude, *The English in the West Indies : The Bow of Ulysses*, Londres, Longmans, Green and Co., 1888 ; Jacob J. Thomas, *Froudacity : West Indian Fables Explained*, Londres, New Beacon, 1969 (1889).

de références anthropologiques et ethnologiques au détriment de la description, il note l'absence de caractérisation psychologique ou physique des personnages ; de même, il signale l'insistance mise sur les valeurs communautaires au détriment de l'individualisme, il relève le ton moralisateur ou didactique de certains romans, le temps non linéaire du récit, et ainsi de suite. Son étude parle de métamorphoses et d'« unités nouvelles » pour décrire l'originalité ou la spécificité de la littérature africaine par rapport à la littérature européenne. Pourtant, sa critique insiste sur l'empreinte universelle des nouvelles écritures africaines, et c'est à la lumière de ce dernier constat qu'il faut lire sa déclaration selon laquelle « le roman africain de l'avenir sera de moins en moins africain⁸ ».

La critique d'Armah dépasse l'étude de Larson : elle cible de façon plus globale la tendance « universaliste » de la critique euraméricaine de l'époque. Comme le soulignent bon nombre d'auteurs⁹, la critique universaliste voudrait que tout écrivain vise un public universel ou, dans ce cas-ci, le public anglophone mondial¹⁰. Tout ce qui gêne la transparence, ou la saisie rapide des signes textuels, constitue une faiblesse. La stratégie des critiques demeure hésitante : soit critiquer l'emploi des termes en langues africaines ; soit valoriser la richesse des expressions anglaises nouvelles et l'absence d'« africanismes » dans les œuvres littéraires. Mais comme le démontre l'étude de Dasenbrock, le dessein est le même, celui de promouvoir une littérature africaine d'expression anglaise. À titre d'illustration, Dasenbrock déconstruit le discours des tenants de deux tendances critiques dont l'argumentation est révélatrice d'une prise de position universaliste. Le cas cité en premier lieu pour illustrer la première stratégie est la fameuse critique d'Updike qui se plaint de la profusion des mots non traduits du swahili et du kikuyu dans le roman

8. Charles R. Larson, *The Emergence of African Fiction*, Londres, Indiana University Press, 1971. Voir en particulier le chapitre ix de cet ouvrage.

9. Voir Reed Way Dasenbrock, « Intelligibility and Meaningfulness in Multicultural Literature in English », *PMLA*, vol. 102, n° 1, 1987, p. 10-19 ; Komla Mossan Nubukpo, « La critique littéraire africaine : réalité et perspectives d'une idéologie de la différence », *Canadian Journal of African Studies*, vol. 24, n° 3, 1990, p. 399-417 ; Chantal Zabus, « Criticism of African Literatures in English : Towards a Horizon of Expectations », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1993, p. 129-147.

10. De l'avis général des critiques, la critique africaine anglophone se distingue par la présence de deux prises de positions irréconciliables, que Chantal Zabus qualifiera de deux « brontosaures » : la critique universaliste (c.-à-d. eurocentriste) et la critique nationaliste/régionaliste (c.-à-d. afrocentriste). Voir son article, *op. cit.* Toutefois, le découpage et le déploiement théorique de ces deux démarches ne sont pourtant pas étanches, comme le souligne André Brink dans son étude *Reinventions*, New York, Delos Press, 1996.

Petals of Blood de Ngugi wa Thiong'o¹¹. L'argument d'Updike serait, selon lui, fort évident : la présence des mots étrangers gêne la compréhension du lecteur anglophone. Par contre, aux yeux de Dasenbrock, la deuxième stratégie serait plus subtile, car elle procède par détours. Au lieu de critiquer ouvertement l'emploi des langues autochtones dans les œuvres littéraires africaines d'expression anglaise, des critiques comme Charles Larson et M.M. Mahood rendent hommage à la qualité « universelle » des œuvres africaines dont les expressions peuvent être facilement saisies par le lecteur¹². En conséquence, plus d'un critique africain¹³ accusera ses homologues européens ou américains de souscrire, chacun à sa manière, à cette tendance universaliste (vision eurocentrique)¹⁴.

Pour Armah, l'effet s'apparente à un vol, à une forme d'appropriation culturelle visant à défendre les intérêts des institutions littéraires eura-méricaines. À son avis, « Larsony » ne serait que tromperie : notamment une vision « biaisée » (eurocentriste) de la littérature africaine, une insistance sur les influences littéraires européennes (James Joyce), de fausses accusations (ignorance ou méconnaissance de sa langue maternelle), de fausses interprétations (son exil du Ghana), de fausses analogies (Ana/Anna). En termes succincts, ce serait l'« art d'utiliser la fiction comme critique de la fiction¹⁵ » ou le mouvement de remous qui crée le vide, ce qui a amené la fameuse invective « Larsony » d'Armah qui, loin d'être flatté par les compliments de Larson, lui en veut d'abolir « tout ce qui est africain en lui et dans son œuvre¹⁶ ».

Armah se pose donc comme le gardien de l'africanité, celui qui doit protéger coûte que coûte la littérature africaine, ses traditions culturelles et ses langues. Il suggère que, sous le couvert d'une reconnaissance des influences littéraires européennes chez les écrivains africains, Larson écarterait les conventions et les traditions esthétiques africaines sous-

11. Reed Way Dasenbrock, *op. cit.*, p. 11. Voir John Updike, « *Petals of Blood* by Ngugi », dans *Hugging the Shore: Essays and Criticism*, New York, Knopf, 1983, p. 697-701.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. Voir, entre autres, Chinweizu, Onwuchekwa Jemie et Ihechukwu Madubuike, *Towards the Decolonization of African Literature*, Enugu, Nigeria, coll. « Fourth Dimension », 1980 ; Ernest Emenyonu, « African Literature: What Does It Take to Be Its Critic? », *African Literature Today* 5, New York, Africana, 1971, p. 1-11 ; Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: Politics of Language in African Literature*, Londres, Heinemann, 1986.

14. Voir, entre autres ouvrages pris à partie, A.C. Brench, *The Novelist's Inheritance in French Africa*, Londres, Oxford University Press, 1967 ; Gerald Moore, *The Chosen Tongue: English Writing in the Tropical World*, Londres, Harlow, Longmans & Green, 1969 ; Eustace Palmer, *The Growth of the African Novel*, Londres, Heinemann, 1979.

15. Armah, *loc. cit.*, p. 14.

16. *Ibid.*, p. 9.

jacentes à son œuvre et, par extension, aux œuvres africaines. Le critique Ernest Emenyonu prend la même position qu'Armah lorsqu'il s'en prend à Bernth Lindfors pour avoir privilégié outre mesure le critère de littérarité dans son étude sur l'écrivain Cyprian Ekwensi. Il voit dans la démarche de Lindfors une volonté de détourner l'attention du lecteur des véritables réalités africaines. La riposte de Lindfors dans son article « The Blind Men and the Elephant », qu'il reprend mot pour mot dans son livre paru quatorze ans plus tard, n'est guère conciliante, comme en témoigne la déclaration suivante : « I do not particularly care what Africans choose to write about so long as they write well¹⁷. » Il n'est pas étonnant que certains critiques africains prétendent que le point de vue esthétique obligerait à percevoir le clivage entre la littérature africaine anglophone et la littérature anglophone mondiale (dénommée « Commonwealth » ou « World Literature »), et qu'il conduirait à l'oblitération des caractères et spécificités propres (en particulier, de ses liens avec l'oralité africaine). Ainsi, le vol de Larson reprendrait et prolongerait le projet impérialiste : naguère le vol de la main-d'œuvre servile de l'Afrique aurait enrichi l'Europe ; désormais, on en serait au vol de son imaginaire, de ses biens symboliques, de ce qui peut nourrir intellectuellement.

« Bolekaja » contre « néo-tarzanisme »

Devant la possibilité qu'elle devienne la pâture des savants euraméricains, les critiques africains déplorent la sujétion de la littérature africaine, la perception selon laquelle cette littérature serait l'appendice d'une littérature du Commonwealth, certains en arrivent même à une vision afrocentriste fortement marquée par les doctrines marxistes et socialistes de l'époque. La critique africaine nationaliste s'attachait de plus en plus à poser les fondements d'une rhétorique critique qui lutterait contre les relents coloniaux. Les tenants les plus renommés de cette tendance étaient Chinweizu, Jemie, Madabuike, avec leur étude *Towards the Decolonization of African Literature*. Bolekaja veut dire littéralement

17. « Peu importe ce que les Africains ont à dire, pourvu qu'ils l'écrivent bien » (Bernth Lindfors, « The Blind Men and the Elephant », *African Literature Today* 7, New York, Africana, 1975, p. 58, et *The Blind Men and the Elephant and Other Essays*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1999, p. 7). La critique de Lindfors à l'égard de l'expression dramatique (qu'il considère comme trop obscure, ésotérique) de Wole Soyinka est assez tranchante : « He may be Africa's greatest playwright but one suspects he could be even greater if he were more nakedly African » (*The Blind Men and the Elephant and Other Essays*, p. 65).

«descends et viens te battre¹⁸». Cette locution est empruntée à une expression courante chez les chauffeurs de camions de passagers nigériens dans leur compétition féroce pour racoler des passagers. Cette expression, utilisée dans l'économie touristique du Nigéria, a été adoptée par Chinweizu, Jemie, Madabuike pour souligner leur opposition à l'exploitation de la littérature africaine par «les passagers-critiques¹⁹». Elle s'est aussi glissée dans le discours critique de Wole Soyinka. Maintes fois attaqué par cette troïka, Soyinka répond de façon virulente en l'accusant de faire du *bolekaja* et d'exercer une forme de «néo-tarzanisme²⁰» dans l'appel à un retour à la tradition, à «une poétique du bon sauvage²¹», dans le souci de cultiver une «pseudo-tradition africaine». Les articles de Soyinka, parus en 1975, constituent en fait une riposte aux accusations virulentes des critiques *bolekaja*. Dans leur étude, *Towards the Decolonization of African Literature*, ceux-ci le qualifiaient de «moderniste eurocentriste» pour s'être opposé au mouvement de la Négritude et à ses assises idéologiques, pour avoir été insensible au drame des réalités sociopolitiques africaines et pour avoir puisé dans une langue et une imagerie obscures sinon inintelligibles. Pour insinuer que Soyinka serait enclin à chercher la consécration dans les institutions de l'Europe plutôt que dans celles de l'Afrique, ils font de nombreuses références à ses relations avec l'Université de Leeds en Angleterre. L'irritation de Soyinka fut telle qu'il les a affublés d'épithètes péjoratives, dont la fameuse expression les «three howitzers [les trois obusiers]». Les figures de Tarzan²² et des pugilistes que Soyinka a construites sur ses adversaires

18. Voir l'article déjà cité de Chidi T. Maduka, dans lequel il analyse les tensions entre les nationalistes culturels de l'Amérique et du Nigéria qui revendiquent une redéfinition radicale des critères d'évaluation pour comprendre l'esthétique africaine («Black creativity»), et les critiques eurocentriques qui prétendent que cette prise de position représenterait un certain chauvinisme culturel vu l'importance accordée à l'idéologie et au politique. Pour une analyse de la pratique actuelle du *bolekaja* au Nigéria, voir Daniel Brown et Marc-Antoine Pérouse de Montclos, «Une métropole ouest-africaine en proie à la folie : Lagos ou les mirages de la lagune», *Le Monde diplomatique*, mai 1996, p. 26-27.

19. Voir le chapitre v de leur ouvrage *Towards the Decolonization of African Literature*, *op. cit.*

20. Wole Soyinka, «Neo-Tarzanism: The Poetics of Pseudo Tradition», *Transition*, n° 48, 1975, p. 38-44; «Aesthetic Illusions: Prescriptions of the Suicide of Poetry», *Third Press Review*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 30-31 et 65-68; *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, ainsi que les études de James Gibbs, «Larsony With a Difference», *Research in African Literatures*, vol. 17, n° 1, 1986, p. 39-47, et d'Obiajuru Maduakor, «Soyinka as a Literary Critic», *Research in African Literatures*, vol. 17, n° 1, 1986, p. 1-38.

21. Wole Soyinka écrit : «a noble-savage school of poetics» («Aesthetic Illusions: Prescriptions of the Suicide of Poetry», *loc. cit.*, p. 31).

22. Tarzan est un personnage romanesque de l'auteur américain Edgar Rice Burroughs (1875-1950) et le héros de films et d'émissions télévisées. Né Lord Greystoke, il

mettent l'accent sur l'étroitesse de leur vision sociale, grave limite pour les opérations de l'esprit créatif de l'artiste. Exigeant de l'écrivain une vision sociale, il s'oppose à l'idéologie littéraire qui en limiterait le dynamisme révolutionnaire et la portée sociale.

«Larsony with a Difference»

Cette expression veut dire «un larcin pas comme les autres» et elle a été invoquée par James Gibbs dans son article du même titre, publié dans *Research in African Literatures* en 1986. Ainsi était relancée la polémique autour de Larson, cette fois-ci pour désigner la rhétorique critique des *bolekaja*. Selon Gibbs, Chinweizu et ses tenants pratiqueraient une forme d'appropriation intellectuelle insidieuse, car elle révélerait leur recours à des arguments douteux, elle présenterait les faits avec des mots très chargés de connotations affectives, elle calomnierait par association, elle négligerait certains éléments pertinents, allant jusqu'à avancer certaines découvertes sans réelles justifications. À la différence de «larsony», cette rhétorique de la maîtrise ne serait pas eurocentriste mais afrocentriste²³.

Cet article s'avère une riposte à la critique de Chinweizu, Jemie et Madubuike, dans *Towards the Decolonization of African Literature*, contre Wole Soyinka et ses liens avec l'Université de Leeds en Angleterre. Pour ces critiques, le rôle de Soyinka dans le mouvement anti-Négritude des années 1960 était essentiellement celui d'un «interventionniste en faveur d'un pseudo-universalisme européen». Bref, à leurs yeux, Soyinka se serait opposé à la promotion d'une conscience nationale africaine, tandis que Gibbs se fait l'apôtre de la liberté d'expression pour Soyinka, lauréat du prix Nobel en littérature (1986), et qu'il s'érige du même coup en gardien de la littérature africaine.

Une question brûlante refait surface, concernant la réception du texte et celle de la diversité culturelle et raciale du lectorat. Les querelles entre Larson et Armah, entre Chinweizu et Soyinka et leurs défenseurs respectifs nous intéressent, car elles posent les fondements d'une rhétorique où l'axe idéologique détermine le programme des recherches et la portée des travaux. Voyons-en l'effet dans le cas suivant.

perd ses parents et devient orphelin en Afrique occidentale. Élevé dans la jungle par des gorilles, il fait corps avec son milieu naturel où s'exerce sa très grande agilité physique. Il représente le bon sauvage, image que Soyinka veut démolir dans son plaidoyer pour la liberté d'expression de l'écrivain.

23. James Gibbs, *loc. cit.*, p. 46.

« Gibberish »

« Gibberish » est un jeu de mots qui veut dire charabia, créé à partir du patronyme du critique James Gibbs. Cette expression a été inventée par Chinweizu, Jemie et Madubuike dans leur article intitulé « Gibbs's Gibberish²⁴ », publié en 1986 pour décrire la rhétorique eurocentriste, en particulier celle de Gibbs, qu'ils accusaient de semer le désordre dans l'esprit des lecteurs « en brandissant des distractions », « en forgeant des éléments sans rapports » et en multipliant les « fausses accusations ». Aux yeux des critiques *bolekaja*, l'adhésion de Gibbs aux idées de Soyinka contre l'idéologie de la Négritude est perçue comme une étape essentielle à l'affranchissement de la littérature africaine. Pas étonnant qu'ils reprennent leur caractérisation péjorative de Soyinka en lui donnant le rôle « d'un *marshal* Ky jouant un cow-boy shérif, partant en mission pour traquer et détruire, qu'on parachute pour nettoyer et écraser l'opposition nationaliste²⁵ ». Ici, les gardiens de la littérature africaine réactualisent des personnages de la culture américaine (*marshal*, cow-boy, shérif) pour souligner la trahison de Soyinka dans ses rapports avec Leeds et ses prises de position critiques vis-à-vis des défenseurs des intérêts africains. Les critiques *bolekaja* voient en lui un complice actif des bourreaux impérialistes européens²⁶. Dans leur article « Gibbs's Gibberish », les critiques *bolekaja* précisent que « [...] la responsabilité d'une évaluation critique de l'écriture africaine et l'établissement de la réputation des auteurs africains appartiennent en propre aux Africains, car ils en sont les premiers spectateurs²⁷ ». De plein front ou par détour, la question de l'universalité a inspiré les prises de position les plus polémiques dans la critique africaine anglophone. En guise d'exemple, la troïka formée par Chinweizu, Jemie et Madubuike rejette sans exception toute expression ou toute forme d'universalisme européen ; pour eux et pour leurs défenseurs, les critères d'universalité que visent les critiques sont exclusifs ou réducteurs, car ils sont européens. Chinua Achebe va jusqu'à revendiquer l'abolition du terme « universel » dans toute discussion sur la littérature africaine, et il décrit sa vision comme étant d'abord « régionale et particulière²⁸ ». Mais le débat ne se termine

24. Chinweizu, Onwuchekwa Jemie et Ihechukwu Madubuike, « Gibbs's Gibberish », *Research in African Literatures*, vol. 17, n° 1, 1986, p. 48-53.

25. *Towards the Decolonization of African Literature*, *op. cit.*, p. 48.

26. Chinweizu reproche à Wole Soyinka d'avoir collaboré (quoiqu'à son insu) à une revue subventionnée par la CIA. Pour plus de renseignements sur le rôle de la CIA en Afrique, voir l'étude d'Ellen Ray *et al.*, *The CIA in Africa*, Londres, Zed Press, 1980.

27. « Gibbs's Gibberish », *loc. cit.*, p. 48.

28. Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day*, Garden City, Doubleday, 1976.

pas là, car l'autonomie de la littérature africaine dépend de la liberté d'expression de l'écrivain.

À l'encontre de la perspective eurocentriste axée sur la domination, Chinweizu et ses fidèles revendiquent une critique afrocentriste pour réévaluer les « écrits africains à la lumière de leur engagement et de leur contribution à une conscience nationale africaine ». Ils préconisent un retour aux traditions africaines et une réhabilitation de l'oralité africaine. C'est dans cette aire que s'enracinerait la promotion d'une littérature nationale africaine, par l'attachement à un programme éthique et esthétique ouvert sur une vision idéologique. Il s'ensuit que le débat devient vif quand la critique africaine cherche à savoir jusqu'à quel point son autonomie est assurée ou menacée en même temps que les discours du savoir en Afrique.

Des centres et des réseaux euraméricains et des faillites institutionnelles africaines

Pourtant, face à l'expansion anglophone, on peut voir dans la transformation des critiques en personnages fictifs les enjeux de la rencontre avec l'Euramérique, rencontre où les échanges se font au détriment des intérêts de l'Afrique. L'étude de Ngugi wa Thiong'o est bien connue dans les cercles anglophones pour ses positions sur l'urgence de créer une littérature du peuple, une littérature écrite en langue(s) nationale(s). Les interventions de Ngugi wa Thiong'o mettent en cause la carence des institutions et des organes publics en Afrique ; elles critiquent aussi le fait que les métropoles, européennes aussi bien qu'américaines, deviennent des lieux de génération du discours critique africain²⁹. Pour la francophonie, les lieux privilégiés de l'édition, de la publication, de la distribution et de la gloire sont Paris et Montréal (maintenant « centre littéraire de la francophonie nord-américaine »)³⁰ ; pour les littératures de l'ancien Commonwealth, les centres et les réseaux de publication prestigieux sont principalement les grandes agglomérations urbaines d'Angleterre (Londres, Leeds) et des États-Unis (New York, Chicago). Comme dans les anciennes colonies françaises, le rapport avec la métropole est tantôt ambigu, tantôt conflictuel jusqu'à

29. Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind : Politics of Language in African Literature*, *op. cit.*

30. Il s'agit ici d'une référence au colloque « Montréal vu d'en bas. La métropole québécoise comme centre littéraire de la francophonie nord-américaine » tenu lors du 68^e Congrès de l'Acfas, du 15 au 19 mai 2000.

l'opposition, mais il demeure nécessaire, soit pour perfectionner sa formation professionnelle ou universitaire, soit pour se faire publier et se faire reconnaître par un lectorat plus large, soit pour s'assurer de meilleures conditions de travail ou de recherche, soit pour s'arroger le droit de s'exprimer librement au sujet des réalités africaines aux prises avec des pressions politiques et économiques internes et externes.

La consécration des littératures africaines des anciennes colonies britanniques par les institutions littéraires européennes et américaines (les littératures du Commonwealth, les littératures du *Black Aesthetic*, les littératures afro-américaines) impose inévitablement la présence d'un lectorat pluriel — lectorat qui n'est plus homogène mais multiculturel et multilingue. Cette question du lectorat n'est pas à minimiser car elle s'étend aussi aux lecteurs critiques dont la perspective, la méthodologie et le discours traceront et parfois détermineront les horizons de signification et la portée des œuvres africaines. Que les œuvres africaines soient écrites en anglais et lues par un public anglophone ne garantit ni la transparence ni les horizons d'une œuvre, comme on le voit avec évidence dans la relation entre auteur et critique. Telle est l'affirmation de Komla Mossan Nubukpo dans son analyse sur la critique littéraire africaine :

Si les violons de l'auteur et du critique ne s'accordent pas, c'est la catastrophe. Si tous deux sont du même bord, leur co-existence est pacifique. Ce qui les unit ou les sépare, c'est l'idéologie en tant que concept épistémologique et, en ce sens, il est clair que la critique littéraire africaine est un immense système idéologique³¹.

Ces crises de communication entre auteurs et critiques seraient imputables, selon Nubukpo, à la poussée nationaliste qui a inspiré à divers degrés les projets d'écriture en Afrique, et ensuite aux forces sociopsychologiques qui agissent sur l'élite africaine moderne d'où sont issus la plupart des écrivains que nous connaissons aujourd'hui sous la nomenclature de « classiques africains³² ». L'analyse de Nubukpo nous amène à réfléchir sur cette aventure incertaine voire risquée que représente la lecture, d'abord en raison de la dynamique des négociations entre auteur et lecteur dans leur situation respective, ensuite en raison des débats pour redéfinir la littérature qui en adviennent chez les critiques.

31. Komla Mossan Nubukpo, « La critique littéraire africaine : réalité et perspectives d'une idéologie de la différence », *loc. cit.*, p. 407.

32. *Ibid.*, p. 407-411. Je fais référence ici à la collection dirigée par Heinemann, qui comprend, entre autres, Chinua Achebe, Ayi Kwei Armah, Lenrie Peters, Ngugi wa Thiong'o.

La problématique qui frappe à première vue dans la métacritique, c'est la disparité des positions lorsqu'il s'agit de la fonction critique. Au départ, il revenait à l'auteur africain d'élucider le texte, mais le glissement de cette tâche vers le lecteur a entraîné un essaim de malentendus. La politique éditoriale de certaines maisons obligeait jadis l'auteur à la rédaction des glossaires, des appendices ou des notes infrapaginales pour expliquer les termes et les éléments culturels inconnus d'un certain public ; maintenant, les auteurs revendiquent leur droit à l'expression, à leur identité culturelle, laissant la tâche d'élucidation à d'autres lecteurs.

Ce partage des fonctions invite le critique à se mettre au service de la littérature africaine, à l'avantage du peuple africain et du lectorat anglophone de l'univers. À cette difficulté s'ajoute l'enjeu des débats portant sur l'avenir d'une littérature nationale africaine d'une part, et d'autre part sur l'avenir des littératures dites du Commonwealth et de leurs relations avec la métropole, Londres. Dans les deux cas, la fonction du critique est de contribuer à la promotion des institutions nationales ; là où il y a divergence chez les critiques, c'est sur la perception de la métropole. Dans le premier cas, le critique s'adresse au peuple africain, participe à leur quotidien, s'identifie avec eux, s'irrite contre les stéréotypes et les images péjoratives que l'on dresse de l'Afrique. Dans le deuxième cas, le critique s'adresse au public britannique, et par extension au public anglophone mondial, intéressé aux thèmes universels de l'œuvre. Malgré sa volonté de s'adresser au public africain, il arrivera souvent que le critique atteigne davantage les académies et un lectorat dont les cordes de sensibilité sont bien aiguisées. En suivant la logique de Ngugi wa Thiong'o selon laquelle toute littérature africaine écrite en anglais n'est pas africaine mais « afro-saxonne », devrait-on dire que la critique africaine écrite en anglais est aussi « afro-européenne³³ » ? Chinua Achebe et Amos Tutuola, tout comme Aimé Césaire et René Depestre, ont tenté une conciliation en insistant avant tout sur l'aptitude de la langue anglaise à être habitée par les intentions les plus diverses, bien au-delà des nationalismes linguistiques. Que la langue de colonisation, français, anglais, espagnol, néerlandais, etc., représente la langue de l'exil ou de l'aliénation, séquelles de la colonisation, ne signifie pas nécessairement la perte totale de la langue maternelle, elle peut servir d'autres desseins que ceux prévus par les oppresseurs. Elle peut fournir des armes nationalistes, elle peut s'avérer un outil de combat,

33. Ngugi wa Thiong'o emploie diverses appellations pour désigner la littérature africaine d'expression anglaise : « Afro-European Literature », « Euro-African Literature », « Anglo-African Literature » et « Afro-Saxon Literature ».

elle peut exprimer une forme de résistance, elle peut enclencher des métamorphoses.

Mais cette ligne de pensée n'a pas résonné autant que celle de Ngugi wa Thiong'o qui considère que la littérature africaine est en état de dépendance pour avoir négligé son enracinement linguistique et avoir accepté l'égide des institutions littéraires. Pour Ngugi et ses adeptes, écrire en anglais c'est s'inscrire dans le discours du maître. Dans son texte, *Decolonizing the Mind: Politics of Language in African Literature*, il annonce son refus de participer à la littérature « afro-européenne », préférant désormais s'engager à promouvoir une littérature nationale en kikuyu³⁴. Selon Ngugi wa Thiong'o, on pose encore plus rarement la question de savoir dans quelle langue parle le critique : en kikuyu, en lingala, en peul, en wolof³⁵ ? En adoptant l'anglais, l'écrivain se trouve dans une position de dominance ; le critique qui rédige et publie son analyse en anglais n'en devient-il pas le complice, puisque les institutions littéraires de l'Europe et de l'Amérique s'enrichissent au détriment des institutions littéraires nationales de l'Afrique ? À qui parle le critique de la littérature africaine : aux académies européennes et américaines, au lectorat africain, ou américain, ou européen ? Comme l'ont noté maints critiques, tels Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong'o et Wole Soyinka, la littérature africaine se produit autant en Europe et en Amérique qu'en Afrique. Et encore la critique littéraire africaine est-elle plus souvent formée dans des universités américaines ou européennes que dans des universités africaines.

Les relations entre les critiques africains et les critiques euraméricains des littératures africaines révèlent fort bien les origines propres des auteurs, leur enracinement socioculturel. Les tensions culturelles suscitent de vifs débats débordant le cadre littéraire pour rejoindre le politique. De plus, si le choc des cultures, des races, des histoires, des langues, a obligé l'écrivain africain à être bilingue, le critique, lui, n'a pas toujours creusé l'expérience bilingue ou multilingue. La relation entre critique et écrivain éclaire par contraste, car elle montre l'inégalité des rapports quant aux exigences de leur statut respectif. Certains vont plus loin et considèrent qu'il n'est pas seulement question d'apprentissage ou de connaissance de langues et de cultures, mais de partage

34. Ngugi wa Thiong'o, *op. cit.*, p. 26-27.

35. Voir son article récent, « Europhonism, Universities and the Magic Fountain : The Future of African Literature and Scholarship », *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 1, 2000, p. 1-12.

d'un système de valeurs³⁶. Ainsi, tout critique qui n'épouse pas les valeurs de la communauté en question serait d'office dévalorisé. Ayi Kwei Armah dira la même chose mais en d'autres termes. Celui-ci croit que Larson aurait son mot à dire pour sa communauté en Amérique. Inversement, il aurait peu à offrir au peuple africain — celui pour qui, mais pas toujours à qui, parle l'écrivain. Si Abiola Irele croit que l'auteur et le critique doivent partager « une communauté de valeurs », Komla Mossan Nubukpo a bien montré qu'une telle prescription apporte sa part d'inconvénients, dans la mesure où elle insinue une certaine pratique de l'exclusion, sur la base d'une identité raciale puis ethnique, et qu'elle entraîne d'autres inconvénients encore du fait qu'elle peut déboucher sur « une multitude de communautés d'intérêts³⁷ ». Rien d'étonnant donc à ce que les critiques euraméricains soient plus souvent perçus comme des voleurs, des exploiters du « capital » intellectuel des Africains. Même chose pour les critiques africains enseignant, écrivant ou publiant dans les institutions euraméricaines, eux qui sont perçus comme des serviteurs, des instruments, des « tirailleurs » pour les capitalistes, car ils ne contribueraient point à l'autonomie de la critique littéraire africaine, pas plus qu'à celle de ses institutions, ou à celle de ses organes d'expression.

Au-delà des voleurs et des gardiens, des chasseurs et des proies des savants

L'écrivain et le critique africains rappellent qu'eux-mêmes ont un pays et qu'ils sont africains, appartenant à une nation et s'exprimant dans leur propre littérature. Mais ils cherchent leur place, une place qui soit reconnue officiellement, avec des institutions libres, des librairies typiques, des revues indépendantes, reflets d'une littérature en plein épanouissement, caractérisée et authentique. Comme il faut se dégager de la domination pour éviter l'extinction de l'imaginaire africain, les écrivains et les critiques veulent le sauvegarder dans les lieux qui le nourrissent. Ainsi vont naître les théories postcoloniales qui, à l'encontre de l'hégémonie culturelle et linguistique liée à l'histoire des empires coloniaux européens, proposent une démarche nouvelle : il faut donc se préparer à la mouvance, remettre en question certains postulats et pratiques discursives, revoir nos attentes, vérifier nos savoirs et étendre

36. Voir Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Londres, Heinemann, 1981 ; Ezekiel Mphahlele, *The African Image*, Londres, Faber & Faber, 1962.

37. Komla Mossan Nubukpo, *loc. cit.*, p. 409-411.

nos horizons, car le pluralisme n'est pas seulement littéraire, mais largement culturel, et il nous sollicite³⁸.

Dans son article « Beyond Larsony³⁹ », Sandra Barkan favorise une lecture herméneutique facilitant la compréhension des textes de divers champs culturels. D'autres théoriciens, tels Kwame Anthony Appiah et Valentin-Yves Mudimbe, valoriseront des stratégies de lecture ouvertes sur l'autre, avec une relecture de notre monde et de nos savoirs⁴⁰. De nouvelles lectures insistent sur des réalités jusque-là non perçues, sur le problème de la communication interculturelle dans des sociétés linguistiquement agitées, sur la portée des codes linguistiques, sur la nécessité d'accueillir le passé tout en vivant au présent. Au-delà de ces constats, faut-il se demander s'il n'y a que des textes littéraires que nous construisons et qu'à notre tour nous lisons et reconstruisons dans notre discours ? La littérature africaine n'est-elle qu'une construction de la critique qui revendique à son tour le droit de construire sa propre fiction ? L'enjeu majeur, c'est la construction d'une rhétorique sensible aux réalités multiples d'une Afrique moderne. Mais il reste une question plus large encore, parce que multiforme : comment demeurer résolument ouvert à l'autre sans répéter l'anthropophagie politique et culturelle d'antan, et sans participer à l'autophagie actuelle au sein des institutions régies par le capitalisme néolibéral ? Les débats de la critique littéraire africaine des années 1970 et 1980 annonçaient déjà cette interrogation fondamentale. Ce qu'on ne pouvait prévoir, ce sont les ramifications multiples aujourd'hui évidentes. Il est toujours question de sortir les littératures de leur statut de dépendance, de créer des programmes d'études culturelles, de valoriser le métadiscours que tiennent les uns et les autres sur la littérature africaine.

L'histoire des querelles, si nombreuses et si embroussaillées, montre qu'il y a un vaste et important défi intellectuel à relever : construire des alliances interdisciplinaires, intercommunautaires et interculturelles, élargir les termes du débat, apporter des transformations visant à un changement social réel. Ainsi travaillera-t-on efficacement à la sauvegarde des civilisations africaines dans l'immense brassage de la mondialisation.

38. Voir, à ce sujet, l'étude de B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, Routledge, 1989, et celle d'Ian Adam et H. Tiffin, *Past the Last Post*, Calgary University Press, 1990.

39. Sandra Barkan, « Beyond Larsony: On the Possibility of Understanding Texts Across Cultures », *World Literature Today*, vol. 57, n° 1, 1983, p. 35-38.

40. Kwame Anthony Appiah, *In my Father's House*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992 ; Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul :

critique féministe, critique africaniste

INMACULADA DÍAZ NARBONA

Après la parution de *Riwan ou le chemin de sable*, nous nous devons de revenir sur les questions que nous nous étions posées et surtout sur les réponses fournies. Car si les dix-sept ans écoulés entre le premier et le dernier volet de cette trilogie ont, peut-être, permis à la critique d'avancer des conclusions générales, aujourd'hui elles doivent être révisées à la lumière du dernier roman¹. Nous proposons donc une lecture « à rebrousse-temps » de cette auteure, considérée et citée jusqu'à présent comme une auteure « féministe » (à l'occidentale ?). Or, son dernier roman nous montre que le chemin a peut-être été parcouru erronément et que *le moi de mon identité* (RCS, 174), comme la romancière le signale, reflète une construction identitaire différemment bâtie. Mais faisons d'abord le point sur quelques questions préliminaires.

À propos de la littérature africaine des femmes

Parler de l'œuvre de Ken Bugul présuppose de l'encadrer dans une production littéraire donnée, la littérature africaine des femmes. Cependant, de nos jours, parler de *littérature africaine* demande une explication, ne serait-ce que sommaire. Si la spécification a eu pour objet primordial de placer cette littérature en dehors de l'ensemble homogénéisateur de la production en langue française, et face à une conception colonialiste

1. Les œuvres qui composent cette trilogie sont : *Le baobab fou*, Paris, L'Harmattan, 1983 ; *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994 et *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, L'Harmattan, 1999. Dorénavant désignées respectivement à l'aide des sigles BF, CB et RCS, suivis du numéro de la page.

des littératures écrites en langues européennes, il est évident que la littérature dite africaine recouvre des productions si diverses que leur seule énumération s'avèrerait une tâche très difficile, car à la classification en littératures nationales l'on devrait ajouter un critère de différenciation interne, c'est-à-dire distinguer les littératures provenant d'aires culturelles qui ne coïncident pas exactement avec les États modernes² issus des indépendances. Sans oublier les littératures écrites en langues non européennes et les littératures orales.

S'il est évident, et il s'agit d'un fait historique que l'on ne peut nier ni occulter, que les notions d'affirmation de l'identité, de reconstruction culturelle et politique des États postcoloniaux, en définitive les nationalismes³ sont à la base de la quête des éléments différenciateurs nécessaires au processus⁴, il est certain aussi que, à l'opposé, la notion d'*africanité* implique parallèlement un procédé d'uniformisation et de spécificité qui peut amener à une conception essentialiste présupposant un rapport mythifié de l'*Autre* considéré soit comme le modèle à éviter, soit comme le modèle à suivre, en définitive une option manichéenne en ce qui concerne sa formulation et son application aux différentes productions artistiques, comme l'affirme Josias Semujanga⁵. En tout cas, il faudrait y ajouter une autre réflexion à propos du procédé épistémologique qui a fait que la *différence* soit à la base de la constitution d'une *identité* exclusive ; problème mis en relief par Pierre Halen qui affirme que la coupure entre lettres européennes et lettres africaines

2. Il va de soi que je fais référence à l'identification purement politique de ces États et que je ne prétends pas nier la validité de ce que Tshiyembe considère comme l'«État-espace», dont la fonction serait de «produire une société nouvelle capable de se définir elle-même comme entité multinationale» (Mwayila Tshiyembe, *L'État postcolonial, facteur d'insécurité en Afrique*, Paris/Dakar, Présence Africaine, 1990, p. 139).

3. Bernard Mouralis soutient que «le nationalisme africain s'inscrit [...] volontiers dans la perspective du panafricanisme qui, depuis la fin du XIX^e siècle, conçoit la nation, non comme un retour à des formes anciennes, précoloniales, mais bien plutôt comme une construction nouvelle, à l'échelle du continent tout entier, voire du tiers monde» (Bernard Mouralis, «Les écrivains africains et l'esprit des Lumières», *Revue des sciences humaines*, n° 252, 1998, p. 167).

4. Voir, à ce sujet, l'étude d'Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelone, Anagrama, 1996, p. 336-342.

5. Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 14-26. D'un autre point de vue, celui des Africains eux-mêmes, cette conceptualisation de l'africanité amène Negroni à postuler : «Analysant les mouvements de réflexion nationalistes qui ont présidé à la définition de l'identité nègre, ils [les intellectuels africains] soulignent que si ces idéologies ont pu, en leur temps, être instituées en utopie critique et mobilisatrice, elles ont parallèlement entraîné l'intériorisation collective d'une vision réifiée et mystificatrice du continent noir — celle des africanistes. Vision qui depuis n'a fait que se renforcer, les gouvernements nés de l'indépendance l'utilisant maintenant à des fins conservatrices» (François de Negroni, *Afrique Fantômes*, Paris, Plon, 1992, p. 89).

[...] déjà problématique en soi comme toutes ses semblables, a perdu de son efficacité pratique pour la génération « postmoderne » : non seulement celle-ci est difficilement rattachable à un « lieu propre » qui serait celui de l'écrivain, mais son esthétique n'est pas davantage « enracinée », et son orientation idéologique a perdu de ses évidences d'autrefois⁶.

En fait, la question ici soulevée sur la pertinence d'un terme qui s'appliquerait à toute la littérature africaine n'existe pas sans raisons : les étiquettes classificatrices, outre l'apparente nécessité de la démarche scientifique occidentale, conditionnent parfois des pratiques critiques qui, loin d'éclaircir la réalité textuelle, nous amènent à des conclusions faussées *a priori*. Ainsi, chercher (et même trouver) des spécificités exclusives — dans le double sens du mot — dans la littérature africaine contemporaine suppose la négation de l'intertextualité qui est à la base de la création littéraire et l'acceptation du principe de non-communication entre les différentes cultures et modes de vie. Principes qui, aujourd'hui, sont insoutenables et, à la limite, « non corrects ».

De même que la généralisation autour de ladite *africanité* peut impliquer des problèmes méthodologiques, la question de la littérature / écriture des femmes peut en soulever d'autres de la même catégorie. À en croire Susan Ardnt, le problème conceptuel du féminisme en Afrique provient non seulement des conditions économiques et politiques propres, mais aussi de l'accusation de réductionnisme portée contre les féministes occidentales :

Western feminists are accused either of not being able to see beyond their own society, and hence ignoring or marginalizing the specific problems of African women — this accusation is, above all, directed at [...] liberal feminism —, or of going to the opposite extreme — and this applies mainly to radical and Marxist feminism —, and presuming to be able to speak in the name of *all* women⁷.

À mon avis, cet argument, malgré sa dangereuse généralisation et, par conséquent, sa réduction excessive aux clichés des différentes tendances

6. Pierre Halen, « Pour en finir avec une phraséologie encombrante : la question de l'Autre et de l'exotisme dans l'approche critique des littératures coloniales et post-coloniales », dans Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone, Découvertes*, t. I, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 60-61.

7. Susan Ardnt, « "Who is afraid of Feminism?" Critical Perspectives of Feminism in Africa and Africa Feminism », *Palabres*, vol 3, n^{os} 1-2, 2000, p. 60-61. Ainsi le féminisme est-il conçu comme un mouvement « élitiste » dont ne feraient partie que les femmes intellectuelles issues de la bourgeoisie citadine, car « those committed to gender issues are told that there is no room in the present situation for feminist luxury, because poverty and political evils in Africa, racial discrimination and the question of class, for example, are more important problems than the gender questions » (p. 39-40).

féministes de l'actualité, n'est pas sans fondement. Mais les raisons, il faudrait peut-être les chercher ailleurs, à l'origine même de ce mouvement idéologique, de ce mouvement politique.

Comme Amelia Valcárcel aime à le répéter, le féminisme est un fils non désiré des Lumières. En effet, les principes individuels et égalitaires qui soutinrent les Lumières et constituèrent le point de départ des changements sociaux en Europe au XVIII^e siècle seront à la base des revendications des femmes de l'époque. La polémique autour des concepts de liberté, légitimité, contrat social, etc., détermine la nécessité de la construction d'un nouvel individu : le citoyen. Mais cette construction sociale n'a été édifiée, comme l'affirme Valcárcel, que sur une différence « ethnique » antérieure : la suprématie du sexe masculin⁸. Il n'est pas donc étrange que la revendication — la première et la dernière, son commencement et son but — du féminisme se soit consolidée autour de ce principe d'égalité qui définissait la citoyenneté. Principe d'égalité sur lequel je reviendrai plus tard.

D'où cette question : comment un mouvement politique, philosophique, né dans des conditions historiques concrètes, sujet donc à des circonstances sociales, culturelles et intellectuelles très concrètes, peut-il devenir le fondement d'une réflexion et d'une action universelles, une catégorie unique ? La vocation internationaliste du féminisme provoque ainsi, dans une certaine mesure, une critique — trop étendue, et cela même dans les rangs du féminisme postmoderne — du néocolonialisme, quand on veut appliquer ses principes fondamentaux à des cultures et à des régions non occidentales. Mais, évidemment, il s'agit ici d'une égalité générique qui doit, obligatoirement, tenir compte des différences ; quitte à nous amener à un état d'interchangeabilité, d'uniformisation par le genre, ce qui est déjà mis en pratique⁹. Pour les femmes africaines, il ne s'agit en aucun cas d'un comportement d'acceptation de théories venues d'ailleurs et transposées à leur milieu, il

8. Amelia Valcárcel, *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 60.

9. « Lo que señala la existencia de universos distintos simbólicos para varones y mujeres es la existencia de dos órdenes conceptuales, el de los iguales y el de las idénticas. Los iguales se reconocen como individuos, por lo tanto, como diversos, dotados de esferas propias de opinión y poder. Las idénticas carecen justamente de principio de individualización, de diferencia, de excelencia, de rango » (Amelia Valcárcel, *Sexo y filosofía*, Barcelone, Anthropos, 1991, p. 123). [Ce qui signale l'existence de différents univers symboliques, pour les hommes et les femmes, c'est l'existence de deux ordres conceptuels, celui des égaux et celui des identiques. Les égaux se reconnaissent en tant qu'individus, voire en tant que différents, doués d'espaces propres d'opinion et de pouvoir. Les identiques, elles, ne possèdent justement pas le principe d'individualisation, de différence, d'excellence, de rang.] Nous traduisons.

s'agit plutôt — comme l'affirme Awa Thiam dans les conclusions de son livre, devenu un *classique* sur la question — du principe de sororité :

Quand une Nègresse manifeste concrètement sa solidarité avec des femmes d'autres races, il ne s'agit point — contrairement à ce que certains Nègres traditionalistes pensent et soutiennent — d'un mimétisme de pratique, mais d'une conviction profonde. Sur ce point toute allusion à un phénomène d'imitation ne traduirait qu'une non-saisie politique objective de la dimension de la condition féminine ou une volonté systématique de diviser les femmes. La solidarité entre femmes doit être comprise, abstraction faite de toute considération raciale, ou de classe, en ce sens que Noires, Jaunes, Blanches, bourgeoises travailleuses ou non, prolétaires ou « lumpen-prolétaires », toutes les femmes sont exploitées par le système patriarcal¹⁰.

Plus récemment, et avec un style différent, le style direct et provocant qui la caractérise, Calixthe Beyala reprend les arguments de Thiam :

Nous ne pouvons gagner qu'en faisant front commun face à l'antiféminisme. La souffrance des femmes, quelles que soient leurs origines, leur nature et leur extraction sociale, est notre affaire à toutes ! [...] Nous devons, toutes autant que nous sommes, ne jamais oublier que le mot « aïe », qui exprime la souffrance, se dit dans toutes les langues et de la même façon¹¹.

Nous ne parlons donc pas d'une uniformisation essentialiste. Nous prétendons que, malgré le piège ethnocentrisme, nous pouvons analyser les mouvements des femmes, cette *classe* émergente, avec des paramètres qui leur sont communs. Une femme est égale à une autre femme, non identique. Et le féminisme, malgré ses origines, n'est plus le domaine exclusif d'un continent. Comme le soutient Said, les idées ne sont pas seulement mises en pratique par ceux qui les ont inventées¹². C'est l'histoire de la culture.

En ce qui concerne la critique littéraire, les procédés épistémologiques que cette philosophie a favorisés et systématisés nous ont permis de déconstruire un discours dominant pour en reconstruire un autre plus *réel*, puisque général, de la société¹³. Malgré cela, l'approche de

10. Awa Thiam, *La parole aux Nègresses*, Paris, Denoël, 1978, p. 182-183.

11. Calixthe Beyala, *Lettre à mes sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995, p. 104-105.

12. Edward Said, *op. cit.*, p. 337.

13. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous ne pouvons néanmoins passer sous silence, en ce qui concerne notre propos, les travaux de Florence Stratton, *Contemporary Africa Literature and the Politics of Gender*, Londres/New York, Routledge, 1994 ; d'Irène A. d'Almeida, *Francophone African Women Writers : Destroying the Emptiness of Silence*, Gainesville, Florida University Press, 1994 ; de Jean-Marie Volet, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam, Rodopi, 1993, et d'Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

l'écriture des femmes, et plus concrètement de l'écriture des femmes africaines, est marquée, encore de nos jours, par une certaine dévaluation, générale et spécifique en même temps. Car si la littérature africaine et la littérature des femmes présentent des problèmes d'appréciation méthodologique, la littérature des femmes africaines, que ce soit par ignorance ou par mépris, est souvent l'objet d'une étude parfois trop superficielle, non dépourvue de préjugés ni de clichés. Situation qui découlerait, dans le meilleur des cas, justement des questions que nous nous sommes posées, des questions d'ordre conceptuel banalisées par l'usage courant des mots et des idées.

Les questions soulevées — ou l'incapacité d'y répondre — ont peut-être guidé des lectures partielles ou déformées de l'œuvre de Ken Bugul. La critique s'est concentrée sur l'étude de son premier roman, *Le baobab fou*, en faisant de ce roman l'étendard de la littérature « féministe » africaine. Or, le dernier roman paraît nous montrer que nous ne l'avons lu qu'à partir de notre propre regard. Que sa lecture peut, et doit, être refaite à partir des données, déjà implicites dans ce premier texte — mais cachées derrière le dévoilement explosif de l'auteure-narratrice.

***Riwan ou le chemin de sable :* l'accomplissement de la quête ?**

Annoncé depuis 1984, ce troisième roman est sorti en 1999, après avoir changé de titre et d'éditeur¹⁴. Les transformations qu'a sans doute subies le manuscrit n'ont cependant changé en rien l'orientation de l'histoire dévoilée auparavant par la romancière elle-même : le temps vécu au sein d'une famille polygynique, avec le marabout qui l'avait « épousée », était censé parachever la quête identitaire commencée

14. En effet, ce roman est déjà annoncé en 1989 dans le livre de Pierrette Herzberger-Fofana qui reproduit, entre autres, l'entretien que la romancière lui avait accordé en 1984. Dans cet entretien, le roman est annoncé comme étant sous presse, aux Nouvelles Éditions Africaines, et il porte alors le titre de *Rilwan ou la chute des nuages* (*Écrivains africains et identités culturelles*, Tübingen, Stauffenburg-Ver, 1989, p. 59). Finalement, il ne sera publié qu'en 1999, chez l'Harmattan. Dans un autre entretien accordé, cette fois-ci, à Bernard Magnier à la même époque, elle annonce le contenu de son prochain roman ainsi que le contenu d'une pièce de théâtre que nous lirons plus tard, en 1994, sous forme de roman (*Cendres et braises*) [Bernard Magnier, « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique », *Notre librairie*, n° 81, 1985, p. 155]. Finalement, à la sortie de *Riwan* (nom légèrement modifié), elle reconnaît que c'est son éditeur qui a choisi le titre : elle lui préférait *Rama* (Renée Mendy-Ongoundou, « Ken Bugul revient avec "Riwan". Entretien », *Amina*, mai 1999, p. 3). Je tiens à énumérer ces détails — parfois mal compris ou ignorés — puisque la genèse de l'histoire peut nous aider à sa compréhension.

dans *Le baobab fou* et continuée après dans *Cendres et braises*. Le cercle se ferme : « J'avais retrouvé mon village, mes sens, mon milieu, mon moi-même posé dans un petit coin et qui m'attendait depuis » (RCS, 187).

De même que le livre que la narratrice de *Riwan* lit tandis qu'elle attend d'être reçue par le Serigne, ce roman « renferme beaucoup de choses [...] ». Tout ce que je peux dire, c'est que ce sont les problèmes de la femme posés par d'autres femmes » (RCS, 18). L'espace du dernier roman de Ken Bugul est, en effet, l'univers féminin africain, envisagé à partir de son côté traditionnel. La vie au village et à la concession d'un Serigne seront les décors choisis pour montrer les sentiments et les jugements qui accompagnent les actes primordiaux de l'existence familiale : le mariage polygame, ses répercussions personnelles et sociales sont ici vécus, observés et analysés d'un point de vue exclusivement féminin.

Comme s'il s'agissait d'un triptyque, l'histoire — focalisée à partir du récit de trois femmes (Nabou, Rama et la narratrice elle-même) — ne peut toutefois être appréhendée que d'un seul coup, les trois femmes s'entremêlant pour former le kaléidoscope final qu'est le roman. L'histoire de ces trois femmes est en effet reliée par la description du rôle qu'elles jouent en rapport avec le mariage : leurs sentiments, leurs attitudes, leurs craintes et leurs bonheurs concernant le moment le plus important de leurs vies, celui qui leur accorde le statut de femme, donc leur intégration dans la société. Tout le roman tourne autour de ce sujet, peut-être parce que le but de l'histoire n'est, en définitive, que la narration d'une période de la vie de la romancière, celle qui a surpris ses lecteurs et encore plus ses lectrices : son union à un Serigne qui l'avait choisie comme vingt-neuvième épouse¹⁵.

Le roman s'ouvre par un incipit (« Un lundi. Jour de marché. À Dianké ») qui, à la manière des formules des contes traditionnels, est répété pour marquer un changement dans l'histoire, un approfondissement de l'action : la tragédie, la mort, l'amour seront encadrés par ces données qui, plutôt que de situer l'action, la font progresser. C'est un roman qui garde d'autres rapports avec le monde des traditions orales : l'histoire de Rama est inspirée — selon la déclaration de l'auteure¹⁶ — d'une légende locale. Son développement et la morphologie de son

15. Dans l'entretien de Mendy-Ongoundou, on dit qu'elle était sa vingt-huitième épouse, pourtant le texte ne laisse aucun doute à ce sujet (RCS, 143).

16. « Je ne l'ai pas vraiment inventée [Rama]. Il y a une quarantaine d'années, on m'a raconté une légende. C'était un garde-fou que la société fabrique pour faire peur aux jeunes filles » (entretien avec Mendy-Ongoundou, *loc. cit.*, p. 3).

récit le confirment. Et, le plus important, c'est que son caractère exemplaire joue un rôle paradigmatique et moralisateur.

L'histoire du mariage de Rama est donc à la base du récit. Remise par son père à un Serigne, Rama n'accepte pas le Ndigueul, l'Ordre — principe central du mouridisme —, qui réclame la soumission mais qui, en revanche, assure le Paradis (RCS, 153-155). Seul ce but devait guider sa vie, pourtant elle « assumait son rôle et y prenait goût non pas pour gagner le Paradis, mais par plaisir » (RCS, 138). Favorisée pendant deux ans — le temps pour le Serigne de prendre une nouvelle épouse (RCS, 141) — Rama, comme les « filles de Mbos » réputées pour leur beauté, séduira le Serigne et finira par mener, dans la concession, une vie paisible au milieu de ses co-épouses. Mais l'arrivée d'une nouvelle épouse marquera le passage au drame, la découverte de la réalité : son mariage — « un choix de vie, et non le choix d'un homme » (RCS, 109) — n'avait d'autre issue que la quête du salut de l'âme, mais l'Ordre non plus n'était pas de son choix comme, d'ailleurs, il ne l'est pas des filles offertes aux hommes de Dieu. Et, belle et jeune, elle cherchera le plaisir, éveillé en elle par les premiers contacts de l'amour, chez un visiteur, disciple du Serigne mais inconnu de tous. Une mort violente et fantastique mettra fin à la vie de Rama et de sa famille, une exclusion totale et exemplaire qui nous rappelle la morale des contes traditionnels.

En contrepoint, l'autre volet, l'histoire de Nabou. Excuse narrative pour mettre en relief la conduite de Rama ? Procédé littéraire destiné à nous montrer l'autre face de la réalité ? En fait, l'histoire des deux femmes s'entremêle dans la narration. L'une, présentée comme le plus haut degré de réussite sociale d'où découle le bonheur personnel, et l'autre, celle de Rama, comme l'expérience tragique d'« une petite fille qui venait d'être brusquement précipitée dans une autre vie, violemment jetée dans la vie d'un autre » (RCS, 71). Car on serait tenté de dire que l'histoire de Nabou, l'amie d'enfance de la narratrice, en s'éloignant du prisme extraordinaire de la vie dans la concession d'un Serigne, ne nous est racontée que pour nous présenter les rites du mariage traditionnel. Un mariage que la narratrice évoque, dans le temps de la narration :

Le seul mariage qui me marqua et qui aujourd'hui encore reste inoubliable pour moi fut celui de mon amie Nabou Samb. Parce que son mariage, je le souhaitais sans tout à fait m'en accommoder (RCS, 39).

Ainsi, et faisant contraste avec les carences de Rama, le mariage de Nabou nous est décrit depuis le cortège, les fêtes, la dot, les cadeaux pour la mariée, jusqu'aux lendemains de noces et « l'épreuve initiatique

de l'honneur» (RCS, 77)¹⁷. Ces deux femmes, présentées en miroir et dont les histoires s'entremêlent constamment, avaient toutes les deux le même âge, «à peine dix-sept ans» (RCS, 118) et elles étaient soumises à un mariage polygamique avec un homme beaucoup plus âgé : Nabou deviendra la quatrième épouse d'un commerçant de «la grande ville» (RCS, 118).

L'histoire de Ken

Rappelons que l'intentionnalité structurelle du roman *Le baobab fou* nous plaçait dans un contexte intratextuel où la lecture était guidée par la première partie du livre («La préhistoire de Ken»), où les circonstances de ce que l'on devait lire par la suite se résumaient clairement dans une image qui allait se répéter tout au long des trois romans : «l'harmonie était brisée» (BF, 31). Harmonie que la critique, suivant la trace textuelle, a toujours interprétée à partir de l'absence de la mère. Ainsi, nous croyions que la clé de ce premier roman portait sur la quête, la femme, l'abandon de la mère, les trois composantes d'une seule réalité vécue de façon traumatisante : l'absence de la généalogie féminine et la non-acceptation, par conséquent, de l'identité de femme¹⁸. En effet, «l'histoire de Ken» est synthétisée dès le début :

Un enfant qui joue avec le sable ne fait que chercher quelque chose. Quoi ? Il ne le sait pas, alors il joue avec des milliers de grains de sable qui lui glissent entre les doigts, pour échapper à une quête quelconque [...]. J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille.

Comment je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas me laisser seule à deux ans jouer sous le baobab (BF, 30) !

Les éléments présents dans ce texte n'offrent aucun doute à l'interprétation : un jeu qui s'avère une quête incertaine, hasardeuse, et qui aboutira à la rencontre de la perle, symbole de la féminité accomplie, du statut de femme, et, en même temps, la cause de la douleur, du bris

17. On dirait que le roman, dans ce sens, s'adresse à un public exclusivement non africain : les explications de certains mots en bas de page, les descriptions des rites comme le *xaxar* (RCS, 118), et même les références illustrant le maléfice du *xala* par le film du même nom d'Ousmane Sembène (RCS, 48), nous font penser à une destinataire autre qu'africaine. Nous oserions dire que les destinataires de ce roman sont, en fait, les femmes occidentales. D'ailleurs les allocutions véhémentes de la narratrice, tout au long du récit, viennent renforcer cette impression.

18. Voir notre article «Ken Bugul ou la quête de l'identité féminine», *Francofonia*, n° 4, 1995, p. 98.

de l'harmonie. Cette perle-identité, qui brisera l'harmonie, a été trouvée en l'absence de la mère¹⁹. Ken commence ainsi la narration d'un périple qui l'amènera à choisir un autre pays, un autre mode de vie pour essayer ainsi de trouver l'introuvable ailleurs qu'en soi-même. Cette quête initiée en Afrique n'obtiendra pas de réponses en Europe. Tout au contraire. Chaque épreuve vécue la conduira à la seule question de base : « Oh ! Mère, pourquoi es-tu partie ? » (BF, 60, 63, 77, 79-81, 92, 126, 130, 175, 176, 179 et 180). Et nous revenons à l'idée centrale de notre lecture : la mère, symbole de l'existence individuelle, représentation de l'identité féminine par l'affirmation d'une généalogie — tantôt niée, tantôt ignorée par la société patriarcale — indispensable à la construction du *je* féminin autonome, cette mère est toujours présente mais dans l'absence comme s'il s'agissait d'un leitmotiv référentiel.

Le déroulement de l'histoire de Ken est présenté par la concaténation des temps forts, mais ces inflexions sont toujours accompagnées de l'apparition de certains personnages qui marquent la progression de l'action et de la thématique envisagées. Suivre le cours des rencontres qu'elle fait, c'est suivre des pistes menant à l'objectif de sa recherche ; son impression que « chaque instant était un état d'âme » (BF, 61) se traduit, dans la pratique textuelle, moins par une référence à la coordonnée temporelle qu'à la connaissance des personnes qui, à la place de la mère, l'initieront à la vie. Mais une vie qui sera toujours confrontée aux valeurs africaines. Car, en effet, si la perte de la mère la pousse vers une démarche, toujours incertaine, de conquête d'une place, d'un statut, d'une identité en définitive, il ne faut pas oublier que cette perte est doublement symbolique : la mère recouvre aussi bien la généalogie féminine que le sentiment d'appartenance à une collectivité bien définie. Elle vit la confrontation des deux cultures comme s'ajoutant à sa condition de femme : « Ce que je représentais était aussi une autre réalité de mon pays. Des liaisons tragiques de l'époque jusqu'à la déculpabilisation actuelle, ce fut pour la femme noire un chemin douloureux » (CB, 69).

L'expérience de ce double chemin, celui d'être femme et noire, continue, suivant le même point de vue, dans *Cendres et braises*. Ainsi, le récit de son séjour en France et de sa vie avec un Français est raconté

19. C'est à partir de cette réflexion que nous avons lu les deux premiers romans de Ken Bugul (voir l'article cité dans la note précédente et « Une parole libératrice : les romans autobiographiques de Ken Bugul », *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 12, 1998-1999, p. 37-51). En fait, l'histoire de la narratrice-auteure se poursuit dans *Cendres et braises*.

sur le même ton et avec la même cruauté avec lesquels elle nous avait déjà raconté sa vie en Belgique dans son premier roman. Il ne s'agirait alors que d'un changement de décor pour le déroulement du même drame : l'expérience de l'amour trahi, de la solitude, du vécu de « sale race » (CB, 131), du gouffre qui la pousse à une nouvelle tentative de suicide, est de nouveau jalonnée par l'absence de la mère et la conscience aiguë de son « métissage » culturel frustré par son appartenance à une « génération condamnée, sans espoir » (CB, 104). Crise en définitive non résolue, qui nous ramène de nouveau au sens premier du pseudonyme utilisé par cette romancière : « [J]'en voulus à la mort qui elle non plus ne voulait pas de moi » (CB, 134).

Et le cercle se ferme

La circularité de l'œuvre de Ken Bugul est mise en relief et accomplie dans les romans précédents. Pourtant, *Riwan ou le chemin de sable* approfondit dans la présentation argumentative certains éléments dispersés dans l'ensemble. Nous pourrions croire que la trame de ce récit n'est que la réitération voulue des « pistes » données dans les autres romans et, peut-être, non comprises. De cette manière, le contenu de ce que nous avons appelé le troisième volet, celui qui complète le récit de *Riwan ou le chemin de sable*, l'histoire de la narratrice, avait déjà été avancé, en résumé, dans *Cendres et braises* (107-114).

Femme moderne, ayant vécu longtemps en Europe, Ken Bugul (car rappelons qu'il s'agit d'un vécu authentique) assume la narration en narratrice omnisciente et elle le fait pour juger les femmes modernes, pour critiquer l'ethnocentrisme occidental et, peut-être, pour faire le bilan de son œuvre et de la réception critique qu'elle a eue. Question, celle-ci, difficile à cerner mais qui, à mon avis, marque non seulement la clé de l'évolution du discours de l'ensemble de l'œuvre mais, peut-être aussi, la clé de la pensée de cette auteure.

Pour commencer, la romancière-narratrice abandonne la scène européenne où se déroulaient ses premiers romans et elle le fait non seulement d'un point de vue « technique », mais aussi d'un point de vue conceptuel. De l'expérience vécue en Europe il ne reste qu'un sentiment intégral de confrontation et de négation coriace. Les deux cultures que l'on voyait s'entremêler dans les romans précédents ont cessé de partager un espace commun pour que seule règne la culture traditionnelle africaine, comme si le processus identitaire accompli dans ce dernier roman ne pouvait être que le résultat d'un choix.

Or, dans *Le baobab fou*, l'on observait que, malgré la douleur d'une vie vécue dans la contradiction — «Je voulais prendre à témoin les Occidentaux. Je me ridiculisais dans une tentative de re-naissance» (BF, 109) —, son désir d'intégrer les deux cultures passait par une volonté inébranlable d'imitation non assumée :

Être occidentalisé ne semblait plus si facile. Ce n'était pas seulement l'école française. C'était tout un mode de vie. Je trouvais cela fatigant mais cela ne m'empêchait pas de souhaiter m'y mettre, de prendre de toutes les manières jusqu'à la démarche (BF, 141).

En réalité, nous avions du mal à être nous-mêmes en tant qu'assimilés. Il nous manquait la force dans la confrontation. Nous, les jeunes filles, nous rêvions secrètement de nous marier. Nous endurions un célibat forcé (CB, 44).

Mais son conflit — qui ne sera résolu que plus tard, au moment du retour définitif — finira par s'étendre aux femmes africaines «évoluées» et deviendra d'une dureté inconciliable. L'Occident, ses pratiques, son mode de vie, même l'école, sont mis en question avec une rage longtemps contenue, et finalement débordante. Ken Bugul — et dans ces cas-ci, l'auteure ne se voile pas derrière la narratrice de cette histoire — interrompt le récit avec une véhémence dont parfois le manichéisme, et la douleur, des arguments ne sont que trop évidents :

Des mots.

Rien que des mots.

Certaines se vantent presque d'être les plus civilisées, parce qu'ayant été les premières au contact de l'envahisseur, et d'avoir été les premières cobayes.

Ah oui, la première Université, l'École normale, si, William-Ponty.

Et aussi la Porte Sans Retour. Gorée, je me souviens (RCS, 191-192).

Son refus de l'Occident, aussi viscéral que son aveuglement initial, l'amène à prendre parti fermement pour la tradition et contre tout ce qu'elle a vécu en Occident. S'agit-il donc d'un processus d'accomplissement identitaire ou d'un refoulement de sa vie antérieure ? Car ses arguments de sororité féminine (BF, 66, 181) et de conscience féministe (BF, 63) sont, pourrait-on dire, modifiés par des raisonnements qui se veulent antagonistes envers l'Occident, qui ne comprend les femmes africaines que sous l'«éternelle carence de [leur] race» et qui se plaît à présenter «des images d'Apocalypse issues de montages techniques odieux» (RCS, 192). Son option finale pour la tradition africaine paraît reposer sur un besoin d'exclusion. Ainsi, sa critique des modes de vie occidentaux s'élargit à une critique sévère à l'égard des femmes occiden-

tales et de leur philosophie de la libération²⁰, de l'amour²¹, du mariage²², critique banale et fortement intentionnelle, il faut le dire, qui nous pousse à croire que le mobile de la romancière n'est autre que la justification d'un choix inattendu de sa part : son acceptation d'un mariage polygamique. S'agit-il donc d'une justification vis-à-vis de la critique occidentale ? Ou bien s'agit-il de l'intégration dans un milieu, le sien, longtemps souhaitée et recherchée ? Dans l'une des interruptions du récit, elle affirme :

Je faisais partie des premières femmes modernes de ma génération à avoir épousé un Serigne, un vrai Serigne, un Serigne qui avait un village et plus de trente épouses. Cela avait même soulevé la curiosité de certains qui me demandèrent d'exposer dans les médias ce qu'ils appelaient une expérience exceptionnelle dans le domaine de la polygamie. [...] Aujourd'hui, la plupart de ces femmes de ma génération qui me prenaient pour une sorte d'intellectuelle curieuse se sont tues, elles vivent, dans la douceur et la volupté, chez des Serignes (RCS, 177).

Plaidoyer pour la polygamie ?

Nous sommes arrivés à l'un des points les plus conflictuels de ce roman — peut-être le plus « inquiétant » pour la critique pratiquée jusqu'à maintenant sur cette auteure. Car, en effet, l'abolition de la polygamie a été, depuis le commencement, l'un des thèmes majeurs de l'écriture des romancières africaines et une revendication du mouvement des femmes. L'explication : « La polygamie, c'est — ou c'est devenu — l'arbitraire complet du mari qui décide sans appel et souvent par surprise de se remarier, et c'est la preuve criante de l'inégalité des droits entre hommes et femmes, puisqu'il y a absence totale de symétrie et de réciprocité²³. »

20. « Et bien des fois j'avais été frustrée par un homme soi-disant évolué, pour avoir voulu lui donner un verre d'eau refusé sous prétexte qu'il pouvait se servir tout seul. Ces théories de liberté, d'émancipation, désintégraient les relations parce qu'elles détruisaient la tendresse. En plus de la destruction de la tendresse, l'impossibilité d'apprécier une démarche, des gestes beaux, la finesse d'une main, une brise de parfum virevoltant, toute cette gestuelle dans un verre d'eau qu'une femme tendait à un homme sans oublier le godet d'une taille basse qui faisait voyager des images » (RCS, 150-151) !

21. « Tout ce que j'avais connu, c'était l'amour discuté, expliqué, analysé. [...] Et combien de fois j'avais joué au jeu de la jouissance comme des milliers de femmes, qui, comme moi, jouaient aux femmes émancipées, aux femmes modernes » (RCS, 171).

22. « Pour la femme que l'on avait voulu faire de moi, la relation était basée sur la possession exclusive. Une conception capitaliste, décadente, de la relation et du sentiment » (RCS, 190).

23. Denise Brahimi et Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, Paris, Karthala-CEDA-ACCT, 1998, p. 15.

Tout en étant d'accord, nous voudrions souligner — comme d'ailleurs le font Brahimi et Trevarthen — que, parfois, la polygamie a été bien acceptée par les femmes car c'est un système qui «[a] pu fonctionner en société traditionnelle, selon des règles bien établies et garanties par une série de contrôles sociaux et familiaux²⁴». Ainsi, la polygamie a été conçue, jadis, comme une source de richesse qui, en même temps, protégeait les femmes et les enfants issus de cette union; la pratique actuelle, par contre, surtout dans le milieu urbain, s'éloigne de celle des ancêtres²⁵. Mais, en tout cas, la polygamie est fondée sur l'inégalité. Il s'agirait plutôt des droits des individus que de pratiques culturelles différentes où ces droits-là sont absents. Et, en tout cas, nous sommes de nouveau au cœur de la première question : l'universalité des droits des individus ou la spécificité des cultures? Calixthe Beyala semble répondre clairement quand elle dit : « Pour moi, un Noir, c'est avant tout et universellement un homme avant d'être un Noir. [...] Car si je commençais par dire qu'un Noir est avant tout un Noir, il risque de ne jamais devenir un homme en Occident ou ailleurs²⁶. » Et Ken Bugul de rétorquer : « Faudrait-il libérer la femme ou la libération? » (CB, 59).

L'expérience polygamique de Ken Bugul nous est présentée — et c'est peut-être le plus choquant — non comme l'expérience d'un vécu personnel, mais comme une réalité à caractère universel : la polygamie est le lieu de la sensualité, de la confiance et de l'Ordre. Et, en plus, la polygamie représente aussi pour elle l'espace — symbolique et réel — des femmes qui lui avait été refusé auparavant²⁷.

La narratrice présente son histoire (son union au Serigne) comme l'accomplissement de sa quête du bonheur. L'histoire de Rama ne sera que l'image déformée de sa propre histoire, car elle n'accepte pas l'Ordre, probablement parce qu'elle se sent forcée d'expliquer sa liaison au Serigne. De là, sans doute, le ton sensuel et érotique qui accompagne les descriptions des sentiments intimes de la jeune fille qu'est Rama. De

24. *Ibid.*, p. 16.

25. « Ils [les jeunes Africains] omettent de dire que leur vision de la « monogamie » est bien parcellaire, aussi étriquée que leur vision de la femme. Globalement, ils ont ce qu'on appelle en Afrique le premier, deuxième et troisième bureau. [...] L'homme exerce les mêmes droits sur elles que sur une épouse légitime. Elles portent leurs enfants mais légalement n'ont aucun droit, et encore moins les enfants issus de ce type de relation. [...] Les vieux au moins prenaient leurs responsabilités face à la femme, aux enfants et à la famille » (Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 94-95).

26. *Ibid.*, p. 99.

27. « À un moment donné, je pris la décision soudaine de franchir la porte au rideau en voile [...]. Cette porte menait certainement à une cour animée [...]. Des femmes partout. Rien que des femmes. Je m'avançai vers elles. [...] Les mains des femmes! Que de messages, que de signes, que de symboles » (RCS, 27-28).

là aussi que le milieu polygame de la concession du Serigne ne ressemble en rien, pour elle, au reste des mariages polygames. Et de là, certainement, les descriptions, pleines de sensualité, de la vie dans la cour des femmes où la mise en scène d'une érotique commune est exhibée naturellement pour nous révéler cet espace ludique et serein — altéré juste par le désir d'être vue²⁸, d'être choisie — où l'Ordre règne. S'agit-il, de nouveau, de présenter la polygamie revêtue d'atours attirants pour justifier le choix inattendu de la narratrice/auteure ? Dans le long monologue qui suit la proposition de mariage du Serigne, elle dit se sentir comme « une poupée brisée, abandonnée dans une poubelle, un soir, dans une rue déserte [...] un corps meurtri par des amours sauvages » (RCS, 158). Et pour justifier — ou non ! — son choix, elle profite de cette scène pour juger — voire ridiculiser — les sentiments des femmes dans les ménages monogames : la jalousie, le manque de confiance, la frustration constituant les pires des douleurs et des accabllements qui finissent par rompre l'union.

Quoi qu'il en soit, son mariage est montré comme une véritable intégration dans son milieu et dans son propre parcours identitaire : « I have a dream » (RCS, 152), dit-elle, un rêve — à résonances historiques de libération et de dignité raciale — qui se matérialise avec ce mariage. En fait, Ken Bugul, dont l'œuvre traduit la circularité du parcours, terminera la quête identitaire entreprise par l'accomplissement de son mariage et, de ce fait, par son inclusion dans le système traditionnel. Il est certain — et nous l'avons remarqué²⁹ — que le Serigne symbolise le lieu de la rencontre et de la reconnaissance. Mais nous nous étions arrêtées, peut-être influencée par une autre lecture, sur ce point. À partir du troisième roman, nous croyons ne pas nous tromper en affirmant que la quête identitaire de Ken Bugul ne passe pas seulement par la récupération de la mère, de la généalogie féminine, mais qu'elle

28. « "Être vu" équivaut en fin de compte à se voir soi-même dans son rapport à l'autre, à la limite, se voir soi-même comme sexe, et cela appelle l'idée du sang » (Lola Bermúdez, « La coulée huileuse d'un regard... », dans *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 289). En effet, l'histoire de Rama, et d'ailleurs des autres femmes, se base sur son désir d'être vue — d'abord par le Serigne et ensuite par l'inconnu — et de voir. De même, la curiosité de la narratrice de voir la cour des femmes sera récompensée par l'explosion de joie et de sensualité.

29. À propos de la fin de *Cendres et braises*, nous disions que « les marques de la structure identitaire sont clairement signalées : les "Harmonies Éternelles" recouvrent le mariage, c'est-à-dire l'intégration sociale tant de fois souhaitée parce que vécue comme échec ; la mère, qui est devenue "ma" mère, récupérée, et le Marabout, représentation de son milieu perdu et rêvé mais surtout la représentation du lieu de la rencontre » (« Une parole libératrice : les romans autobiographiques de Ken Bugul », *loc. cit.*, p. 47).

passe surtout par l'acceptation de l'Ordre, voire du système, que le Serigne symbolise aussi. S'agit-il, en définitive, de la récupération du père, et du Père ?

Ce dernier roman nous fait relire certaines scènes négligées dans notre première lecture. Ainsi, la scène des adieux recouvre tout le programme de vie de Ken : un programme qu'elle aurait dû mener à terme et qui ne sera que la constatation de son échec. Une promesse, faite au père, qui ne sera jamais tenue, sa vie, passant par d'autres chemins, l'empêchera de tenir la parole donnée au père³⁰. Et, en définitive, la promesse faite n'était autre que le retour au bercail, dans son sens le plus large, le retour au rôle traditionnel de la femme que l'expérience en Occident se chargera de déformer. De là, sans doute, le sentiment de perte et de solitude à la mort du père. Car c'était lui, ou plutôt son absence, qui déclencherait le chaos, y inclus l'abandon de la mère :

La mort du père confirmait les répercussions du départ de la mère, l'enfance non vécue, le rêve bafoué, l'école française dans laquelle je fouillais en vain, la nécessité de racines pareilles à toutes ces veines qui reliaient l'enfant à la mère, ce cordon ombilical sûrement important (BF, 96).

La rencontre avec le Serigne annule la solitude et favorise l'harmonie brisée. Certes, l'histoire de Ken se parachève ainsi à partir de la récupération de la mère, mais aussi à partir de l'élection du Serigne. Le cercle se ferme définitivement avec l'intervention de ce personnage qui nous rappelle, et de par son âge et de par sa conception de la vie, le père perdu, la promesse manquée. D'autres signes parcourent le texte et devraient être, sans doute, approfondis ; cependant, pour ce qui nous semble l'essentiel, c'est-à-dire la reconstruction identitaire de Ken, nous croyons pouvoir l'interpréter, maintenant, d'un autre point de vue. Peut-être parce que, auparavant, nous n'avions regardé son histoire que sous l'angle de la reconstruction d'une identité basée sur la généalogie féminine/iste exclusivement, sans prendre en compte d'autres réalités qui, pourtant, s'annonçaient déjà.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que l'« expérience » d'un côté, et la « parole libératrice » de l'autre — éléments indiscutables de l'écriture autobiographique, à en croire Ngandu Nkashama³¹ — sont présentes dans l'œuvre de Ken Bugul et certifient, si besoin était, sa démarche autobiographique. En effet, si *Le baobab fou* était plutôt le

30. « Je lui promis de revenir très vite, de le retrouver et peut-être lui mettre dans les bras un enfant, mon enfant » (BF, 37).

31. Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 163.

roman de l'expérience, de la douleur de la parole, *Riwan ou le chemin de sable* porte à terme la libération annoncée à la fin de *Cendres et braises* : « les Harmonies célestiales », qui clôturent le deuxième roman sont confirmées, dans le troisième roman, par l'accession à l'équilibre de l'auteure-narratrice, par son acquisition finalement d'une place dans un endroit paisible pour y vivre, d'une place dans l'Ordre recherché. Même si cet ordre représente une option inattendue et non partagée, d'un point de vue idéologique, par tout un pan de la critique. Mais cela est une autre question.

De l'africanité à la transculturalité :

éléments d'une critique littéraire
dépolitisée du roman

JOSIAS SEMUJANGA

Les abeilles pilotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après
le miel qui est tout le leur.

MONTAIGNE

Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des
autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.

VALÉRY

Parmi les nombreuses difficultés que rencontre une critique plus soucieuse d'analyser les œuvres que de célébrer la nation, il y a celle d'évaluer les multiples rapports existant entre le phénomène de l'écriture, ou de la création esthétique de façon générale, et la réalisation des œuvres particulières. À partir de cette interrogation, je voudrais identifier, dans la mesure du possible, les différents mécanismes de l'écriture littéraire que convoque chaque texte pris isolément et déterminer l'effet littéraire qu'il valorise, en posant ainsi l'hypothèse que c'est dans ces rapports que se situe l'acte d'écrire. Et je partirai de l'idée de base que toute œuvre d'art prend position sur les mécanismes de la création esthétique à partir de ses nombreuses relations avec les genres. C'est-à-dire qu'à travers l'histoire qu'il raconte tout récit, en l'occurrence le roman, tient d'une certaine façon un discours sur le processus de la création littéraire lui-même et comporte une dimension de valorisation (jugements de conformité ou de non-conformité, de positivité ou de négativité, etc.) des genres littéraires.

Et comme tout texte se présente comme une unité basée sur des règles syntaxiques et sémantiques, à la fois autonomes et dépendantes

du genre duquel procède ledit texte, on peut dire que le travail de l'écrivain consiste à savoir comment réaliser un texte nouveau par rapport aux prescriptions génériques existantes. Une critique soucieuse de l'œuvre cherchera donc à montrer comment le processus d'écriture vise à résoudre cette ambiguïté voulant qu'une œuvre renouvelle les formes stéréotypées du genre tout en gardant la marque de ce même genre. Ambiguïté qui, selon Roland Barthes, se trouve pénétrée de l'ambivalence même du mot poétique, qui est à la fois un ensemble de lois, de règles, de recettes, et un processus de renouvellement des principes d'écriture¹. Il est donc possible de montrer par exemple comment, dans certains romans africains, la signification s'organise à partir des *topoi* généraux du roman par l'intégration qu'en fait l'écrivain à d'autres genres littéraires comme le conte, la légende ou la chanson. C'est également par là que l'écrivain brasse et oppose dans son texte nombre de systèmes de valeurs différents en posant son propre point de vue sur l'écriture. C'est dire que, dans son déploiement figuratif et syntaxique, tout texte de création porte en lui-même une dimension évaluative — critique — de sa valeur littéraire.

Dans la même foulée, je voudrais revenir sur quelques difficultés auxquelles se sont heurtés les travaux récents en littérature africaine pour esquisser ensuite une réflexion sur la question de l'écriture et de son rapport avec la dynamique des genres dans le roman africain. En déplaçant ainsi le débat de l'*africanité* des textes vers l'*écriture* romanesque, il s'agit d'élargir le cadre de leur réception en les situant dans l'ensemble des productions symboliques du monde. On pose l'hypothèse que, dans le cas du roman africain, une telle prise de position sur le processus de création esthétique s'appuie tantôt sur les motifs des récits oraux, tantôt sur ceux du roman de type européen², tantôt sur les deux ou alors sur les motifs d'autres genres artistiques. Ces différents modèles ont été souvent notés dans le discours de la critique littéraire africaine. Et pour mieux situer le sujet, rappelons brièvement les grands moments de cette critique ainsi que sa relation avec le processus transtextuel et transgénérique de l'écriture romanesque.

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 173.

2. Ce terme, emprunté à Milan Kundera, désigne un type de roman transnational dont l'entreprise historique a commencé à l'aube des Temps modernes en Europe : « [...] je ne veux pas dire par là romans créés en Europe par des Européens, mais romans faisant partie de l'histoire de l'Europe » (*Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41).

Parcours de la critique africaine du roman

Ces réflexions me conduisent à m'interroger sur l'existence d'un discours critique littéraire africain susceptible d'être, à la fois, un objet d'étude auquel il est possible d'appliquer une grille de lecture pour analyser les positions des sujets critiques et un moyen pour proposer une autre façon de lire le roman africain. À travers cette double perspective méthodologique, cette réflexion va d'abord être centrée sur l'analyse de la critique africaine pour finalement aboutir à une proposition de lecture du roman africain. Et le choix du roman s'explique par le fait que ce genre occupe, plus que tout autre, une place dominante aussi bien par le nombre des œuvres produites que par la multiplicité esthétique adoptée par les écrivains africains. Depuis une quarantaine d'années, le discours de la critique littéraire africaine suit globalement trois tendances : la critique afrocentriste, la critique eurocentriste et la critique « scientifique ».

Le discours critique *afrocentriste*³ s'édifie selon une double stratégie : démonstration de l'*africanité* des œuvres et réfutation d'une thèse adverse de la critique *eurocentriste*. Cette thèse de l'*africanité* projette une vision téléologique et essentialiste dont l'aspect pratique débouche sur la valorisation des cultures et civilisations du monde noir. Soutenue par de nombreux critiques, cette thèse a donné lieu à des ouvrages si nombreux qu'on ne saurait les analyser de façon exhaustive. Même en se limitant à une seule année, on ne peut présenter en quelques pages les nombreuses recherches qui ont tenté de mettre en relation les œuvres africaines modernes avec les thèmes et les motifs de la littérature orale traditionnelle ou les thèmes sociologiques de l'engagement politique. Je m'en tiendrai donc à celles qui, à mon avis, ont le plus marqué le débat actuel sur le sujet.

Représenté de façon magistrale par Janheinz Jahn avec son ouvrage *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*⁴, le courant en question utilise des méthodes variées allant de l'anthropologie à la philosophie

3. Il existe de nombreux travaux portant sur les rapports entre l'idéologie panafricaniste et l'évolution de la critique africaine. On peut consulter avec profit certains d'entre eux qui, à mon avis, me semblent représentatifs de l'ensemble : Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala/ACCT, 1986 ; Noureini Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, Paris/Lomé, Silex/Haho, 1987 ; Michel Hausser, *Essai sur la poétique de la négritude*, 1987 ; Belinda Elizabeth Jack, *Negritude and Literary Criticism*, Westport, GP ; Michel Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982 ; Christopher Miller, *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*, Chicago/Londres, 1985.

4. Janheinz Jahn, *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1975 (1958). Dorénavant désigné à l'aide du sigle M, suivi du numéro de la page.

en passant par la thématique et l'histoire. Son point de focalisation est l'*originalité* des textes africains. Vers la fin des années cinquante, alors que la littérature africaine en était encore à ses débuts, Jahn précisait déjà le *devoir-faire* du critique et le *devoir-être* d'une œuvre africaine : « La science littéraire doit découvrir en quoi consiste cette africanité [...]. Il faut chercher quels topoï, quelles idées et quelles caractéristiques de style ont ou n'ont pas leur origine dans des traditions et des civilisations strictement africaines [...] » (M, 17-18). De l'étude de Jahn, retenons trois brèves remarques à propos de la relation entre l'*analyse* d'une œuvre et la *célébration* d'une nation. Premièrement, en magnifiant l'*originalité* africaine, l'auteur a ouvert la piste de la comparaison des œuvres africaines avec les récits de la tradition orale. Mais, ce faisant, il a fermé celle de la comparaison de ces œuvres avec les autres littératures en érigeant une barrière entre la littérature orale et la littérature écrite : « [...] une littérature qui ne témoigne d'aucune influence européenne et qui n'est donc pas écrite n'appartient pas à la littérature néo-africaine mais à la littérature africaine traditionnelle. La frontière entre les deux est facile à tracer : c'est la frontière entre la littérature orale et la littérature écrite » (M, 16). De plus, sa méthode critique, qui est un mélange d'ethnologie, de philosophie et d'histoire, se révèle un outil peu efficace pour l'analyse des textes littéraires. Enfin, constitué essentiellement de textes de poésie, son corpus permet difficilement d'extrapoler les résultats à d'autres genres littéraires comme le roman ou le théâtre.

En voulant établir la continuité entre les récits de la tradition orale et le roman, Mohamadou Kane⁵ poursuit l'héritage de Jahn, tout en ouvrant une piste qui sera suivie par de nombreux critiques après lui. Dès lors se fonde une école — les traditionalistes — dont l'hypothèse de départ est celle que Kane lui-même a posée : le roman africain est une continuation des textes de la littérature orale⁶. Dans cette optique, la critique ne se montrera attentive qu'à saisir et à révéler les seuls liens de continuité entre la littérature orale et les œuvres écrites pour mieux comprendre les problèmes du roman africain. Cette injonction méthodologique oriente le critique sénégalais vers le rejet de tout rapport de la littérature africaine avec d'autres littératures : « Quel que puisse être, par la suite, son degré d'adaptation à la culture française, il sera toujours impossible d'expliquer ses œuvres en faisant abstraction de son

5. Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Abidjan/Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1982.

6. Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Francfort, IKO Verlag, 1993.

origine. C'est en cela d'ailleurs que réside la différence entre le romancier africain et le romancier étranger qui écrit sur l'Afrique⁷.» De la critique *afrocentriste*, on peut tirer quatre observations.

Dégagée à partir des thèmes des œuvres, cette *africanité* se présente davantage comme le choix idéologique du critique. Elle est plus discursivement manifestée par la modalité du *devoir-être* du sujet critique que par celle de l'analyse syntaxique et stylistique des œuvres. La critique *afrocentriste* établit ainsi ses principes de lecture du roman africain à partir des seules références aux récits de la littérature orale, en écartant par là celles qui mettraient le roman africain en rapports intertextuels avec les textes produits par d'autres espaces culturels, surtout le roman de type européen.

En second lieu, ces critiques veulent rassembler tous les romans des écrivains africains — et Dieu sait s'ils sont nombreux ! — sous un seul schéma, avec leurs motifs et leurs *topoi* constants. Il suffirait ainsi de projeter ce schéma sur chaque roman pour vérifier, et toujours confirmer, son *africanité*, même si, comme le disait si bien Roland Barthes à propos des formalistes, «le texte y perd sa différence⁸». Cette quête de l'originalité africaine, qui fonctionne narrativement à la manière du vieux récit du mythe du bon sauvage, accrédite une vision manichéenne de l'écriture. Selon cette vision, le roman de type européen dégraderait les modèles traditionnels de la culture africaine. Ceux-ci seraient donc restés à l'abri de la *contamination* et pourraient ainsi régénérer l'art en général⁹.

7. Mohamadou Kane, «Sur les formes traditionnelles du roman africain», *Revue de littérature comparée*, n° 48, p. 536-568 ; la citation se trouve à la p. 549.

8. À ce propos, Barthes disait qu'une telle situation conduit le lecteur à un choix incontournable : «Il faut donc choisir : ou bien placer tous les textes dans un va-et-vient démonstratif, les égaliser [...], les forcer à rejoindre inductivement la Copie dont on les fera ensuite dériver ; ou bien remettre chaque texte [...] dans son jeu avec les autres textes» (*S/Z, op. cit.*, p. 9).

9. Sur ce malentendu de la valorisation excessive de l'africanité, Bernard Mouralis a fait une mise au point qui situe bien le propos : «Parallèlement, la découverte, au début du xx^e siècle, des arts non européens — notamment les arts africains et océaniques — qui ne relevaient pas jusqu'alors du champ de l'histoire de l'art allait élargir la réflexion développée à partir de la prise en compte des "primitifs" européens. On appréciait ainsi le vitalisme, voire la barbarie, de ces œuvres exotiques que l'on opposait volontiers à l'asthénie et à l'esprit de décadence qui paraissaient caractériser alors la production occidentale. [...] Les cubistes trouvaient d'abord dans l'Art nègre des formes qui les intéressaient parce qu'elles représentaient pour eux des solutions à un grand nombre de problèmes techniques qu'ils se posaient» (*L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine, 1993, p. 70). Sans entrer dans la complexité du discours anthropologique de l'élection du sauvage et ses multiples implications, retenons que l'exaltation et la volte-face des anthropologues réapparaissent presque trait pour trait à la fin des années cinquante, comme en témoigne Janheinz Jahn. De fait, dès le début du xx^e siècle, le mythe du *bon sauvage* du xviii^e siècle,

Et l'*africanité*, sans que l'on sache exactement ce que signifie ce terme, acquiert la fraîcheur d'une virginité rétinienne, de telle manière que l'exalter, c'est la poser comme une contre-valeur exemplaire face aux productions culturelles européennes. D'après ces critiques, il existe un fossé qui sépare le royaume du salut — l'*originalité africaine* — du royaume du mal — la dégénérescence de l'art européen — entre lesquels il ne peut y avoir d'autre choix que l'adhésion ou la répudiation. Ces critiques ont non seulement choisi l'Afrique, ses littératures et ses cultures, mais surtout le bon côté de son histoire, de son écriture et de son art. C'est ce phénomène que Frantz Fanon appelle, dans *Peau noire, masques blancs*, un manichéisme délirant qui consiste à inverser simplement les égalités « Blanc-bon », « Noir-mauvais » du mythe du *barbare* à civiliser élaboré par les anthropologues du XIX^e siècle¹⁰.

Troisièmement, ce culte de l'*essentialité* africaine va même à l'encontre du projet des écrivains, comme en témoigne la réponse de Sony Labou Tansi à propos de son héros dans *Les yeux du volcan*¹¹. Interrogé sur la connexion entre le comportement bizarre du héros et ses origines africaines, l'auteur précise :

C'est un fou qui n'a pas de couleur. Africain ou Européen, peu importe. Je crois d'ailleurs que nous devons commencer à réfléchir autrement. Jusqu'à présent, nous autres Africains, avons été très archaïques. Les identités ne doivent pas devenir des handicaps. Moi je suis kongo, mais j'ai aussi une capacité d'ouverture sur les autres, la capacité d'accepter les différences. Donc, mon savant n'a pas de couleur. Sa première préoccupation, c'est le travail qu'il fait et non la couleur de sa peau ou la longueur de ses cheveux¹².

De fait, comme l'art d'écrire découle de l'art de lire, il est logique de se demander si l'œuvre du romancier africain ne résulterait pas également de l'encyclopédie du lecteur-écrivain. Et comme on le sait, celle-ci se constitue à partir d'un mégatexte transgressant les frontières des genres et des œuvres littéraires ou autres auquel l'auteur pourrait avoir accès

qui s'était transformé en mythe du *barbare* à civiliser au XIX^e siècle, est remis à l'honneur avec les travaux des anthropologues négrophiles, notamment Frobénius et Delafosse. Mais alors qu'au XIX^e siècle l'Africain était le *sauvage* à civiliser, au début du XX^e siècle, il devient l'homme des origines au contact duquel l'Europe est appelée à se régénérer, du moins en critique littéraire et artistique. Ici et là, on retrouve ce même slogan d'un art au plus haut degré de la *pureté* originelle. Une nouvelle téléologie travaille le discours critique : le renouveau artistique passe par la rencontre et la reconnaissance de l'originalité africaine.

10. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

11. Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

12. Sennen Andriamirado, « Sony Labou Tansi, qu'écrivez-vous ? », *Jeune Afrique*, n^{os} 1564-1565, 1990, p. 125.

au cours de l'élaboration de son œuvre. Car, après tout, les romanciers africains ne lisent pas que les contes de Mamadou et Bineta¹³.

★ ★ ★

Autant la critique *afrocentriste* privilégiait les motifs des récits oraux de la tradition orale africaine ou des thèmes sociaux liés à l'histoire récente du continent, autant la critique *eurocentriste* insiste sur la comparaison du roman africain avec les œuvres européennes. Cette critique soutient l'idée selon laquelle il existe des règles immuables propres au genre romanesque que tout le monde doit respecter (y compris l'écrivain africain) s'il veut écrire un *bon roman*¹⁴. Ce courant s'oppose donc aux thèses de l'africanité.

En analysant le roman de Chinua Achebe, *No Longer at Ease*¹⁵, Keith Waterhouse énonce par exemple son jugement à partir de l'esthétique du roman réaliste : « I suppose the heart of the matter is that simplicity is all we ask in the novel [...]. Later when the chronicles of change are more or less complete, some very fortunate writers will be able to fill the framework in, wallowing in the new luxuries of characterisation, motivation, depth, psychology and all the rest of it¹⁶. »

Bien qu'avec une analyse plus poussée sur le plan linguistique, Makhily Gassama, dans son ouvrage *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, soutient l'idée que le roman africain se base sur le modèle occidental sans vraiment l'égaliser¹⁷.

Derrière ce discours généralisant se cache un présupposé de l'immaturation du roman africain, genre dont les techniques seraient encore non maîtrisées. C'est ce que Jean-Pierre Ndiaye reproche à Saidou Bokoum¹⁸ : « L'élaboration de tout roman suppose que l'on possède ou maîtrise la technique de l'écriture de la langue dans laquelle on s'exprime [...]. Le roman est toujours une construction, une architecture. Dans *Chaîne*, le

13. Mamadou et Bineta est le titre générique de manuels scolaires de français à l'école primaire coloniale en Afrique française : Afrique occidentale française (AOF) et Afrique équatoriale française (AEF).

14. Amadou Koné se livre à une décapante et salutaire déconstruction d'une telle vision eurocentriste, déconstruction qui est la bienvenue même si elle est entachée d'une certaine valorisation des seules formes esthétiques de l'Afrique traditionnelle (*Des textes oraux au roman moderne, op. cit.*).

15. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, London, Heinemann, 1963.

16. Keith Waterhouse, *The New Statesman*, vol. 60, 1960, p. 398.

17. Makhily Gassama, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Abidjan/Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1987.

18. Saïdou Bokoum, *Chaîne*, Paris, Denoël, 1974.

matériau va dans tous les sens¹⁹.» Plus loin, le critique reproche au romancier de s'être inspiré de la pire paralittérature occidentale sans être capable de maîtriser les techniques du *nouveau roman* et du *roman fantastique*. Que peut-on retenir de ces deux tendances de la critique africaine du roman ?

Tout d'abord, les deux courants tendent à réduire la liberté créatrice de l'écrivain en voulant l'enfermer dans une africanité ou une européenité dont les formes sont répertoriées et fixées à l'avance. Une contrainte donc non seulement pour les romanciers, mais aussi pour toute critique soucieuse de situer les œuvres africaines dans le contexte culturel du xx^e siècle, caractérisé par la multiplicité des traits génériques et interculturels.

Ensuite, malgré les apparences, les deux tendances fonctionnent de la même façon. Elles ont, en effet, la même prétention classique des anthropologues du xix^e siècle : le roman européen reste le modèle du roman africain. En fait, elles répercutent aujourd'hui le même discours qu'hier, car si la critique afrocentriste se contente de renverser les prémisses de la thèse eurocentriste, celle-ci poursuit allègrement la ligne tracée depuis le xix^e siècle. En répondant au présupposé de la critique eurocentriste, la critique afrocentriste affirme, par exemple, que le roman africain est original parce qu'il n'emprunte pas ses motifs au roman européen, mais à la parole artistique de la tradition orale. Même si tel était le cas, en quoi le fait de se référer à la parole artistique de la tradition orale constituerait-il un effet valorisant de l'écriture romanesque ? Ces deux orientations enterrent tout autant la façon de penser l'histoire des genres littéraires en Afrique et ailleurs dans le monde que les recherches esthétiques de l'art du roman. L'écriture littéraire n'est-elle pas un processus de transformation continue des genres disponibles au moment où l'auteur réalise son œuvre ?

Étudiant les œuvres africaines en rapport avec l'esthétique du roman, d'autres études visent la construction d'un cadre épistémologique du roman africain. Ce courant critique plus soucieux de l'analyse des textes (courant scientifique) déplace la question ontologique de l'origine de la littérature africaine vers le processus plus dynamique de l'écriture littéraire.

Ainsi, même s'il minimise la portée des formes intertextuelles générées par l'usage des *topoi* du roman européen dans nombre de romans africains étudiés, Amadou Koné²⁰ en reconnaît tout de même l'existence.

19. Jean-Pierre Ndiaye, « Des tripes et de la créativité », *Jeune Afrique*, n° 718, 1974, p. 63.

20. Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne*, op. cit., p. 31.

Il a surtout le grand mérite de s'appuyer, pour l'analyse des textes et le processus d'écriture, sur une méthode claire. Et même si les résultats auxquels cet auteur aboutit témoignent, toutes proportions gardées, d'une certaine vision idéologique de l'africanité, sa méthode reste un exemple intéressant pour la critique rigoureuse du roman africain. En s'inscrivant dans la perspective de Bakhtine, de Goldmann et de Lukács, Koné, dans la même lancée, analyse bien le contexte historique dans lequel évolue le roman africain.

De son côté, à travers son célèbre ouvrage, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Lilyan Kesteloot a étudié grâce à la méthode sociologique la naissance d'une école littéraire : le mouvement de la négritude et les thèmes caractéristiques du roman de cette époque. Elle souligne aussi bien les sources occidentales que négro-africaines des œuvres. C'est une étude d'importance réalisée sur la littérature africaine à ses débuts. L'auteur montre clairement que la cohérence du mouvement de la négritude se fonde sur l'unité raciale (les écrivains noirs de l'Afrique et des Antilles), linguistique (le français) et un but (fonder une nouvelle littérature distincte de la littérature française et de la littérature africaine traditionnelle)²¹.

Bernard Mouralis s'est également intéressé à cette question du roman africain dans ses rapports avec les modèles européens. Il affirme que, de manière générale, « les romanciers africains — mis à part Charles Nkomo, Ousmane Sembène et Yambo Ouologuem — se sont jusqu'à présent peu intéressés au nouveau roman et à la remise en question du roman en tant que genre²² ». À partir de plusieurs romanciers, allant de Bédié à Mudimbe en passant par Ouologuem et Cheikh Hamidou Kane, les travaux de Mouralis visent à montrer que beaucoup de romans africains adoptent des motifs du roman européen. À l'instar de Paul Van Tieghem, Mouralis inscrit sa démarche critique dans une perspective de compréhension internationale entre les peuples par le biais de la littérature²³.

21. Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963.

22. Bernard Mouralis, « Le roman négro-africain et les modèles occidentaux », *Présence francophone*, n° 2, 1971, p. 5-11 ; la citation se trouve à la p. 10.

23. Paul Van Tieghem écrit : « La littérature comparée impose [...] à ceux qui la pratiquent une attitude de sympathie et de compréhension à l'égard de nos frères humains, un libéralisme intellectuel, sans lesquels aucune œuvre commune entre les peuples ne peut être tentée » (dans Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 67).

De son côté, Eileen Julien a brossé la question de l'africanité. Dans son ouvrage *African Novels and the Question of Orality*, elle s'attaque, avec raison, à l'essentialisme de l'africanité et pose un jugement définitif en soulignant l'irréductibilité du roman africain à la simple continuation de la parole artistique traditionnelle. Dans le même ordre d'idées, Julien précise que le roman africain procède du phénomène général de l'inter-textualité faisant dialoguer tous les textes entre eux : « We refer to the continuous dialogue of works of literature among themselves as inter-textuality : texts comment and expand upon their predecessors or break with them entirely, as their situation in specific social and historical contexts shape them²⁴. »

Et selon la même perspective, d'autres chercheurs font remarquer que le roman africain convoque nombre de motifs littéraires du roman européen ou des formes de la tradition orale, sans pour autant poser un jugement de valeur sur le phénomène lui-même. Cette critique, plus soucieuse du texte de la célébration de la nation et qui est pratiquée par les universitaires — enseignants ou chercheurs —, vise l'approfondissement de l'analyse théorique dans le sens d'une compréhension des mécanismes de la création littéraire des textes africains²⁵.

Ces réflexions autorisent à affirmer que les écrivains africains, bien au courant du modèle du roman de type européen, par la scolarisation et par les moyens de diffusion culturelle internationaux, mais encore attachés à la tradition orale qui continue d'alimenter la vie culturelle en Afrique, adaptent ces deux sources d'inspiration avec ingéniosité. Et, comme le rappelle Milan Kundera, « l'individu ne peut pas ne pas imiter ce qui a déjà eu lieu ; si sincère qu'il soit, il n'est qu'une résultante des suggestions et des injonctions émanant du puits du passé²⁶ ». À partir du moment où l'on reconnaît dans le roman des traits génériques variés permettant de définir l'ensemble de ces occurrences comme

24. Eileen Julien, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 26.

25. On peut citer, à titre d'exemple, Ngandu Nkashama, *Comprendre la littérature africaine écrite*, Paris, Saint-Paul, 1979 ; Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Roman-ciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986 ; Papa Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal*, Francfort, IKO Verlag, 1994 ; Daniel Delas, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Université de Paris X, 1994 ; Anny Wynchank et Philippe-Joseph Salazar, *Afriques imaginaires et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; Christiane Ndiaye, *Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996 ; Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997, ou Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

26. Milan Kundera, *op. cit.*, p. 22.

faisant partie de l'encyclopédie de l'auteur, il s'agit de les considérer comme des manifestations du processus transculturel de l'écriture, dont les manifestations vont de la simple intertextualité à l'adaptation, en passant par la reprise de fragments d'autres textes.

Éléments pour une critique transculturelle du roman africain

On sait qu'un paradigme, constitué de classiques comme *international*, *interrelation*, *intersubjectivité*, *intertextualité*, *interdiscursivité*, *interculturel*, *intergénérique*, etc., existe dans ce nouveau champ notionnel. Les termes en *inter* suggèrent l'idée de deux ensembles unis par une relation d'intersection, de partage et de cohabitation, tandis que le préfixe *trans*, qui convoque les lexies *à travers*, *de part en part*, *au-delà*, se différencie ainsi des termes en *inter*. Quel espace définit-il par rapport à d'autres notions comme intertextualité, interculturalité, interdiscursivité, etc. ? Deux raisons militent en faveur du choix des termes de transculturalité, transculture, transculturel ou transgénérique.

Tout d'abord, ils rendent bien compte de la nature du travail de l'écriture littéraire envisagé selon la métaphore de Montaigne à propos de l'abeille butinant ici et là pour préparer son miel. En second lieu, si on les voit sous l'angle de la sémiotique de la création esthétique, ces termes en *trans* sont plus précis que les termes en *inter* d'un point de vue strictement terminologique. Ils substituent, en effet, la notion de rapports entre les cultures et les genres à la notion de relations transversales des productions symboliques à travers les cultures, aspect qui caractérise davantage le phénomène de l'écriture en tant que processus d'apprentissage. Et leur valeur heuristique est également manifeste.

De prime abord, l'intertextualité est limitée aux seules relations qu'un texte donné établit avec d'autres textes connus, tandis que la transculturalité et la transgénéricité visent la relation transversale de toutes les productions symboliques dans le champ sémiotique international. Subséquemment, l'intertextualité, qui est utilisée surtout dans le domaine littéraire alors que tout discours peut entrer dans la dynamique intertextuelle lorsqu'il est convoqué en tant que texte, est souvent en concurrence avec l'interdiscursivité. Ce dernier terme tient en effet compte de toutes les relations entre les textes et les discours reconnus comme textes : le discours historique, médical, scientifique, etc. L'interdiscursivité, qui est, selon Marc Angenot, la convocation de divers types de discours qui entrent dans le processus relationnel du texte

littéraire avec les idéologèmes, fait écho à l'intertextualité élargie à l'ensemble des discours sociaux localisables dans les textes. En cela, l'interdiscursivité est proche de la transtextualité, définie par Gérard Genette comme tout ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes²⁷ ». La seule différence pratique entre les deux termes réside dans le fait que Marc Angenot vise l'analyse des discours en général, alors que Genette étudie les relations entre les textes littéraires. C'est parce qu'elles constituent un champ largement ouvert aux différents types de relations entre toutes les productions culturelles par le biais des œuvres que la transculturalité et la transgénéricité sont ici préférables à l'intertextualité et à l'interdiscursivité.

Comment la critique transculturelle se constituerait-elle et se donnerait-elle à lire dans une œuvre littéraire ? Telle est la question, riche en implications critiques dans la mesure où souvent la critique prétend révéler les valeurs esthétiques nationales ou régionales des œuvres, alors que celles-ci sont caractérisées par des relations transversales où le lecteur averti découvre plusieurs espaces culturels entremêlés. En effet, tout le monde s'accorde à reconnaître qu'en ce début du xxi^e siècle, en mettant en contact diverses cultures et civilisations, les flux migratoires sapent nos certitudes les plus tenaces sur des sujets aussi chargés d'émotivité que la nation, la culture ou le pays. Cet enchevêtrement, étant lui-même un phénomène qui impose à la critique littéraire de repenser les schèmes explicatifs les plus éprouvés, requiert, en même temps, la révision du principe « un peuple, une nation, une langue, une littérature », principe à partir duquel, comme on le sait, la critique littéraire fonde nombre de ses postulats de lecture.

La critique transculturelle est alors la méthode d'analyse qui vise à montrer comment une œuvre dévoile la culture de « Soi » et de l'« Autre » par des coupes transversales sur les genres artistiques et littéraires. Elle étudie les relations qu'une œuvre particulière établit avec la macrosémiotique internationale, qui est trop riche et variée pour être envisagée dans le seul cadre national.

Tout d'abord, parce que l'écriture littéraire exige dans sa réalisation une mobilité d'esprit que les phénomènes exclusivement nationaux ne sauraient satisfaire. Ensuite, « la vie culturelle du xx^e siècle, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle, et la capacité du genre romanesque à transformer et à phagocyter toutes les formes artistiques

27. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

contemporaines, permettent difficilement que l'on puisse imaginer l'existence de formes spécifiques au roman national : africain, français, latino-américain ou québécois²⁸ ». Enfin, la valeur d'une œuvre artistique ou littéraire ne se manifeste réellement qu'en la situant dans le contexte culturel mondial où se marchandent toutes les valeurs esthétiques. Et quels rapports peut-on établir entre la transculturalité et le genre littéraire ?

* * *

Sans entrer dans les détails sur la problématique de la notion de genre, rappelons que celle-ci semble s'être élaborée selon trois axes distincts. Il existe, premièrement, une théorie « classique », qui repose sur une définition opposant la « forme » et le « contenu » des genres littéraires comme la comédie ou la tragédie ; deuxièmement, une théorie « post-classique » ou « moderne », qui se fonde sur une conception de la réalité permettant de distinguer notamment des traits narratifs plus ou moins conformes à une norme sous-jacente, comme l'indique l'existence des différents genres : fantastique, merveilleux, réaliste, naturaliste, surréaliste, etc. ; et, troisièmement, une théorie « postmoderne », qui est caractérisée par un éclatement majeur des genres. Il appert ainsi que, sous-tendue par une axiologie, toute classification par genres littéraires qui est propre à un champ culturel historiquement circonscrit est sans rapport évident avec la nature propre des œuvres. Même si tout lecteur reconnaît intuitivement l'existence des genres²⁹, « [...] la notion [...] repose sur le postulat qu'il existe en quelque sorte des formes a priori, universelles et intemporelles, de la littérature — des universaux dont on pourrait dégager "l'essence" à l'état "pur"³⁰ ». En cela, le genre

28. Josias Semujanga, « Rhétorique de la critique littéraire africaine », *Tangence*, n° 50, 1995, p. III.

29. Le lecteur participe à la construction du genre, ne serait-ce que par son propre classement des œuvres qu'il lit. Pour André Warren et René Welleck : « Le genre littéraire représente, si l'on veut, une certaine somme de procédés esthétiques disponibles à l'écrivain et déjà compréhensibles au lecteur. » Les auteurs ajoutent que le genre est en effet une notion régulatrice dont l'efficacité se fait sentir intuitivement surtout au moment de l'analyse des textes, en ce sens qu'elle informe l'œuvre concrète (*Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 330 et 367). Quant à lui, Jean-Marie Schaeffer considère, avec raison, les discussions sur le genre comme un combat : « Le débat sur la théorie des genres se change en champ de bataille de la querelle des universaux » (« Du texte au genre », dans Gérard Genette [dir.], *Théories des genres*, Paris, Seuil, p. 181). Si telle est la situation, on s'imagine la difficulté supplémentaire éprouvée quand il s'agit de définir un genre à partir des considérations portant, en l'occurrence, sur le concept de « roman africain ».

30. Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 45.

semble être une compétence programmatique et transcendante antérieure à l'œuvre particulière et supposée par elle³¹. Se présentent alors deux possibilités. D'abord, de type sémionarratif, la compétence programmatique consiste à convoquer des traits formels des genres littéraires afin de les intégrer à la propre organisation d'un texte particulier. C'est le procès esthétique. En revanche, la compétence discursive se constitue lors de l'énonciation textuelle qui régit et façonne les valeurs énoncées dans l'œuvre. C'est le procès axiologique.

Cette double manifestation de l'œuvre, nécessaire pour installer une nouvelle définition restrictive du genre littéraire, permet d'envisager un autre problème corollaire : l'écriture doit adapter les structures sémionarratives propres au genre et à un texte qui a ses traits et son axiologie propres. Car le texte produit dépend de cette double sélection qui s'y opère ; la question « qu'est-ce qu'un genre littéraire ? » devient alors celle de l'écriture : quelle est la double relation qui lie un texte aux genres littéraires et artistiques et quelle est la relation qui lie un texte à son genre institutionnalisé, notamment par le paratexte³² ? Et l'on comprend la difficulté de définir le genre, car se pose ici le problème des essences ou des universaux littéraires. À l'essentialisme de la tradition classique et néo-classique, selon lequel les genres littéraires constituent un ordre hiérarchisé d'objets définis, s'oppose le structuralisme qui a tendance à privilégier le texte au détriment d'éléments extérieurs comme le genre.

La notion de genre fonctionne comme une aporie. C'est un nœud gordien de contradictions. Il n'existe, en effet, que dans la relativité de l'idéal visé et de sa réalisation. On peut même se demander très sérieusement si la notion de genre s'applique vraiment au roman puisque, depuis l'époque romantique, le roman tend à être considéré davantage comme un *métagenre* à cause de sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires. Dans la mesure où le roman possède cette capacité d'« introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études

31. Bien que peu développée, cette position, déjà adoptée par plusieurs critiques, me semble prometteuse de résultats intéressants, car elle se situe tant du point de vue du processus créatif des œuvres que de leur classement idéologique par corpus. Par analogie avec le schéma narratif, on peut dire que tout romancier écrit des textes à partir d'un modèle générique intériorisé qu'il adapte plus ou moins à un texte particulier. En ce sens, la référence à un corpus particulier, par exemple le roman africain, est une vue limitative du phénomène de l'écriture, car la référence transculturelle et transtextuelle est beaucoup plus étendue.

32. Jean-Marie Shaeffer, *op. cit.*, p. 180 et suiv.

de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)³³ », chaque romancier lui imprime sa propre vision esthétique.

De la sorte, le travail de l'écrivain africain consiste à aménager, dans le genre romanesque, une œuvre particulière susceptible d'emprunter ses formes et ses thèmes tout aussi bien à la tradition romanesque européenne qu'aux récits africains. Ce faisant, le romancier africain ne fait que ce que fait tout romancier : réadapter les traits génériques à sa propre vision esthétique sans que l'on puisse y voir un quelconque paradoxe, comme le prétend Mohamadou Kane³⁴. Devant un tel dilemme, comment la notion de transculture (transgénérique) peut-elle contribuer à la lecture des œuvres ? Et en quoi permet-elle d'étudier les relations entre le roman africain et le genre romanesque d'une part, et le roman et les autres genres de productions culturelles, nationaux ou internationaux, d'autre part ?

C'est dans cette optique que la critique transculturelle s'avère indispensable, dans la mesure où elle part de l'hypothèse que comprendre l'univers d'une œuvre de création, c'est le situer dans ses rapports avec la macrosémiotique internationale des productions symboliques comme les œuvres littéraires. De ce fait, le champ culturel mondial, avec ses moyens de communication et de transport qui sont les plus perfectionnés depuis que l'homme est sur terre, pourrait être considéré comme une macrosémiotique. C'est-à-dire un ensemble de signes culturels expliquant selon quels mécanismes et selon quelles lois les productions artistiques élaborées dans une civilisation donnée du globe collaborent à sa propre structuration, à son propre développement, à la structuration et au développement de l'ensemble. Dans le cas du roman, une telle approche repose sur le fait que ce genre, caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires, jouit, dans la filiation de Milan Kundera, Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar ou Bakhtine³⁵, d'une aptitude particulière à décloisonner les autres genres littéraires et artistiques. C'est un genre phare qui permet d'apprécier le caractère transculturel de l'écriture contemporaine où toutes les formes hybrides se rencontrent dans une même œuvre sans que l'on puisse établir avec certitude la question de l'origine de la forme primordiale. C'est

33. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

34. Mohamadou Kane : « Les paradoxes du roman africain », *Présence africaine*, n° 139, p. 74-87.

35. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op. cit., et *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 ; Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, 1991 ; Marguerite Yourcenar, *Les mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1982, ou Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

pourquoi l'analyse textuelle d'une œuvre romanesque porte sur les mécanismes assurant l'articulation entre une œuvre et le genre romanesque dont elle convoque les traits généraux pour son organisation interne. Sous des formes complexes dans les romans africains, ces mécanismes opèrent selon trois modalités essentielles : la relation d'une œuvre avec les sous-genres romanesques (roman historique ou roman policier), la relation d'une œuvre avec d'autres genres que le roman (conte ou théâtre) et la relation transculturelle par la convocation des motifs figés propres à une aire culturelle (légende/roman ou oralité/écriture). Peut-on parler d'une écriture romanesque africaine autre, nouvelle, ethnique, qui viendrait se différencier de l'écriture romanesque en général et de l'histoire du roman ? Qu'en est-il des mouvements littéraires et artistiques qui se sont succédés au cours du ^{xx}^e siècle, période pendant laquelle l'Afrique a produit des œuvres écrites ? Comment peut-on penser la spécificité littéraire africaine en rapport avec ces mouvements ? De telles interrogations sont à la base de l'analyse d'une dizaine de romans africains.

Illustrations

Dans la trilogie de Massa Makan Diabaté³⁶, chaque roman se présente comme un acte de théâtre qui, à son tour, est subdivisé en scènes d'un comique cocasse. Les signes du théâtre sont nombreux. Peut-on dire que l'écriture de Diabaté est davantage théâtrale que romanesque ? En effet, à y regarder de près, l'intrigue est très simple, tandis que les personnages sont vraiment les types sur lesquels se construisent les péripéties dramatiques des romans. Ce qui autorise à dire que, jusqu'à un certain point, la trilogie de Diabaté se caractérise par la dominance d'un genre artistique — le théâtre-*kotèba*³⁷ — longtemps pratiqué au Mali avant la naissance du roman en Afrique. En quoi une telle esthétique, qui juxtapose les formes de la tradition théâtrale malienne — le *kotèba* — et celles du roman, se différencie-t-elle d'autres formes romanesques ? Ne prolonge-t-elle pas une pratique d'écriture caractéristique du genre romanesque en général, dont le propre est de s'approprier, en les incorporant dans son propre mode, d'autres genres et formes artistiques ? De la rencontre des genres traditionnels — ici le *kotèba* — avec

36. *Le coiffeur de Kouta* (1980), *Le boucher de Kouta* (1982) et *Le lieutenant de Kouta* (1983), Paris, Hatier.

37. Au Mali, on appelle *kotèba* une forme théâtrale où dominent les caractéristiques d'une chorégraphie dont le thème majeur est la mise en scène des travers de la vie sociale.

les formes du roman venu de l'Occident naît une nouvelle possibilité pour l'artiste africain : une esthétique de la fusion générique. Comme bien d'autres écrivains, Massa Makan Diabaté l'exploite avec beaucoup de doigté. Cette poétique de la relation transtextuelle et transculturelle résulte de la maturation conjointe d'œuvres dramatiques dont la technique se ressent dans la trilogie, dans la mesure où sa forme expressive imprègne la prose romanesque. L'esthétique de la trilogie relève donc de cette forme mixte qui emprunte à la fois au *kotèba* et au roman. Dans ce sens, Massa Makan Diabaté ne fait qu'enrichir le genre d'une écriture nouvelle parce qu'il prend conscience des possibilités qu'il contient : adapter et combiner le réalisme du roman occidental aux formes du *kotèba* malien³⁸.

À mesure que Diabaté prend conscience de son écriture protéiforme, il exerce son pouvoir créateur, non seulement sur la recreation des genres, en l'occurrence le roman, selon le mode classique occidental de la classification littéraire, mais encore sur la transformation, la dissolution, la fusion et l'idéalisation des modèles africains et occidentaux existants. Ses prétentions semblent donc être celles de tout artiste : transformer les formes existantes et en créer de nouvelles. En ce sens, si les romans de Diabaté sont des *kotèba* dans leurs structures, ils sont aussi des romans dans le sens général du terme. Ils sont traversés par des intrigues à saveur romanesque où tout semble possible, y compris que la faiblesse humaine ou le hasard des événements l'emportent sur le destin de personnages dont la marginalité n'a d'égale que la force provocatrice de l'humour. Cette transgénéricité romanesque n'est-elle pas le propre du genre romanesque, comme le dit justement Marguerite Yourcenar : « Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui. Cette étude sur la destinée d'un homme qui s'est nommé Hadrien eût été une tragédie au xvii^e siècle ; c'eût été un essai à l'époque de la Renaissance³⁹ » ? Pour asseoir ce type de narration, Diabaté recourt au comique dont l'effet de distanciation qui caractérise ce mode de communication permet au narrateur de juxtaposer les temps successifs de l'histoire de Kouta, comme si une culture n'intégrait ses différentes phases qu'en en riant.

38. Quoique de plus en plus utilisée par beaucoup de romanciers, cette poétique de la fusion générique mettant en rapport les techniques narratives des récits oraux de la littérature africaine traditionnelle n'est pas généralisable à l'ensemble du roman africain. Car, en effet, certains s'inscrivent davantage dans la tradition du roman occidental avec ses multiples techniques, notamment l'intertextualité et le réalisme.

39. Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 535.

Dans *Doguicimi* de Paul Hazoumé⁴⁰, le narrateur raconte l'histoire de l'ancien royaume du Dahomey au début de la colonisation française. Il fait revivre les intrigues et les fastes de la cour du roi Ghézo. La richesse de la documentation et le souci d'exactitude ethnologique ainsi que le cadre historique lui-même éloignent un peu ce récit du genre romanesque et en font, dans une certaine mesure, un discours du savoir historique ou ethnologique. Mais ce texte est aussi une réussite narrative alliant les lois du roman historique à celles du conte. Composé du couple Doguicimi et Toffa, le récit d'amour de ces personnages principaux est scandé par les récits enchâssés, faits essentiellement de chansons, selon les lois propres au conte populaire. De ce fait, ce que *Doguicimi* souligne, sur le plan esthétique, c'est qu'à l'idée spéculative des genres canoniques (roman historique ou chantefable) se substitue celle, plus forte, de la transgénéricité et de la transculturalité. C'est ainsi que dans ce roman touffu (cinq cent onze pages) les mécanismes du roman historique fusionnent avec ceux du conte africain dans la narration chantée d'un récit d'amour entre un prince et une femme du peuple.

Le même principe d'écriture caractérise également *Chaka. Une épopée bantoue* de Thomas Mofolo⁴¹. À partir du roman historique, du mythe et du conte, l'analyse montre que la force irrépressible de ce texte tient à une restructuration de la conception classique des genres et des cultures unifiés et homogènes. Dans son organisation, son écriture et son influence sur l'imagination du lecteur, ce roman est semblable au récit de l'histoire du royaume zoulou au XIX^e siècle. Il ne se distingue de l'histoire qu'en raison du pacte proposé par l'écrivain au lecteur : une histoire fictive dans le cas de ce roman et une référence à une réalité pour le cas de l'histoire. Alors quelle est la fonction des événements de l'histoire dans cette œuvre ? Qu'ils soient inventés ou avérés par l'histoire des événements réels qui donnent au roman sa cohérence interne, ils s'inscrivent dans le principe fondamental de l'écriture romanesque : maintenir une continuelle ambiguïté entre le vrai et le faux. Pour lire ce texte, on doit se référer à la forme canonique inaugurée par les romans de Walter Scott et noter que le romancier se réfère à un modèle qu'il connaît pour le suivre ou s'en démarquer suivant son propre projet esthétique. Car, si même des traits génériques du roman historique comme genre sont évidents, *Chaka* développe également de nombreuses

40. Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1938.

41. Thomas Mofolo, *Chaka. Une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1939.

formes intermédiaires comme le mythe, la légende et le conte. L'important n'est pas tant que le roman historique soit la source du mythe ou l'inverse, c'est qu'il s'établisse un échange incessant entre ces deux manières de penser et d'écrire le temps. C'est cet échange qui donne à *Chaka* sa dynamique, puisque ce va-et-vient se traduit également par la permanence des traits de l'épopée mythique et du roman historique. Comme lieu où s'achèvent des sens contraires ou cumulatifs, le mythe est en dernière analyse une réflexion pour l'histoire afin de produire un sens par le travail de l'écriture romanesque.

L'analyse portant sur la fonction de l'humour et l'ironie dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma — *Les soleils des indépendances* et *Monné*⁴² — montre comment l'ironie fixe le point de vue à partir duquel s'ancre l'évaluation morale de ces romans et ouvre, au sein du sérieux des sujets traités, les parenthèses du spectacle. Fama et Djigui pourraient bien s'ajouter à la liste déjà longue des personnages rêveurs de l'histoire littéraire du monde, dans la mesure où leur but n'est pas tant la volonté de changer leur milieu que l'obstination à vivre le rêve de l'enfance : la vie de prince héritier et de roi. Liée à la narration, l'ironie fait ressortir un bon nombre des traits qui caractérisent le mieux le genre romanesque : élaboration de la forme pour saisir la réalité complexe considérée comme une énigme. Dans cette ambiguïté sémantique et narrative que permet l'ironisation des récits se trouve le projet esthétique de toute écriture romanesque : raconter une histoire et la construire d'une telle façon qu'une signification puisse en être dégagée sans nécessairement révéler toutes les facettes du sens. C'est cette forme que les romans de Kourouma dégagent. En se plaisant à pousser à l'absurde le grotesque de la vie politique, Kourouma se livre à la démystification d'une idéologie tout comme il cherche une forme pour le dire. Et c'est là que son œuvre prend cette dimension ironique qui rappelle Rabelais.

Une si longue lettre de Mariama Bâ⁴³ permet de réfléchir sur la notion de l'écriture autobiographique en rapport avec le genre romanesque. Cette écriture permet de faire ressortir la façon dont le personnage principal, Ramatoulaye, qui définit sa relation avec les autres, avec soi et avec le monde à partir de sa propre subjectivité, est en rapport avec le narrateur et l'auteur selon le principe même du roman autobiographique.

42. Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1990 (1970) et *Monné. Outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

43. Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1979.

Le thème du statut de la femme serait-il lié au mode autobiographique ? La narratrice se superpose au personnage principal et devient la protagoniste de l'histoire. Elle raconte le récit au *Je*. Et le roman évolue sous la forme synthétique d'une autobiographie racontée sur le mode du récit épistolaire. Par des apostrophes incessantes adressées à sa destinataire et par la relation de communication entretenue avec l'Autre grâce à la fonction phatique du langage, la narratrice renforce le ton de la confidence par une forme autobiographique qui donne l'illusion du vécu. Au-delà des thèmes rencontrés dans le roman africain — la polygamie, la libération de la femme ou le népotisme —, ce roman s'inscrit au lieu d'intersection des genres littéraires connus : l'autobiographie, le récit épistolaire ou le journal intime.

En mélangeant le réalisme, le fantastique et le comique, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi⁴⁴ les déconstruit en tant que formes canoniques. Et dans ce contexte où la parodie joue à la fois sur les plans littéraire et idéologique, la notion de genre s'estompe et fait ressortir l'avènement des textes transgénériques fonctionnant comme des réévaluations des genres et des œuvres antérieurs. De ce fait, *La vie et demie*, par sa sève allégorique et fantastique, se rattache à l'esthétique romanesque contemporaine, de Kafka à García Márquez, tout en évoquant certains aspects du conte africain. Il fait également penser aux éléments baroques du *Pleurer-rire* d'Henri Lopès⁴⁵, dans la mesure où le caractère hybride des discours à visée subversive se retrouve dans un même espace romanesque. Ce roman participe de l'esthétique transgénérique de l'écriture littéraire moderne ; et le réduire à la seule dimension politique, c'est en diminuer la signification⁴⁶.

Dans *Giambatista Viko* de Ngal⁴⁷, le héros-narrateur voudrait amalgamer le conte et le roman, la modernité et la tradition. De ce fait, il fait un clin d'œil à la fois au discours critique de la spécificité africaine et à celui de l'influence occidentale. Grâce à un tel procédé, Giambatista Viko évoque l'intersection culturelle prônée par une certaine critique pour qui la littérature africaine se définit comme une littérature située entre l'oralité et l'écriture. Cette même critique souhaitant l'avènement d'une civilisation nouvelle dans laquelle la tradition et la modernité, l'oralité et l'écriture cesseraient de se penser en termes oppositionnels.

44. Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

45. Henri Lopès, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

46. Sur l'analyse politique de ce roman, voir notamment Anny Wynchank, « Réponses de Sony Labou Tansi aux dictatures. Une satire ménippée », *Présence francophone*, n° 45, 1994, p. 133-149.

47. Mbwil a Mpang Ngal, *Giambatista Viko*, Paris, Hatier, 1984.

Même si une partie de ce récit échappe aux canons généraux du roman et participe du discours de la critique littéraire, son rattachement à la littérature se maintient et continue à se développer grâce à ce discours autoréflexif sur le phénomène littéraire. Il n'est pas jusqu'à l'anecdote qui n'ait été touchée par cette métatextualité discursive structurant tout le récit. Et dans plusieurs cas, la réflexion sur la littérature a été telle que l'anecdote, nourrie par une information sociale d'une étonnante vigueur, impose de véritables changements de perspectives dans la définition des genres littéraires. Or, cette métatextualité fictionnelle qui fonctionne comme une reprise des théories critiques sur la littérature africaine signale « *Giambatista Viko* comme un roman contemporain, à la manière des *Samourais* de Julia Kristeva où les réactions critiques sont insérées dans la narration, et du roman, au titre évocateur, *Le livre brisé*, de Serge Doubrovsky, qui intègre les commentaires critiques de l'œuvre de Sartre à la fiction⁴⁸ ».

Conclusion

Derrière les discussions techniques à propos du statut des textes africains s'impose la question de la méthode de lecture. Or, celle-ci n'est réductible ni à la recherche des sources africaines ni à la recherche des influences européennes. Elle a à saisir le texte comme un phénomène qui advient à partir des notions de genre et d'écriture. Une œuvre qui paraît n'entre donc pas nécessairement dans les schémas déjà élaborés, qu'ils soient de l'africanité, de l'européanité ou autre label. À partir de la notion de transformation générique et culturelle, il faut axer l'analyse de la spécificité d'une œuvre sur sa relation avec le genre dont elle participe. Rappelons-le, l'écrivain respecte rarement les conventions génériques. Il use de tous les genres à sa disposition en donnant, le plus souvent, un savoureux mélange de récit, de journal, de correspondance, de conte ou d'essai.

En tant que dispositif transtextuel, perçu en contiguïté avec d'autres genres dont il sélectionne, intègre ou réadapte certains traits formels et motifs narratifs ou thématiques, le genre littéraire se définit par le processus de création esthétique lui-même. Et des œuvres manifestent plus d'un trait générique parce qu'il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre⁴⁹. Classer les œuvres selon un petit

48. Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, op. cit., p. 161.

49. Tzvetan Todorov émet beaucoup de doutes quant à la définition du genre littéraire et s'interroge sur la validité même de la poétique des genres : « On a posé que les

nombre de catégories relève du rêve des critiques. Il ne s'agit pas d'un classement commode, mais d'une nécessité intellectuelle qui oblige le critique à ne vouloir comprendre un texte que dans son originalité relative, par rapport à un modèle précisément défini. S'il est possible de dégager certains traits généraux des textes, une catégorisation rigoureuse englobant tous les textes littéraires est impossible. Toute œuvre naît dans cette tension, c'est-à-dire qu'à travers sa manière de gérer son rapport au genre se saisit son originalité littéraire. En s'organisant à partir de cette multiplicité générique et discursive, le roman réfléchit sur le processus créatif dans la culture contemporaine.

Réfléchir sur le fait que le roman africain participe de l'esthétique du roman contemporain offre cet avantage de replacer les textes africains dans l'histoire du roman, celle de la rencontre des genres des littératures de l'Afrique avec celles d'autres espaces culturels. Les formes du roman africain sont celles du roman en général même si les contenus peuvent différer suivant les enjeux idéologiques et sociaux. Une telle perspective est d'autant plus importante que continuer à chercher la spécificité du roman africain débouche sur une aporie, pour au moins deux raisons fondamentales : a) le roman est un genre qui respecte difficilement les règles, puisqu'il se nourrit des formes les plus diverses, littéraires ou non littéraires ; b) en plus, la vie culturelle de ce début du ^{III}^e millénaire, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle, jointe à la capacité du genre romanesque à transformer et à phagocyter toutes les formes artistiques contemporaines, permet difficilement que l'on puisse imaginer l'existence de formes spécifiques au roman national.

Dès lors, l'inscription des références aux éléments esthétiques de l'oralité et leur mise en narration romanesque ainsi que l'adaptation des démarches esthétiques contemporaines constituent des éléments de l'émergence de la modernité africaine. Et concilier les valeurs de l'Afrique précoloniale avec celles de sa modernité, tel est l'enjeu majeur qui se trouve à la base de la critique africaine, car l'un des aspects les plus marquants de la modernité africaine est l'hybridité synthétique des cultures du continent. Malgré les références à la tradition orale qui

structures littéraires, donc les genres eux-mêmes, se situent à un niveau abstrait décalé de celui des œuvres existantes. On devrait dire qu'une œuvre manifeste tel genre, non qu'il existe dans cette œuvre. [...] il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre [...]. [...] une œuvre peut, par exemple, manifester plus d'une catégorie, plus d'un genre » (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 26-27).

signalent l'africanisation de l'écriture romanesque, il reste que le roman africain s'inscrit pour une large part dans l'histoire du roman européen. Et pour éviter les écueils où le mouvement de la Négritude — par sa vision essentialiste et racialisée de la création esthétique — a conduit la pensée africaine moderne et la critique littéraire en particulier, il est impératif de repenser la signification des œuvres africaines dans une perspective polymorphe et transculturelle. De plus, cette perspective correspond aux préoccupations esthétiques de plusieurs écrivains africains.

Parce qu'il privilégie l'esthétique de l'hybridité générique, le roman impose le recours à une herméneutique de la transculturalité comme stratégie d'interprétation qui intègre diverses catégories critiques modernes allant de la sémiotique à la sociocritique en passant par l'analyse intertextuelle, afin de montrer en quoi les textes africains participent de l'esthétique du roman contemporain. Une telle méthode revêt deux implications importantes : premièrement, elle présuppose le caractère international de l'acte d'écrire, qui n'est plus considéré comme une application individuelle des schèmes nationaux, et, deuxièmement, elle présuppose également une théorie sémioculturelle de l'acte d'écrire qui ne peut être qu'une théorie du discours artistique en général et du discours romanesque en particulier. Parce qu'elle présente l'avantage de reconnaître les mécanismes du genre dans le processus de création, une telle perspective est plus appropriée à l'analyse des textes littéraires en général et des romans africains en particulier. En effet, les différentes formes — motifs littéraires stéréotypés, figures actantielles, descriptions, etc. — n'ont pas pour fonction de répéter les formes préexistantes à l'œuvre, quelles qu'elles soient. Elles participent, comme désignation des formes constituées, à la construction d'un genre littéraire historiquement attesté comme le roman européen ou le conte africain, mais elles sont aussi réinvesties dans l'organisation d'un texte particulier. Et pour comprendre le roman africain, il importe de le mettre en relation, non seulement avec le roman européen et les récits oraux du champ culturel africain précolonial en général, dans leur évolution, mais aussi avec les autres genres : poésie, théâtre, peinture, film, etc. Transversal par son rapport au genre dont il procède, le roman africain, loin d'être dépendant de l'africanité ou de l'euroanéité, est le résultat du processus créatif littéraire en tant que négociation mobile entre les traits génériques multiples que l'œuvre présuppose. Il participe du paradoxe de la création esthétique en général qui veut qu'une

œuvre ne puisse ni se passer de la référence aux genres ni l'accepter totalement.

Cependant, transculture et transgénérique ne signifient nullement absence de cultures nationales ni de genres littéraires, mais refus de toute vision homogénéisante de l'écriture, de tout principe privilégiant des canons reconnus d'emblée comme légitimes. En effet, la prévision qu'implique un système stable est contraire à l'écriture agissant comme transformation, comme processus instable et même comme insolence vis-à-vis des canons esthétiques. La seule prévision que l'on puisse se permettre est d'ordre formel. On peut penser que, d'une part, en fonction du renforcement des cultures nationales, les institutions littéraires — fondées sur le principe « un peuple, une nation, une littérature » — se durciront et seront plus dogmatiques encore ; d'autre part, en raison des rapports de plus en plus nombreux dans les sociétés contemporaines, les œuvres transculturelles et transgénériques vont se multiplier, opérer des déplacements de plus en plus inattendus et renouveler les genres classiques. En tout cas le roman africain manifeste cette transgénéricité esthétique depuis ses débuts, quoique la critique ait situé les textes dans des catégories qui ne correspondaient pas nécessairement aux structures des textes eux-mêmes.

Exercices de lecture

Chamoiseau : l'écriture merveilleuse

FRANÇOIS LAGARDE

De la traite des Noirs au « pays dominé » ou « domtomisé », le drame de la Martinique est historique dans l'œuvre de Chamoiseau¹. Sans doute est-il aussi personnel : une mélancolie de la *Parole*, du retour au pays natal et de la mère hante l'œuvre. Le drame est aussi linguistique. La diglossie est difficile, et même violente : la parole naturelle, maternelle, est le créole, langue déconsidérée, réprimée par la colonisation et « le Centre ». La langue d'écriture est le français, langue des maîtres de l'habitation et de l'école, mais aussi langue de la littérature et des livres qui donnent « l'existence »². La difficulté diglossique est doublée d'une peine plus grande encore, celle du passage de l'oral à l'écrit, vécu comme une perte, une dette, un travail de mort. L'écriture et le signe trahissent. L'écrivain a reçu les traditions créole et française, orale et littéraire, de sa mère et de son père, du Maître et des camarades d'école, des conteurs et conteuses. Il reçoit aussi oralement, ou par écrit, le témoignage des héros de la geste créole et doit la réécrire, mais il y a perte dans cette traduction de l'oral.

L'écriture est un drame que la merveille du style compense, pourrait-on dire. Ce style est marqué principalement par l'écart et l'amplification. L'écart par rapport à une réception, bien entendu, et non plus par rap-

1. Patrick Chamoiseau est né en 1953 à Fort-de-France, en Martinique. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature*, Paris, Hatier, 1991, écrit avec Raphaël Confiant, et *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, écrit avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant, étant des ouvrages de collaboration, ne sont pas utilisés dans la présente étude.

2. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 68-69. Dorénavant désigné à l'aide du sigle EP, suivi du numéro de la page.

port à une norme, et l'amplification au sens rhétorique d'augmentation, d'agrandissement du texte par les figures, le dramatique et le comique inclus.

L'écart stylistique peut alors s'expliquer par la situation linguistique générale, la diglossie agonistique, et l'amplification, quand elle est extrême³, peut être le fantasme du sujet dominé.

La diglossie

« Un mayoumbé de langues⁴ » déchire le sujet, jusqu'à la « schizophonie », expression de Frankétienne citée par Chamoiseau (*EP*, 62). La diglossie serait radicale en Martinique, et la rupture symbolique entre « langue de la réalité sociale » et langue de la littérature, profonde⁵. Elle est un antagonisme, parmi des dualités radicales : Créole-Français, Parole-Écriture, Trace-Monument, Quartier-En-ville, Créolité-Centre, Diversalité-Colonialisme. La « langue-manman » est le créole et lorsque la mère chante des comptines et des chants secrets à l'enfant malade, l'enfant pose son être « dans la particulière matrice de cette langue étouffée⁶ ». Le créole est la langue des « mangroves du sentiment », il a un effet de « structuration psychique inaccessible aux élévations établies de la langue française » (*EI*, 93). « On s'y vautrait comme horde en irruption dans un temple interdit », écrit l'auteur à propos des injures, image qui rappelle le vieux marron tombé dans la source de *L'esclave vieil homme*. Le créole est spontané comme une injure, il en a la force, « par son aptitude à contester (en deux trois mots, une onomatopée, un bruit de succion, douze rafales sur la manman et les organes génitaux) l'ordre français régnant dans la parole » (*EI*, 69). Il a la mosaïcité du quartier de Texaco face à la droiture cartésienne de la ville coloniale. Il est la vie et la Martinique quand le français est une arme, une drogue.

La langue maternelle coexiste difficilement avec la langue du maître, le français. L'enfant est d'abord exposé à un français « en lisière », parlé par respect envers le père qui s'en sert comme « outil ésotérique

3. « Destruction des limites » annonce le roman *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *EV*, suivi du numéro de la page.

4. « Mayoumbé » signifierait *scène de ménage*, si le mot est de la famille de *mayé*, marier, ou même de *mayolé*, personne mimant un combat avec un bâton.

5. Jean Bernabé, « Solibo Magnifique ou le charme de l'oiseau-lyre », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 37.

6. Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1990), p. 69. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *EI*, suivi du numéro de la page.

pour créer des effets⁷ ». Ce père, mulâtre, est facteur et lit leurs lettres à ceux qui ne savent pas lire, aime les effets d'éloquence du français et la musique classique. Il récite des fables de La Fontaine et transmet ce goût à son fils. Man Ninotte a des chiquetaillies de français, à peine quelques mots surgis « dans sa langue-maison » (E2, 69). Face à ce français en lisière, le créole est maternel, originaire, il représente l'existence et « la culture ». Il *enveloppe* quand le français *domine*, langue de la police et de l'école. Jeune, Chamoiseau écrit des bandes dessinées en créole et des poèmes en français.

Le français entre dans la vie de l'écrivain avec l'école postcoloniale, dans la violence et même la cruauté, mais avec effet. Le créole y est méprisé et interdit. Un enfant noir, pleinement créole, est tué (symboliquement) par le maître assimilationniste qui fouette ses élèves. À l'école, il fallut apprendre à parler sans déformer (ne pas confondre *u* et *i*, ne pas manger le *r*, etc.) et « prendre la parole fut désormais dramatique » (E2, 88). Avec le français, « l'articulation, le rythme, l'intonation » changent, choses essentielles en littérature, et le familier devient différent. Dès le départ en français, la parole et l'écriture sont dramatiques. Les enfants doivent traduire d'une langue à l'autre dans leur tête, avant de parler français, et cet *arcane* est aussi aliénant que celui des policiers assimilés de Solibo⁸. « Il leur fallait bien écouter la tite-langue-manman qui leur peuplait la tête, la traduire en français et s'efforcer de ne pas infecter ces nouveaux sons avec leur prononciation naturelle » (E2, 88). L'écrivain fera la même chose, mais sans craindre d'infecter la langue française de ses créolismes : « Ce qui est sûr, c'est que lorsque je dois décrire une scène, un homme, une situation, je la prononce intérioriquement en créole, je la vis d'abord en créole⁹. »

L'enfant apprend la langue française du Maître et se détache alors de la *parole-manman*. Il devient comme les *Grands*, ses aînés, qui doivent parler français à leur mère, par respect. Il *retient sa parole* avec sa mère (il ne se confie plus), ayant l'impression de ne pas réussir à l'école et de trahir la demande maternelle, comme avant lui le jeune José de *La rue Cases-Nègres*. Le français va l'emporter sur le créole : « À mesure-à-

7. Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1994), p. 67. Dorénavant désigné à l'aide du sigle E2, suivi du numéro de la page.

8. Dans *Solibo Magnifique*, l'inspecteur Pilon est pris entre la logique de Descartes et le pays des *soucougnans* [mauvais esprits] et cela l'oblige à « un arcane mental assez désagréable » (Paris, Gallimard, 1988, p. 110). Dorénavant désigné à l'aide du sigle S, suivi du numéro de la page.

9. Patrick Chamoiseau, « Interview », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 26.

mesure, la petite langue créole de sa tête fut investie d'une chiquetaille de langue française, de mots, de phrases... cela ne devait plus s'arrêter» (E2, 201). Le colonialisme serait responsable de ce *solibo* (mot créole signifiant *la chute*¹⁰) : « L'abandon de la langue maternelle pour la langue élue relève d'un holocauste nécessaire à la divinité monolingue qui nous tient » (EP, 253). Le Centre capte les autres langues dans son filet et fomenté des ministères de la Filetphonie. Mais c'est aussi que le livre apporte l'existence, et que « la rectitude d'une expression désirée littéraire¹¹ » est le choix de l'écrivain, dans une société où le français est la langue du succès en littérature, « donnée incontournable » écrit Bernabé¹².

La diglossie n'est pas toujours dramatique. Elle peut être résolue par l'utilisation d'un interlecte, ou d'un français régional¹³. Elle implique des problèmes de traduction qui peuvent être comiques, dans le commissariat de *Solibo*¹⁴. Mais le rire y reste une défense contre l'injustice d'une langue traitée en patois. Le français des agronomes détruit la créolité du jardin miraculeux de Pipi, dans *Chronique*¹⁵. Au commissariat, le français est un instrument de torture « aussi efficace que les coups de dictionnaire sur le crâne, les graines purgées entre deux chaises et les méchancetés électriques » (S, 98). Le fouet du maître d'école le prouve.

La parole

Dramatique est la perte de la Parole, ou *pawol*, car ses vertus sont nombreuses, quand l'écriture aurait surtout des défauts. La parole est à l'origine de la littérature, en passant par le conte. Elle remonte à l'origine tragique de la traite des Noirs : la très vieille Man Ibo et les Mentô parlent au plus près de la langue originale. « La parole venait de plus lointain [...] et basculait dans un ventre de bateau où mourir était naître¹⁶. »

10. Voir Jean Bernabé, *loc. cit.*, p. 37.

11. Voir Chamoiseau, « Eau sans ravines », *Antilla Magazine*, n° 2, 1983, p. 15. Il s'agit d'un éloge de Zobel.

12. *Loc. cit.*, p. 30.

13. Voir Marie-Christine Hazael-Massieux, « *Solibo Magnifique*, le roman de la parole », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 32-36.

14. Voir Pascale Desouza, « Inscription du créole dans les textes francophones. De la citation à la créolisation », dans Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 173-190. Voir aussi Delphine Perret, « Lire Chamoiseau », *ibid.*, p. 153-172.

15. Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986. Dorénavant désigné à l'aide du sigle C, suivi du numéro de la page.

16. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 365. Dorénavant désigné à l'aide du sigle T, suivi du numéro de la page.

Elle a une profondeur : le Marqueur débranche le magnétophone et s'abandonne à la parole de la conteuse Marie-Sophie, pour « vivre au plus profond les chants de la parole » (T, 425).

L'auteur a commencé par écrire pour un public populaire un « théâtre conté » et engagé qui est pour beaucoup un travail d'oraliture et un spectacle à effets, sinon à machines, incluant les spectateurs, « Timanmaye et criii / Gwan mounne et craaa¹⁷ » (petits enfants et grandes personnes). L'oralité est un bien parce qu'elle rassemble un conteur, un *paroleur*, et des écoutants, les tient ensemble autour d'un bouc émissaire, phénomène social ou culturel connu. Cette parole est aussi joyeuse, militante, « les libertés de mon créole et les joies bondissantes de la parole » (E1, 69) ont la spontanéité de la langue *naturelle*.

L'oralité est aussi une affaire de bouche, de manger et de ventre. Le marché est l'endroit merveilleux, *créolitaire*, où les *manmans* et leurs fils (les *djobeurs*) s'affairent amoureusement autour de la nourriture et produisent la parole. L'enfant hésite entre manger la craie ou écrire ses premières traces¹⁸. Manger les lettres sucrées d'une *manman* pâtissière — « Écrire avec du sucre et dévorer l'écrit » (E1, 89) — est un délice oral, aussi épicé que le touffé-requin de Solibo, aussi enivrant que le tonneau de rhum sous lequel le dernier conteur veut être enterré.

L'oral est plaisir comme le sont les chants de la mère faisant la lessive, ou les récitation du père pour qui La Fontaine est un auteur oral (il « sait donner les musiques et creuser les silences, glisser vite pour réduire un cloche-pied de syllabes » E1, 113), ou encore les lectures vivantes, « des petits poèmes magiques ou des textes choisis » par le Maître. L'élève est fasciné par le « plaisir de lire à haute voix » d'un Maître « guettant l'euphonie désolée » (E2, 162). On aime la « haute voix » en Martinique : il faut « parler Césaire, l'avoir en bouche et en poitrine » (EP, 54) ; le jeune écrivain a d'abord *déclamé* sa négritude, et l'*avalasse* des injures créoles est pire qu'un rhum *décollant la cervelle d'un coiffeur*.

La Parole a aussi une beauté, perdue dans la transmission écrite, et dont les *Dits* de Solibo donneraient un exemple, rien qu'un pâle reflet selon l'auteur mais, pour le lecteur, une merveille d'invention langagière et musicale, ludique, stylée, gonflée de conscience et de sentiment. L'oralité y est un rythme, un *tambouyé* accompagnant le conteur avec un *ka* ou un *gwoka* (tambours). Un débit, une enfilade, un rebondi de la langue, une précipitation des syllabes qui sont sans doute créoles,

17. Patrick Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Éditions Caribéennes, 1982, p. 7. Dorénavant désigné à l'aide du sigle M, suivi du numéro de la page.

18. Voir E2.

car ce rythme monosyllabique et binaire se retrouve au mieux dans les phrases créoles : « [...] pour dévirer remonter retourner éki fok ralé la Pwint toute la Pointe pou aklé'y sisé'y sousé'y pas pour pleurer nia nia nia mé pou travay li kon an karo achin bô kaz an nèg ki fin ou comme la dernière bouteille au pays des gueules sèches pour amarrer dessus le primordial [...] » (S, 224). Ce rythme créole des *Dits* explique peut-être le grand nombre de vers, dont *charge* d'alexandrins jusqu'à l'excès. L'oralité amplifie (les « dix-sept mille escaliers » de *Solibo*), répète, additionne de pures sonorités (la paranomase, ou enfilement de vocables selon les assonances). L'écriture-de-l'oral est sonore, sensuelle, drôle, marronnante (métonymique et à bâtons rompus) et annonciatrice de la merveille où *Solibo* ira après sa mort, anti-monde du colonialisme.

Le son est le vrai, pourrait-on dire. La *manman* fait réciter les leçons et juge au débit, aux hésitations plus qu'au contenu qu'elle ne comprend pas toujours bien. L'enfant cherche alors à tromper sa mère, mais n'y réussit pas, et il est « condamné à réciter ses leçons deux fois mieux que quiconque » (E2, 87). *Répondeur* chez Man Salinières, il apprend ses lettres en chantant avec l'âme : « On devenait le chant et le chant était sentiment vrai » (E1, 39).

La Parole a aussi une force, des puissances, elle est « magique ». Dans *Texaco*, la parole est ce qui tient : « Qui tient parole-qui-porte tient La Parole. Il peut tout faire » (T, 321). Demi-Mentô, *Solibo* est le héros d'une parole qui sauve lorsqu'il apaise le cochon fou, emporte le serpent menaçant la marchande, arrête la première charge de police grâce à sa « parole maîtresse », grâce à « une voix de caresses, de larmes et d'enchantements », lors d'un *Révéré*, ou soirée mortuaire (S, 147). Même la « parolaille à neuf vitesses » peut arrêter la mort, l'apprenti charpentier sauvant ainsi la vie d'Esternome et la sienne lorsque des marrons les attaquent (T, 72). Dans un conte, réécrit de Lafcadio Hearn, un père oublie toujours la *pawol* du Bon Dieu qui doit permettre à sa famille de se débarrasser d'un diable obscène, mais le fils réussit à s'en souvenir et tue ainsi le diable¹⁹. Interrogé par Césaire sur les motifs de son action potagère, Pipi répond qu'« il ne faut pas sous-estimer la force du verbe », surtout s'il s'agit des demandes des enfants affamés (C, 172). La parole sait se faire écouter et entendre, comme en rhétorique. La *manman* sait marchander et obtient beaucoup de grâces par la parole. Dans une scène symbolique d'un *passage* entre l'oral et l'écrit, l'enfant doit traverser un couloir qui relie le lieu où la cruelle Yvette raconte ses

19. « Yé, maître de la famine », dans *Au temps de l'antan*, Paris, Hatier, 1988, p. 68-76.

contes et légendes et sa chambre (chambre de l'écriture?), mais il ignore la formule magique qui donne accès à ce noir couloir, « le crié créole » que connaît la conteuse mais qu'elle ne livre pas à l'enfant effrayé, et « malheur à qui ne savait pas le mot ! ». Yvette est « cruelle », elle *dramatise*. « Le traverseur de couloir implorait cette parole qui lui permettrait de demeurer vivant » (E1, 127). La parole est de vie.

Solibo, qui est « une Force », « une Voix », a reçu des marchandes, après qu'il soit tombé dans les vices, « les paroles de survie » qui l'ont remis sur pied. À son tour il *baille* une parole de survie, de plaisir, d'identité profonde « aux nouveaux nègres marrons », et sa mort est aussi celle de la parole de vie : « En mourant, Solibo nous a plongés là où il n'y a plus de parole qui vaille, plus de sens à rien », remarque un des témoins (T, 144). Le couli, djobeur de Solibo, dit que « sa parole amarrait les aigreurs et les emportait sans escale aux usines du respect » (T, 168). *Amarrer* la déveine, le même verbe est utilisé par l'enfant qui veut tuer le méchant maître grâce à des paroles de quimboiseur. « En ce temps-là, l'existence était sensible aux ordres de la parole », écrit l'auteur, avec un sourire, à propos de cette magie de la parole enfantine (E2, 176). La parole créole est le refuge, le salut de Gros Lombric, il peut résister grâce à « cette griffe-en-terre » de sa *culture*. La parole du père Esternome inscrit sa fille, Marie-Sophie Laborieux, marqueuse de paroles, dans la durée de la « mémoire vivante » produisant « l'énergie d'une légende » (T, 221).

La Parole, ou l'oralité, est un plaisir, un don, elle rassemble, transcende, sauve. Sans doute n'est-elle pas toujours si *légendaire*. La langue des *foufounes* et des *tétés*, et des injures, n'est pas la langue de l'amour (S, 62), pas même du chant du *kokeur* (coq sexuel), des Majors à qui on se donne ou des *kolieurs* (charmeurs). Un enfant qui suce son pouce l'aura trempé dans le caca-poule ou le piment. Répondre *Présent*, dire son nom, « machin compliqué », quand « on a une prononciation réfugiée en bout de langue qui l'amenait à téter les syllabes les plus dures et à empâter les autres », bref, quand on a un « zézaiement de son bout de langue » (il s'agit de Chamoiseau), tout ce *parler* est difficile, mais c'est aussi qu'on s'exprime dans le français de l'école (E2, 55 et 60). La parole a donc ses limites : « que de petits riens que ma parole ne peut vraiment saisir » (EP, 236). Un musicien inventeur du pipeau charme les créatures de la forêt, mais la Bête à sept têtes le dévore quand même²⁰.

20. « Le musicien petit bonhomme », *ibid.*, p. 41-47.

Et puis il y a cet *indicible* qu'est la mort du père (T, 353), et cet *Innommable*, ou *Sans-Nom*, qu'est le serpent de *L'esclave vieil homme*.

Le silence est une source d'angoisse personnelle, on le sent dans *Solibo* : l'arrêt de la parole, ou de l'écriture, est la peur absolue chez un écrivain. Carabosse, « sorcière Gréco-Latine », ordonne le silence et est nommée « Silence-la-tueuse, amie de la Mort » (M, 56). « Son dire est monologue magistral écouté du Monde dans le silence » (M, 61). Elle « colle la gorge » des filles de Zita-trois-pattes. Après le silence imposé par la vilaine fée, « Ti-boute me raconte qu'il sentit tout bonnement sa gorge se bloquer ! Siroko-le-merle menti-menteur donne du vocal pour dire que sa langue fit un nœud rosette ! Et Baye nerfs-le-crikette resta, dit-il, paralysé de tout le corps, ça doit être vrai : le corps de Baye-nerfs, c'est sa gorge hi hi hi » (M, 26-27). L'égorgette de parole dont meurt Solibo, à la fois d'un trop-plein à dire et d'un manque à écouter, ce *nœud rosette* du vocal, ce *corps-gorge* paralysé sont dramatiques. La fin de la parole est une mort symbolique, psycho-sociale, une paralysie, une perte que le style cherchera à racheter.

L'écriture

La Merveille créole n'écrit pas. Lorsque Man Dlo et sa fille recherchent la Parole salvatrice de Papa Zombi, dans la bibliothèque de coquillages, elles ne fouillent dans aucun papier « puisque Papa Zombi Fils de la parole comme nous n'écrit jamais » (M, 107). Le Conteur lui aussi est « Fils de la Parole », et cependant « une calotte de Joie [l]'a voltigé sur ce papier pour ÉCRIRE toutes ces paroles [...]. Il a abandonné son monde du vocal et des veillées pour ÉCRIRE ses contes. Son cas est actuellement étudié sous l'inculpation de haute trahison, par une coumbite de Diablesses et de Répondeurs » (M, 5). Il fonde sa défense « sur le fait que le Théâtre est à la fois Écriture et VOCAL ; qu'il permet aux Fils de la parole d'entrer dans un monde neuf, sans quitter le leur » (M, 5). Les Diablesses (sources de la parole) et les Répondeurs (les écoutants) accusent l'écriture de trahison, sans doute parce qu'elle ne les inclut plus, et comme si l'écriture abandonnait l'Histoire.

On peut se perdre dans l'écriture. « Hagard », l'enquêteur du marché consigne dans ses cahiers « des écritures et des notes fantomatiques » (S, 42) : « ce que je griffonnais en tromperie du remords » est devenu opaque. Chamoiseau s'est senti *se dissoudre* « dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire » et ses notes ne sont plus que les « armes miraculeuses des chantres surréalistes ». Solibo n'est pas amateur du *kritia kritia* de

l'écriture : « Cesse d'écrire *kritia kritia*, et comprend : se raidir, briser le rythme, c'est appeler la mort » (S, 71). Les cahiers de l'écriture sont des objets de douleur communs à l'enfant, à l'enquêteur, à Marie-Sophie, à l'écrivain qui écrit sur « un cahier de texte à couverture verte et rigide », un cahier d'école²¹. Le premier *cahier* d'écriture, illustré d'un chevalier sur la couverture, est une « bible d'échecs, de craintes, de réussites coûteuses ». La vue d'un cahier déclenche des « pluies cendrées, des fumées [...] des émiettements fuyants » (E2, 82). Pipi chasse l'épicier et ses « huit carnets de crédit » lorsqu'il réclame sa dette à Man Jupiter. L'enfant est le commissionnaire de sa mère auprès d'une épicière qui, comme Man Chinotte plus tard, inscrit la dette redoutable dans un cahier. Lorsque la mère envoie l'enfant chercher quelque ingrédient, ce carnet des écritures l'angoisse. Le merveilleux, pourrait-on dire, est que l'enfant gagne à cette épreuve de la dette écrite une *gratte* symbolique : la gratte est la petite monnaie chipée à la *manman*, c'est aussi le *kritia kritia* de l'écriture.

« Sorcière du monde » (T, 239), l'écriture est une violence. Elle est l'arme de la fée Carabosse, qui impose le silence et dicte des lois arbitraires à son serviteur Balai. Balai consulte un livre, « code humain de sorcellerie », et enseigne « le classique » à ses colonisés. Un coup de théâtre final fait que la baguette magique de Carabosse passe entre les mains de Man Dlo puis de sa fille, qui doit l'assimiler. Cette baguette « était sa Mémoire et sa Technique » (M, 139) ; elle est aussi l'écriture, l'instrument de l'écriture, objet pris à l'ennemi et que sans doute le *coumbite* de l'oraliture condamne.

Le signe est d'abord une invention et puis il emprisonne. Le *quéchose* écrit des Grands est déchiffrable, dicible, et l'enfant imite cela librement, il invente à l'envers du sens sur des signes : « ses gribouillages lui inspiraient des sons, des sentiments, des sensations qu'il exprimait comme ça venait » (E2, 29). Mais il comprend bientôt que le tracé des Grands a un sens identique pour tous et que leurs signes ne changent pas de signification comme les siens. Le signe emprisonne un son, domine la signification. L'écriture devient une restriction : « ces formes closes, racornies en elles-mêmes, dénuées d'élan ou d'énergie. Aucun geste auguste n'était possible là » (E2, 31). Le signe rend aussi effaçable, comme le lui apprend un frère effaçant le nom du *petit dernier* sur le mur du couloir. On pense aux *djobeurs*, « victimes d'une gomme invisible, nous semblions tout bonnement nous effacer de la vie » (C, 190).

21. « Interview », *loc. cit.*, p. 26.

Face à cet effacement du signe, l'enfant d'emblée amplifie : il copie *mille fois* son prénom. La possible négation de soi qu'implique le signe est corrigée, réécrite dans une amplification.

Écrire l'oral est une perte car « on y perd les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur » (S, 210), perte doublement métaphorisée par Solibo qui déclare à son Marqueur : « Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi. La parole répond : où est la mer » (S, 51)²² ? Le lambi arraché à la mer, telle est l'écriture séparée de la mère-parole, si l'on peut dire. L'apprentissage de l'écriture se fait d'ailleurs en même temps que celui de la sexualité, et le conteur devient « l'homme répondant à une situation de castration absolue²³ ». L'enfant s'écarte de sa mère, lui cache son *coco* lorsqu'il apprend l'écriture. Le musicien Alphonse apprend à Clarine « la lecture, l'écriture, le mécanisme de la parole, et, bien entendu, la manière de concevoir les enfants » (C, 51), écriture et sexualité représentant une même perte d'innocence. La *présence*, ou la *mère*, et leur métaphysique, et surtout le lien du lambi et de la mer (qui est union, grandeur, totalité) sont ce qui est perdu dans l'écriture.

Écrire en français est alors mourir : Marie-Sophie écrivant la mort de son père associe pour toujours le geste et le sentiment (T, 353). « L'écrit du malheur » qu'est le rapport de police rendant compte de la mort de Solibo est un écrit de mort, quand seul « l'écrit du souvenir » qu'est le *Dit* de Solibo garde un peu de la vie de sa parole (S, 17-21 et 217-227). L'école coloniale a apporté l'écriture au prix d'un sacrifice qui fut, du côté des colonisés, un massacre. Comme Congo défenestré dans *Solibo*, Gros Lombric est la victime sacrificielle de l'École : il résiste longtemps aux enfants persécuteurs, à son père violent, mais pas au Maître dont il est l'ennemi et l'abjection. On peut aussi lacaniser la chaîne signifiante, la lire sans égard envers sa ponctuation consciente, et voir que l'écrivain tue le conteur : « Qui a tué Solibo ? L'écrivain au curieux nom d'oiseau [...] », lit-on merveilleusement (S, 159)²⁴.

Écrire en français, dans la langue du Maître, amplifie la difficulté. La langue ne correspond pas à la nature créole et empêche l'authenticité. Traduire un proverbe créole, c'est le trahir. « La langue qui inscrit l'Ailleurs dans le plus intime des battements de paupières » ne permet

22. Voir Hazael-Massieux, *loc. cit.*, p. 33.

23. « Interview », *loc. cit.*, p. 25.

24. R. Confiant soupçonne lui aussi *Chamzibyé* d'être l'auteur du crime ; voir « Qui a tué Solibo Magnifique ? », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 53.

pas tout d'abord l'expression (EP, 79). Le français est « Fürher²⁵ de l'imagination et du cœur [...], dédaigneux Shôgun sur une terre qui s'incline » (EP, 79). Le français aliène : « Mon appel à l'existence se coulait dans une langue qui sans douleur me digérait » (EP, 60). L'ordre français et « le désordre illisible du pays » s'opposent à l'intérieur du sujet. La charge du colonialisme corrompt l'écriture, « charges-étalons précieuses et fatales à la fois, elles épaissiront le moindre délié des mots » (EP, 108). Avant la lecture de *Malemort* et l'« irruption d'une conscience autre dans la langue » (EP, 92), la première écriture romanesque, récit d'une grève agricole, aura été prise dans l'imitation : « Cette écriture ne marronnait pas, elle aspirait au monde des Maîtres — à quelque humanité analogique — par l'onction de la langue » (EP, 60). La langue française fut d'abord langue « sans émerveille » et même « avorteuse des libérations espérées » (EP, 81)²⁶.

La méchante écriture l'emporte donc sur la *pawol*, comme le français sur le créole. Mais une positivité de l'écriture existe cependant. Elle peut être à son tour une survie : à l'école, « dans ce saccage de leur univers natal, dans cette ruine intérieure tellement invalidante », l'écriture devient « une tracée de survie » (E2, 202). L'acte manuel, physique, en est agréable : « la souplesse était reine » (E2, 31) ; écrire et dessiner se complètent. Écrire sur les murs du couloir peut faire qu'on se prenne pour un « artiste inspiré, hiératique, important » (E2, 27). L'ardoise juste remplit l'enfant de contentement, le « Bien, mon ami » du Maître l'enchanté ; et l'ardoise fausse *exprès*, « étendard de sa rage » (E2, 168), lui fait encore plus plaisir, avant-goût des mille petites transgressions stylistiques de l'écriture chamoisée. Écrire en français le fait exister, car on le *crie* poète, et les livres apportent l'*existence*, « une source de plénitude de l'existence²⁷ ». Une expérience en milieu pénitentiaire lui fait comprendre qu'écrire peut transformer, améliorer : le prisonnier qui écrit un roman « n'était plus en rancœurs mais en vouloirs » (EP, 89). Les

25. Voir Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1963, où il est dit qu'au fond du colonialiste et de l'humaniste veille un Hitler.

26. Glissant et Frankétienne auraient alors permis une *précipitation* de la langue française « dans l'archipelique Caraïbe, drivée par un imaginaire qui la descelle de ses mémoires dominatrices » et lui rend « une disponibilité salutaire », une « circulation cahotique, hors recette, sans système, étrangère à toute mécanique » (EP, 92). Glissant aurait appris à écrire dans l'*écart* et l'unique loi d'un moi autonome : « De Glissant : Contre les fabriques de livres, fais de l'œuvre le principe orgueilleux de ta vie ; écris en devenir, et en écart, et fonde l'écrire sur l'unique loi autonome de toi-même » (EP, 124). *Écrire-soi*, en français, implique un jeu de modèles et de contre-modèles, une initiation par des pères indigènes, une libération de l'écriture.

27. « Interview », *loc. cit.*, p. 24.

premiers poèmes, d'une écriture automatique dont l'enjeu était de s'inventer une légende, «béné-commerce des incertains, lucidité offerte aux déroutes accidentelles», étaient vains parce qu'«ils n'avaient pas de commission-pour-dehors» (EP, 64-65). Cette *commission-pour-dehors* est la demande de la mère l'envoyant à l'épicerie des cahiers de la dette et de la gratte, mais c'est aussi le projet d'écrire un *Nouteka*²⁸, ou parole collective : cette épicerie²⁹ deviendra le marché de *Chronique* puis de *Texaco* et de tout le roman épique. Progressivement, écrire devient un beau grand œuvre de mémoire et d'invention, de créolité littéraire.

Un autre bien de l'écriture est qu'elle lie les acteurs de la parole et de l'écriture. L'écriture est réécriture, l'engendrement et la transmission des histoires et des destins sont explicités, et les œuvres romanesques sont initiées par des conteurs ou des parleurs. Un toucher d'os humains devient *L'esclave vieil homme*, en gestation depuis au moins les *Dits* de Solibo (S, 218). Les révélations de la *confidente* passent dans l'écriture (EI, 52). L'écriture des *Dits* de Solibo est initiée par le commissaire (double ou frère ennemi du Marqueur de paroles) qui poursuit une enquête personnelle sur les conteurs et demande à Chamoiseau d'écrire la parole de Solibo, «cette transition, entre son époque de mémoire en bouche, de résistance dans le détour du verbe, et cette autre où survivre doit s'écrire, le rongait», et c'est le policier qui demande à Chamoiseau de «transmettre au moins l'essentiel de ce qui, en fait, avait été son testament» (S, 208). Pipi est un réciteur : il redit à Clarine sa vie, ses souvenirs, «ce dernier put bientôt les ordonner et lui réciter la première longueur de sa vie» (S, 49). Aussi rejoue-t-il la performance de Solibo, Chamoiseau l'enregistre et «traduit» cet enregistrement, en extrait «une version réduite, organisée, écrite, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là» (S, 211). La vraie parole est perdue pour tous, mais une *trace de survie* perdure dans l'écrit. *Texaco* est aussi engendré par des réécritures : Marie-Sophie écrit les dits de son père, Ti-Cirique corrige ses cahiers, Chamoiseau les recueille et les réécrit : «Je réorganise la foisonnante parole de l'informatrice», Marie-Sophie lui ayant demandé de rédiger ses phrases telles quelles ou de les arranger «dans un français soutenu — sa passion fétichiste» (T, 424). Il fait «le marquage de cette chronique magicienne» (T, 426) avant de transmettre

28. Le «Nouteka des mornes» est dans *Texaco* un *dit* sur l'entreprise collective d'établissement sur les mornes, après l'Abolition (p. 140-149). Le terme contient un *nous* et signifie *une parole du nous*.

29. On peut en voir une belle photographie dans *Elmire des sept bonheurs. Confidences d'un vieux travailleur de la distillerie Saint-Étienne*, Paris, Habitation Saint-Étienne-Gallimard, 1998, p. 43.

à son tour les cahiers à la bibliothèque Schoelcher, où ils rejoignent les livres doudouistes que le conservateur d'*Écrire en pays dominé* fétichise. L'écriture est piètre, mais elle est au moins transmission de mémoire, souvenirs de l'époque créole, avant la société de consommation.

Le premier exercice d'écriture se retrouvera littéralement dans l'écriture romanesque : les fréquents *A-a!* de la prose exclamatoire. Écrire fait retrouver la créolité cachée sous la colonisation, « vivre les paroles tombées sans voix sous l'écriture » (*EP*, 97), retourner à l'origine, à la Pierre-Monde, qui est *écrite*. La *gratte*, le *kritia kritia* y ont inscrit des signes. Le père édifiait dans ses discours de vieux mulâtre « les *cathédrales* d'un haut français » (*EI*, 114) et, parlant du témoignage créole de son père, Marie-Sophie écrit : « J'étais raccrochée à cette *cathédrale* que je sauvais en moi et perdais du même coup » (*T*, 353). Chamoiseau à son tour écrit, face à la conteuse décédée : « Pauvre Marqueur de paroles... tu ne sais rien de ce qu'il faut savoir pour bâtir/ conserver de cette *cathédrale* que la mort a brisée... » (*T*, 425). Avec Chamoiseau, une créolité populaire, *bâtie-conservée*, est entrée dans la cathédrale du français du père.

Le livre

L'école apporte l'écriture et donc la lecture, les livres qui initient à la littérature française. La lecture demeure « reliée à l'écriture, dans le continu d'un plaisir atmosphérique de l'imaginaire », et écrire reste « retrouver-reproduire ce réel plaisir de la lecture » (*EP*, 86). « L'insatisfaction suscitera ma première écriture » (*EP*, 37), et ces premières écritures sont des amplifications, ou des réécritures de lectures. Lire est magique, comme l'était la parole : « lire magique », la nuit, en cachette, sous les draps : « j'étais digéré par une histoire-baleine qui m'avait avalé » (*EP*, 34). Lire dans le ventre du lit, la nuit, et être grondé par sa mère, qui éteint mais n'empêche pas de lire dans le ventre du lit : le livre est *objet a*, *bobine* jetée au bout d'un fil freudien pour compenser l'absence proustienne d'une mère.

Aux pieds de la maman couseuse, « je m'accordais aux livres dans un univers où régnait la parole finissante » (*EP*, 32). La lecture supplée à la parole défaillante. Les images des premiers livres déclenchent l'imagination du négrillon qui « recomposait les livres à partir des images ». Les mots ont un effet sensible (couleur, chaleur) et féérique : « Écrire-lire est devenu pour moi une transhumance de sensations totales qui soumet l'esprit sollicité aux estimes cahotiques de la glace, du feu, de

la terre, du vent, de l'ombre » (EP, 40). La lecture l'emporte « dans l'épailage³⁰ du rêve » (EP, 39) : la lecture a remplacé le conteur. Le merveilleux du conte passe dans le roman créole, le romanesque est le merveilleux.

Le livre est aussi un objet sacré. Deux sources du livre alimentent deux registres de l'écriture de Chamoiseau : les livres de prix et quelques livres scolaires, gardés dans la boîte de pommes de terre, et les livres du marché, achetés « ficelés » à un djobeur, ou encore les romans policiers empruntés à la librairie de prêt tenue par la *dame en noir* : une littérature romanesque de « prix » et un bouquet, créole, d'essais et de paralittérature. La boîte de pommes de terre où sont conservés les livres est valorisée par l'intérêt que lui porte la mère, et elle est déjà la littérature française, venue de loin comme les pommes de terre : « vos ignames reculeront devant les pommes de terres » s'exclame en vain l'étudiante révolutionnaire du marché (C, 119). Aux livres venus de la mère s'ajoutent ceux du maître. Le négrillon imite le maître dans son rapport aux livres : il fait preuve de respect, de délicatesse, de ferveur. Sa fascination pour le livre le rapproche « inconsciemment du Maître » (E2, 198). Il a enseigné « l'élévation du livre en moi » (E2, 180). Il a transmis une tradition, celle de l'écriture et du livre français. À la fin, les délices de l'écriture sont « non pour le Maître mais pour lui même ».

Si la parole de Lombric est *légende*, les livres sont « fontaines d'existence » (E2, 180), comme chez Daniel Maximin à qui *Texaco* doit beaucoup³¹. Être *crié poète* et écrire en français faisaient déjà exister, le livre accomplit ce travail de reconnaissance.

Le style

Le style de Chamoiseau, si l'on peut encore utiliser ce terme, est l'*effet* de cette situation de l'écriture française, entre la chute et l'existence. *Effet* au sens classique de *marque* présente et manifeste, plutôt que de *résultat*. L'oralité, l'écart et l'amplification sont les principaux traits de ce style, ou de l'écriture chamoisée.

L'oralité est dans le dialogue, mais il est presque rare. Le Répondeur ne fait que ponctuer le monologue et le Marqueur n'interrompt pas la

30. L'épailage consiste à brûler les feuilles sèches aux pieds des cannes à sucre, la veille de la récolte. Pratiqué la nuit, l'épailage est une féerie.

31. La trilogie de Maximin (*L'isolé soleil*, Paris, Seuil, 1981 ; *Soufrières*, Paris, Seuil, 1987 ; *L'île et une nuit*, Paris, Seuil, 1995) peint une histoire de la Guadeloupe depuis le temps des fils de famille exilés à la Désirade à celui de l'amiral Robert et jusqu'à celui d'Angela Davis. L'histoire guadeloupéenne est mêlée à celle d'une descendance, comme dans *Texaco*.

conteuse. Elle est surtout dans la créolisation de la langue et de la syntaxe, dans le registre populaire (San Antonio ou « langue-manman »). Elle est dans le rythme, binaire et très marqué par les vers blancs, alexandrins en fin de phrase ou formant une seule phrase, trace possible d'une scansion orale. Le « goût pour les claquées sonores » et la volonté d'« abandonner aux forces éruptives la combinaison des matières mentales » (EP, 63) fait de l'oralité une sonorité (les paronymies de Solibo) mais aussi une herméneutique.

Les « mille écarts » (EP, 305), encore une fois par rapport à une réception, sont lexicaux, syntaxiques, orthographiques (pluriels d'un usage rare)³². L'héritage de la négritude, ou de la postmodernité, est reconnu : « prendre les mots comme points d'irradiations et non pour ce qu'ils signifient, en ruptures obsolètes, en effacements précieux » (EP, 60). Il est nécessaire d'écrire autrement, d'inventer une langue puisque la créolité est une nouveauté, une différence : « Les passeurs d'écritures autres. Contrebandiers des langues hautaines. [...] chacune de leur voix brisait un territoire, effaçait une frontière, renversait une limite » (EP, 93). *Renverser les limites* est d'ailleurs le manifeste esthétique de *L'esclave vieil homme*. Dans le « parler-déparler » du conteur, Chamoiseau fait le contraire de ce que le Maître demandait : il écrit en français mais remplace *calomniateur* par *malparlant*, *difficile* par *raide*, *tumulte* par *ouéléélé*. La langue de l'écart est la langue de la différence, même si cette créolisation n'est qu'un « effet de créole³³ ». N'être pas comme on l'a dit (colonialisme ou négritude) implique un dire nouveau, même si ces écarts appartiennent autant à l'ordre de la *captatio* du lecteur qu'à celui de l'expression de l'identité vraie.

Si la différence engendre l'écart, le drame engendre l'amplification, la grandeur, la merveille. « Les yeux font événement du moindre détail », écrit le visiteur du bagne de Cayenne³⁴, et Pipi « excellait dans la *dramatisation* des faits insignifiants (C, 64). L'enfant a d'emblée la tête épique, son esprit est « puissant au rêve, expert en la dérive, *amplificateur* du

32. Voir l'article cité de M.C. Hazael-Massieux et en particulier le développement sur les « associations surprenantes » ou personnelles. Voir aussi, sur le marronnage et la résistance de l'écriture chez Chamoiseau, Richard Burton, « “Debrouya pa peche”, or “Il y a toujours moyen de moyenner” : Patterns of Opposition in the Fiction of Patrick Chamoiseau », *Callaloo*, vol. 16, n° 2, 1993, p. 466-481.

33. Voir Marie-José N'Zengou-Tayo, « Littérature et diglossie. Créer une langue métisse ou la “chamoisification” du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *Traduction, terminologie, rédaction. Étude sur le texte et ses transformations*, vol. 9, n° 1, Montréal, 1996, p. 155-176.

34. Patrick Chamoiseau, *Guyanne. Traces-mémoires du bagne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994, p. 32.

moindre brin de réalité » (E2, 167). Il ressemble à sa sœur qui peut faire quelque chose de rien, « d'une miette de toile une parure d'élégance » (E2, 196), ou à sa mère qui crée des fleurs avec du papier. Le négriillon apprend « à *amplifier* un événement pour qu'il corresponde au nombre de lignes d'une page ». À l'école, « il prêta une attention particulière aux séances de vocabulaire du Maître », il retint ces mots pour « en *augmenter* sa parole quotidienne » (E2, 201). À partir d'une image du maître, « il aurait pu envoyer *mille* paroles monter » (E2, 91) et les lectures, de Zola à Simenon, *décuplent* sa vie : « Elles m'avaient annihilé en m'*amplifiant* » (EP, 44).

Écrire reprend cette amplification de la lecture : « les personnages créés » sont inspirés de photos ou de gravures et, jeune, l'auteur écrit pour « compléter, transformer, apporter son battre-gueule à la clameur des auteurs rencontrés » (EP, 37). L'écrivain aime « les accumulations enfilées du conteur » car « l'accumulation remplit l'espace que le conteur se doit d'occuper seul, elle comble fissures fractures et peuple la nuit des alentours. On est soudain saisi dans un monde compacté que la merveille aère » (EP, 173). Cette accumulation par « enfilade » est « Merveille » (EP, 174). Écrire en pays dominé, c'est aussi hausser la voix, critiquer : « dans le système mortifère où mon pays s'était échoué, je veillais à *augmenter* l'imprévisible » (EP, 273). L'augmentation est symbolique : le petit devient grand, l'esclave échappe, la « relique » est héroïque, le « crasse des boyaux » qu'est le fils pour sa mère devient le Zola de la Martinique (si l'on peut dire, bien entendu). La créolité est la grandeur d'une petite « île » (ou d'un petit *il*?) dont on fait juste gloire : « m'*augmenter* sensible de cette insularité autre », souhaite le poète (EP, 245). La créolité est la grandeur des « ti ». La geste de *Texaco* se conclut sur une affirmation, en dernier mot, de l'*autorité* de la créolité.

L'amplification se fait par addition métonymique de personnages, par parenté³⁵ et transmission. On peut comprendre ainsi la citation de Calvino³⁶ : le personnage est un cristal, mais ce qui compte est ce qui l'entoure, l'augmente, « le réseau d'images qui se déposent autour de lui ». L'amplification s'observe dans le personnage. Il est épique, héroïque, extraordinaire, caricatural, dramatique, au sens où le sont le peintre fou enfermé à la recherche d'une image d'Elmire, ou son double dans *Texaco*, Gros Joseph enfermé dans la bibliothèque de sa *Petite*

35. Voir François Lagarde, « Chamoiseau. L'Histoire, la parenté et la Merveille », dans *Œuvres et critiques*, à paraître.

36. Citation mise en exergue à *Texaco*.

France et créolisant la littérature à travers une critique (orale) du goût.

Le comique dans *Solibo* et dans *Enfance* est fait d'écart. Ainsi l'enfant soi-disant initié à la connaissance révélée des quimboiseurs se retrouve-t-il sur le pot des purges de *manman*. Le voleur de pommes de la leçon de morale ne concerne pas le voleur de mangots (Molière aurait aimé la scène du A de *Zanana*, dans *Une enfance créole II*). L'écart qui sépare les langues fait rire dans les traductions. La drôlerie des pages sur la terrible école coloniale peut tenir à l'écart entre culture créole enfantine et culture française dominante. Le comique est aussi amplification : les amours de Pipi et Man Jupiter, dont les seize garçons dorment dans la case, et malgré les attaques des cinq concubins, sont hyperboliques, c'est-à-dire merveilleux. Les massacres de la dératisation du marché sont exagérés. Les bagarres de Doudou-Ménar avec la police et dans l'hôpital (elle arrache une porte de l'ambulance et la jette dans la vitrine des Urgences) sont ubuesques par amplification, comme dans une bande dessinée. La panique provoquée par le serpent de Gros Lombric, le complot du lait empoisonné (« les canaux des abords de l'école charriaient à flots le lait de nos angoisses » [E2, 153] sont des amplifications symboliques. L'excès comique est suivi d'un excès dramatique, avec un entre-deux étrange : la bagarre à mort entre Gros Lombric et le méchant garçon. Les pipis, diarrhées, *feux* des enfants qui se grattent dans *Chronique*, l'interrogation du kouli qui fait sous lui et précipite les enquêteurs vers la fenêtre dans *Solibo* sont drôles et dramatiques. Le comique rejoint la violence dans une même amplification. Le comique est une défense : se moquer des policiers, des agronomes, du béké est « parole de rire amer contre l'Unique et le Même », écrit Chamoiseau en référence explicite à René Ménil pour qui c'est par le *rire amer* qu'une époque se venge des derniers à quitter la scène (S, 27).

L'amplification se fait aussi par listage, par une sorte d'anaphore, ou de répétition. La liste des passes (T, 307), les remèdes du séancier (C, 52), les objets d'or du béké (S, 126), les noms de la liane-fouet (E2, 97), les noms des arbres (EV, 83) en sont quelques exemples. L'hyperbole est une amplification légendaire : Algoline succédera à sa mère « au bout de 45 000 667 999 saisons-mangots » (M, 64), quinze cents quimboiseurs viennent puiser dans l'eau de la fontaine miraculeuse, Ti-Cirique connaît le dictionnaire par cœur, littéralement. Après que le négrillon a marché sur un orteil, ce n'est pas le ragot mais la « légende d'un zombi écorcheur de bobos » qui le poursuit (E2, 20). Celui qui « n'eut jamais assez de craie, jamais assez d'éponge, jamais assez d'ardoise » (E2, 24-25) recopie *mille* fois son prénom pour éviter un *génocide*. Il demande à

son frère qu'on lui marque d'un trait l'existence entière et celui-ci fait le signe mathématique de l'infini (E2, 32).

« Ô bazar d'émotions toujours justes, affectées dociles aux *espaces vides de l'écriture à faire* », a écrit mystérieusement Chamoiseau (E2, 158). Les espaces vides de l'écriture sont les morceaux de la phrase, les cases de la rhétorique qu'il faut remplir le plus possible pour faire de la littérature française. Dans *Texaco*, telle répétition du *Je* fait passer, littérarise, le texte réécrit sur la construction des maisons (T, 151)³⁷. Amplifier, c'est remplir tous les espaces possibles de la phrase (grammaticale ou symbolique), ou de l'image.

Le style distingue et amplifie, marque la différence, l'altérité, la grandeur.

L'esclave vieil homme et le molosse

Le risque de l'écriture rhétorique est de tomber dans le rococo, et peut-être est-ce arrivé avec le roman de 1997. Dans un langage plus français que métissé, l'auteur y poursuit une « destruction des limites » (EV, 123) admirable, mais qui engendre l'effarant. Le « marqueur de paroles » n'est plus le *ré-écrivain* des dépossédés mais celui qui use et abuse des *marques* de la merveille, ou d'une littérarité baroque. Le dramatique et l'hyperbolique sont confondus, le merveilleux devient monstrueux, obscur, épouvantable. Le fantastique (le fuyard est un Mentô qui se dévêt de sa peau et court dans la forêt les yeux bandés) se mêle aux hallucinations — le cheval-trois-pattes, les « zombis à gros tétés », « des blocs de sang qui s'égaillent en cris » et qui sont les esclaves torturés (EV, 70). L'épouvantable, « la nausée des momies », « le trouble des emmurés vivants », « le coma des martyrs » (EV, 58), « l'impalpable d'un mystère » (EV, 82), le « prodige » (le Maître pleure), le miracle (le molosse lèche sa proie) s'accumulent. Un fabuleux pourrait sortir d'un livre loué chez la librairie des romans de science-fiction et des bandes dessinées : du héros émane « une pas croyable force », « un cristal de lumière » est en lui (EV, 106) ; des laves et des feux sortent « de la foufoune des femmes-zombis » (EV, 56) et le Maître prépare pour le molosse des « charnelleries sanguinolentes » (EV, 37) malaxées dans un crâne de guerrier caraïbe...

37. On trouve d'autres exemples dans *Texaco* : « Il ne voit pas » (165) ; « où ils » (258) ; « C'est Nelta-ci » (298) ; « je vendis, je vendis » (299). De même que dans *Une enfance créole II* : « On découvre » (134) ; « On se » (143) ; « Certains » (159) ; « Il avait » (166).

Chez un auteur « affamé des extrêmes » (E2, 32), les oxymores abondent, addition des contraires : l'esclavage est « le déshumain grandiose » (EV, 21), l'esclave est à la fois *irruption interne* et *immobilité externe*, « une chute en abîme et une élévation » (EV, 58). Une voix « virile et maternelle » fait entendre « une parole que nul ne comprend mais qui nomme chacun » (EV, 69). Une « obscure clarté » sort tout droit des livres d'école (EV, 80) et peut être amplifiée pour donner « un prisme de clartés lunaires et d'obscurité pleine » (EV, 106). Pris entre le molosse et le serpent, le poursuivi doit « courir-pas bouger » (EV, 87). Le serpent androgyne est nommé l'*Innommable*, le *Sans-Nom*, « [...] totale de toutes fécondations et toutes stérilités » (EV, 89). Le Maître pleure sur « l'échec triomphant » de sa vie (EV, 122).

Le bizarre, le surréaliste sont des amplifications, d'insolites additions : le molosse est « flanqué de soleils cracheurs d'ombres » (EV, 47) ; il est « geôlier d'un essaim de lueurs fluides comme des larmes de vierge » ; il guide des femmes enceintes et, « vêtu de peaux de léopard », devient une pythie ; « paré de palmes au bord d'inconcevables tombes où bourgeonnaient des renaissances » (EV, 47), il s'agrippe aux épaules des *mystes* (EV, 48). Chaque grain de blé des champs traversés porte l'image d'une vierge (EV, 89). Le style est décadent, « des variations infirmes sollicitent son derme » (EV, 67), ou contourné, « suicides visqueux » des méduses (EV, 89), « des gluées luminescentes dévalèrent des hauts fûts » (EV, 60). On trouve, dans une même page, « les fulgurances fuligineuses », « fulminantes » et « fumagineuses » (EV, 78). Le hurlement du chien devient « une calamité de sons amygdaliens et d'étouffailles boueuses » et « ses pattes émulsionnaient une écumaille noirâtre » (EV, 102). Tout est métaphorisé, amplifié, rococo ou décadent.

La symbolisation intellectuelle souligne, réécrit l'image en discours : il n'y a chez l'esclave qui s'enfonce dans « la noirceur primordiale » (EV, 67) « aucun paradigme constructeur » (EV, 46), et la parole est « chant génésique au-dessus de son ventre » (EV, 44). Le molosse provoque « le sentiment de la mort : la matière de son âme s'agitant, le chaos cherchant son cri, et son cri sa parole, et sa parole son dire » (EV, 49). Cette écriture est un redoublement de l'image, une *légende* ajoutée : de la nuit qui l'entoure, l'esclave « parcourt une topographie sensitive » et en perçoit « l'épaissi progressif, telle une structuration du balan de sa course. Elle semble lui permettre d'exister un peu plus au centre de lui-même » (EV, 67). L'historien fait entrevoir à son échappé l'Afrique, les masques, les danses, tout un livre ethnologique. L'esclave se couvre d'humus et d'insectes, mange de la terre et l'*intello-poète*, après être né de « la

source mortuaire » et passé de la troisième à la première personne, glose une phrase qui est peut-être caricaturale : « Et la terre m'initia aux invasions dont je percevais l'auguste pérennité » (EV, 84). La « Pierre » caraïbe où s'achève la course du marron parle comme Édouard Glissant et rêve d'« une jonction d'exils et de dieux, d'échecs et de conquêtes, de sujétions et de mort », d'« un ouéléélé de mythes et de Genèses », d'« un chaos de millions d'âmes » (EV, 117). Les mots l'emportent sur les choses et des phrases sont abstraites, sonores. L'esclave marron est devenu un héros de bande dessinée dont la bulle, enflée de symbolisation, l'écrase.

La réécriture métaphorise tout. L'imaginaire se déploie dans le fantasme sexuel : invraisemblable, enfantin, le fuyard qui, comme Marie-Sophie n'a pas eu d'enfant (ou plutôt ils n'en ont qu'un, *Oiseau de Cham*), a une érection, son « coco turgescent » éjacule « douze-six décharges éblouissantes », la *décharge* désignant aussi la pulsion, l'appel du marronnage. Le chien connaît des « angoisses génésiques » et, au moment où il va frapper, l'air le pénètre comme « une maternelle comptine au creux d'une berceuse » (EV, 94). Les arbres « sortaient de terre comme d'un ventre défoncé avec la même puissance » (EV, 84) et les marrons se sont réfugiés auprès des « forces initiales » de la forêt, couleur « noir de vulve » (EV, 55) « comme dans un ventre-manman » (EV, 97). Le viril et le maternel s'unissent, le texte devient une image, fouaillage du ventre, eau de Man Dlo, ravine profonde, rondeur de la pierre. La « destruction des limites » peut être un fantasme de l'union-avec-la-mère-dans-la-mort et d'une victoire *littéraire* sur un Maître qui serait transformé par l'exploit du marron. L'esclave s'est toujours tu, et une égorgette de la parole l'emporterait, comme Solibo, si la fable de sa fuite n'était pas hyperboliquement contée.

L'esclave vieil homme est écrit dans une langue contournée qui rappelle celle que parlaient les Maîtres, et encore plus les assimilés, dans un français souffrant, extrême, hyperbolique au sens où Bernabé emploie le terme à propos du français *culte* de Césaire³⁸. La parataxe y est un asthme. Le monstre qui poursuit, et rattrape, l'esclave échappé, c'est l'écriture française. Et ce que Bernabé écrivait à propos de Solibo revient en mémoire : « Qu'on se le dise : le français même créolisé ici, occitanisé là, africanisé ailleurs ne saura se faire ici créole, là occitan, ailleurs africain³⁹. » Et curieusement, à la fin de *L'esclave vieil homme*, l'écrivain

38. Jean Barnabé, *loc. cit.*, p. 34.

39. *Ibid.*

en appelle à « un langage qui mélangerait le silence de sa langue aux frappes dominatrices qui écrasaient son dire » (EV, 133). La « Destruction des limites », l'écart et l'amplification s'écrivent donc dans le silence et la domination ? L'écriture n'est donc pas libérée ?

La merveille amplifie tout. Des bouts d'os touchés dans un café deviennent les reliques d'un saint et déclenchent la légende héroïque. C'est que l'amplification implique un « petit » qu'on désire réécrire, « corriger », héroïser. La proie devenue chasseur, le délié cherchant son *plein*, le « je » retrouvant « un chaos de millions d'âmes » (EV, 119) ; le désir du baiser du père (le chien lèche le fuyard) et de serrer la pierre caraïbe, le désir de retrouver la langue-mère sont les étapes de cet agrandissement. Avec ce dernier roman, le *petit dernier* de Man Ninotte a trouvé son impossible « Grand Nom » (EV, 132).

« Ni rêve, ni délire, ni *fiction chimérique* », se défend l'auteur à la fin de la vision rageuse, cathartique de *L'esclave vieil homme*, mais « l'immense détour qui va jusqu'aux extrêmes pour revenir aux combats de mon âge ». Embrasser en mourant, libre enfin, la pierre ronde et écrite des Caraïbes serait le salut, la liberté qu'annonçait la Merveille de Ménéil⁴⁰ ? À ce point de symbolisme, il n'y a plus Histoire mais légende. Et s'il veut embrasser les combats de son âge, pourquoi l'écrivain n'écrit-il pas sur les HLM, les supermarchés qui font de Fort-de-France une ville de banlieue parisienne ou sur les meurtrières voitures de sa société de consommation, laideur et trahison dont il se tient *créolement* à l'écart⁴¹ ?

Où la grandeur, où la beauté, en pays de colonisation et de diglossie, quand les conteurs ont disparu ? Dans le style. L'écart y est le jeu du Créole, sa différence, et l'amplification y représente le drame du *scribouille* d'*Enfance*, la gloire de la *crasse des boyaux* maternels. Les « ruses d'écriture » (EI, 12) font du dominé une merveille.

40. Voir la citation en exergue à *Manman Dlo et la fée Carabosse*, qui est tirée, avec quelques modifications mineures, de René Ménéil, « Introduction au merveilleux », *Tropiques* 3, Paris, Jean-Michel Place, 1978 (1941), p. 8-18. La citation dit entre autres : « Le merveilleux est l'image de notre liberté absolue. »

41. Mais il faut reconnaître que si l'écrivain, comme R. Confiant et d'autres, peint une créolité proche dans le passé mais non contemporaine, l'intellectuel par contre s'engage contre sa société dans des pages comme « Vivre en pays dominé » de la revue *Antilla*, au moins jusqu'en 1997.

Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu*

SCOTT LEE

[...] dis-moi, qui pourrait avoir tenu registre de tout ce qui se fit
autour de toi ? Ne te vis-je pas briller entre ces jeunes beautés
comme le soleil entre les astres qu'il éclipse ?

JEAN-JACQUES ROUSSEAU,
Julie ou La nouvelle Héloïse

Le Balzac des *Études philosophiques* est un auteur bien ambitieux. Au début de sa carrière, on le voit s'essayer à toutes les formes — romantisme (*Louis Lambert, Un drame au bord de la mer*), fantastique (*La peau de chagrin, Melmoth réconcilié, Jésus-Christ en Flandre*) et réalisme (*Adieu, Le réquisitionnaire*) — avec un rythme et un acharnement qui de nos jours ont de quoi surprendre. Il y a évidemment un facteur de nécessité qui explique ce pourquoi Balzac se montre touche-à-tout et travailleur : le jeune écrivain doit faire ses preuves auprès du public et de la critique, et puis, comme ce sera le cas jusqu'à la fin de sa vie, les dettes énormes qu'il accumule le vouent à un rythme de travail écrasant. Cette démesure, cet excès que l'on associe si souvent à la personne de Balzac se traduit également sur le plan fictif, dans la création de personnages plus grands que nature, obsédés par un désir ou une idée fixe qu'ils ne parviennent pas à réaliser. Les *Études philosophiques* auraient la particularité de mettre en scène, selon J. Harari, « des créateurs obsédés dont les créations ne sont jamais achevées, mais détruites par la mort ou la folie [...] selon Balzac, la folie a toujours tendance à dépasser la pensée elle-même, une sorte d'excès de génie qui engloutit le génie¹ ». Cette

1. Josué Harari, « The Pleasures of Science and The Pains of Philosophy : Balzac's *Quest for the Absolute* », *Yale French Studies*, n° 67, 1984, p. 135 et 137. Nous traduisons.

vision entropique du désir, les commentaires de Félix Davin, porte-parole de Balzac, l'appliquent à *Louis Lambert* : cette œuvre cardinale des *Études philosophiques* montre « la pensée tuant le penseur² ».

Si les années 1830-1835 marquent une période d'activité intense chez Balzac, dans sa vie comme dans son œuvre³, on s'accorde généralement pour affirmer qu'à partir du *Père Goriot* en 1834 et de l'inauguration de la technique des personnages réapparaissants, l'auteur de *La comédie humaine* délaisse la veine philosophique et fantastique de son œuvre pour s'orienter vers le roman de mœurs et le développement d'une esthétique réaliste. Mais faut-il croire à une rupture complète ? Le débordement du « réel », du vraisemblable, que l'on constate dans les ouvrages « philosophiques » est-il essentiellement différent du rapport que la production ultérieure de Balzac entretient avec le réel ? Serait-il possible de voir plutôt une continuité entre les *Études philosophiques* et les *Études de mœurs* selon laquelle les premières nommées, dans la rupture et le débordement mêmes qu'elles opèrent à l'égard de la réalité, posent les jalons d'une esthétique réaliste ? En d'autres termes, serait-il concevable de considérer l'excès et la rupture comme structurant le réalisme balzacien, comme en faisant partie intégrante ?

L'impossibilité de l'entreprise réaliste va de soi pour la critique actuelle, du moment que l'on tient pour acquis l'opacité du signifiant, que l'on accepte l'inexorable déformation effectuée à l'endroit du référent « réel » par la mise en récit de celui-ci. Loin de re-présenter le réel dans son immédiateté, le réalisme s'avère une position idéologique destinée à occulter l'impossibilité de mener à bien le projet mimétique. Dans une étude récente, Lawrence R. Schehr avance que le trait saillant du réalisme est une foncière ambivalence ou ambiguïté :

[...] l'écriture réaliste n'est pas l'acte idéologique de la représentation mais plutôt la mise en question radicale de l'acte même de la représentation dans l'écriture [...]. D'un côté, l'écriture est radicalement différente du monde et ne peut représenter ce qu'il n'est pas ; de l'autre côté, cette radicalité est elle-même compromise par la participation du langage au monde et par celle du monde au langage⁴.

C. Prendergast décrit pour sa part les protagonistes des *Études philosophiques* comme des « génies fous » (Balzac, *Fiction and Melodrama*, Londres, Edward Arnold, 1978, p. 183).

2. « Introduction » de Félix Davin aux *Études philosophiques*, dans *La comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 1215.

3. Maurice Bardèche fait état de cette étonnante activité : « Entre la publication de *La peau de chagrin* et la fin de l'année 1832, Balzac n'écrivit pas moins de quarante-et-un contes ou articles [...] soit environ un conte tous les quinze jours » (Balzac, Paris, Julliard, 1980, p. 195).

4. Lawrence R. Schehr, *Rendering French Realism*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 14 ; nous traduisons.

Là où le texte réaliste trouve sa justification, c'est paradoxalement dans sa *résistance* à l'idéologie représentationnelle : « [...] le moment qui définit le réalisme est celui où les processus du réalisme s'effondrent, un point négatif qui ramasse et éparpille simultanément, un trou noir discursif, une déchirure dans le tissu, [...] une tache nue qui ne couvre rien, qui marque quelque abîme d'indécidabilité⁵. » Le réalisme irait ainsi de pair avec une certaine *illisibilité*, une certaine incapacité de représenter.

Les ambitions mimétiques de Balzac trouvent une expression magistrale dans un texte relativement négligé des *Études philosophiques* et que l'on pourrait appeler réaliste pour autant que l'intrigue tourne autour de la représentation d'un événement réel, en l'occurrence la bataille de la Bérésina de 1812 : la nouvelle intitulée *Adieu* (1830)⁶. Si le référent réel y joue un rôle crucial, c'est que, d'une part, lors de la traversée de la rivière russe, Stéphanie de Vandières est censée perdre la raison et la mémoire ; en dehors de la digression sur la catastrophe en Russie, les deux tiers du texte, consacrés à la découverte et à la tentative de guérison de la comtesse, peuvent se concevoir comme des séquelles, des effets de cet incident marquant. D'autre part, l'importance de l'épisode est soulignée par le fait que celui-ci arrive, en un certain sens, deux fois : dans l'espoir de guérir Stéphanie, Philippe de Sucy s'ingénie à reproduire la scène de la bataille dans le jardin de son parc, espérant ainsi lui rendre la mémoire, le savoir, et finalement son amour pour lui. Nous avons donc affaire, dans *Adieu*, à une réflexion rigoureuse sur la représentation du réel et sur le rapport du sujet à cette réalité.

Le peu de commentateurs qui se sont penchés sur la nouvelle⁷ semblent avoir eu tendance à juger de la valeur du texte par sa fidélité à

5. *Ibid.*, p. 17-18.

6. Nous nous référons au texte d'*Adieu* tel qu'il se présente dans *La comédie humaine*, t. X, *op. cit.*, p. 973-1014. Dorénavant désigné à l'aide du sigle A, suivi du numéro de la page. Moïse le Yaouanc fait remarquer dans son « Introduction » à la nouvelle que Balzac s'est soigneusement documenté sur la bataille en Russie (p. 963).

7. À notre connaissance, voici les seuls articles et extraits de livres qui se consacrent à un examen approfondi de la nouvelle : Anne-Marie Meininger, « Sur *Adieu* », *L'année balzacienne*, 1973, p. 380-381 ; Shoshana Felman, « Women and Madness : The Critical Phallacy », *Diacritics*, hiver 1975, repris dans S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 142-154 ; Madeleine Borgomano, « *Adieu*, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire », *Romantisme*, n° 76, 1992, p. 77-86 ; Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, New York et Londres, Routledge, 1990, p. 117-128 ; L. Frappier-Mazur, « Violence et répétition dans *Adieu* de Balzac », dans Pierre Laforgue (dir.), *Pratiques d'écriture. Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Jean Gaudon*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », n° 16, 1996, p. 157-166 ; et Manuela Morgaine, « La mémoire gelée », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, printemps 1990, p. 101-108.

représenter le contexte historique. Pour Pierre Gascar, par exemple, le réalisme de la nouvelle l'emporte sur toute innovation créatrice : « [...] Balzac se complaît à imaginer des scènes hallucinantes, mais la guerre en comporte encore plus qu'il ne peut en rêver⁸. » Or, y aurait-il moyen de concevoir la dimension réaliste du texte autrement que selon une logique oppositionnelle, comme une sorte de victoire de la réalité sur les divagations créatrices de l'écrivain ? Dans cette étude, je tâcherai de montrer que le signifiant qu'est le texte balzacien — sa dimension formelle, figurée — non seulement résiste à un tel binarisme, mais met radicalement en question la réalité, la présence à soi de l'événement primordial dont Stéphanie est témoin et qui est censé lui fournir son savoir.

En Philippe de Sacy, Balzac présente un personnage qui devrait, semble-t-il, détenir un savoir privilégié sur les incidents de la Bérésina, qui serait à même de les « lire » en vertu de sa présence à l'événement. Cependant, son autorité en tant que témoin direct se trouve contestée par sa découverte de Stéphanie, elle aussi témoin direct mais en même temps dépouillée de tout savoir sur ce qui s'y est passé. C'est ainsi — à travers la folie et l'amnésie de la comtesse — qu'*Adieu* pose la question épistémologique par excellence : comment accéder à un événement dont le témoin n'a plus de souvenir ? Quel est le statut de cette réalité à laquelle le protagoniste se réfère et qui lui fournit, croit-il, son savoir ? Comment situer la subjectivité par rapport au témoignage, et donc à l'événement, à la réalité ? À cette époque fondatrice de l'esthétique de Balzac⁹, *Adieu* met en question le projet réaliste en même temps qu'il en marque les limites.

Les refus de Sacy

Au cours de la partie de chasse qui ouvre la nouvelle, on entrevoit déjà le rapport insolite qu'entretient Philippe à l'égard du passé, et en particulier envers la bataille de la Bérésina. Dans un premier temps, son com-

8. Pierre Gascar, « Préface » à *Le colonel Chabert suivi de El Verdugo, d'Adieu et de Le réquisitionnaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 11. L'auteur de la « Notice » à *Adieu* (dans Balzac, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Maurice Bardèche, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1955-1963, t. XV) privilégie également la dimension réaliste du texte : « Le morceau le plus remarquable de la nouvelle est évidemment le passage de la Bérésina, admirable et vigoureux tableau qui nous donne la mesure de la puissance de reconstitution de Balzac » (p. 372).

9. Maurice Bardèche souligne l'importance des contes dans le développement artistique de Balzac pendant la période de la création d'*Adieu* : « [...] on s'aperçoit qu'il y a une rupture complète [...] entre la production et les préoccupations des années précédentes et celles des années 1829 à 1833. Ce n'est pas assez de dire que Balzac fait *peau neuve*. En réalité, c'est une naissance » (*op. cit.*, p. 317).

pagnon d'Albon, essoufflé par la longue promenade et démoralisé par leur excursion infructueuse, «pouss[e] un long soupir» (A, 975), ce qui suscite la réaction suivante de la part de Philippe : «“France ! voilà tes députés, s’écria en riant le colonel de Sucy. Ah ! mon pauvre d’Albon, si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...” Il n’acheva pas et leva les yeux au ciel, comme si ses malheurs étaient un secret entre Dieu et lui» (A, 975). Sucy se moque des plaintes du marquis en citant la rudesse d’une expérience personnelle, c’est-à-dire son emprisonnement par les Russes après la défaite de l’armée française. S’il peut dédaigner, rejeter le soupir de d’Albon, c’est donc en vertu de cette expérience ennoblissante dont son ami, le «pauvre», ne peut pas témoigner. Bien que sa présence (et l’absence de son interlocuteur) en Sibérie se présente comme une épreuve fortifiante, quasiment idéale, Philippe hésite à relater les détails de son incarcération.

Il en va de même pour l’histoire des événements de la Bérésina. D’Albon, se plaignant cette fois de la sévérité de son ami, l’atteint par maladresse à un point sensible : «Il faut que vous n’ayez jamais aimé, répondit le conseiller d’un air piteusement comique» (A, 976). Cette remarque rappelle à Sucy sa séparation d’avec Stéphanie lors de la bataille, mais ne l’incite pas davantage à faire part de son passé troublant à d’Albon : «Un jour, mon ami, lui dit Philippe en lui serrant la main et en le remerciant de son muet repentir par un regard déchirant, un jour je te raconterai ma vie. Aujourd’hui, je ne saurais» (A, 976). Le militaire résiste encore une fois à raconter un passé qui, à en juger par sa réaction extrême (il «tressaillit violemment») face au commentaire anodin du marquis, ne cesse de le tourmenter. Philippe donne ici la promesse d’un récit — «Un jour je te raconterai ma vie» —, mais c’est un engagement dont la réalisation est différée à jamais : il refusera jusqu’au bout de narrer, de mettre en récit son passé. Et c’est cet ajournement radical qu’il importe d’examiner.

On pourrait faire remarquer que le protagoniste résiste à en parler parce que les événements en question sont trop frais dans son souvenir, ayant laissé «une plaie qui probablement n’était pas cicatrisée» (A, 976) ; toutefois, la douleur que ressent Sucy ne diminue pas pour autant la contradiction inhérente à la rhétorique de ses propos concernant le passé. Pourquoi refuser de raconter l’histoire d’un événement qu’il cite («Si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...») comme moralement édifiant ? Pourquoi hésiter à faire le récit d’une épreuve qui paraît le mettre dans une position de supériorité par rapport à son interlocuteur ?

La découverte imprévue de Stéphanie, folle et soignée par son oncle, fait ressortir une autre aporie dans le comportement du protagoniste. Ayant reconnu en « la dame blanche et noire » (A, 979) la maîtresse dont il fut horriblement séparé sept ans auparavant, Sucy s'évanouit « comme mort » (A, 983) et en reprenant ses sens demande qu'on « l'arrach[e] » au « spectacle » que constitue la comtesse effrayée, tournoyant sur la prairie. Ce passé qu'il idéalisait en présence de d'Albon lui envoie alors une déléguée, une représentante dans la vie actuelle, et exerce ainsi sur lui un effet mortifère. Le colonel, une fois revenu à lui-même, envoie à son tour un délégué, d'Albon, auprès de l'oncle de Stéphanie : « [...] informe-toi de tout ce qui concerne la dame que nous y avons vue, et reviens promptement ; car je compterai les minutes » (A, 984). Cependant, malgré sa demande de « tou[s] » les renseignements relatifs à la « folle », lorsque le conseiller revient pour lui relater l'histoire racontée par monsieur Fanjat, on peut inférer que Philippe lui coupe la parole : « “C'est donc bien elle, s'écria Sucy après avoir entendu *les premiers mots* du marquis d'Albon [...] — Oui, c'est la comtesse de Vandières”, répondit le magistrat » (A, 1003)¹⁰. D'Albon n'a donc que le droit de confirmer l'identité de la dame folle, de corroborer une information que Sucy croyait déjà connaître. Le refus du témoignage de d'Albon ressortit donc au même mouvement paradoxal qu'on constatait dans sa résistance à parler de son passé : tout en citant, en nommant Stéphanie, il se défend d'en entendre parler, d'en recevoir le rapport d'un tiers. Dans le cas de son passé comme à l'égard de sa maîtresse, Sucy fait preuve d'une résistance au *récit*, hésitant d'une part à raconter les épreuves de la Bérésina et de l'autre à « lire » le témoignage que vient de rapporter d'Albon à propos de la comtesse. Quelle étrange logique est ici à l'œuvre ?

La rhétorique de Sucy trahit un dédain marqué à l'égard du témoin indirect, soit le marquis d'Albon dans les deux contextes. D'Albon, selon la logique de Philippe, ne peut comprendre ce que celui-ci a vécu dans les plaines de Russie parce qu'il ne peut pas en témoigner *directement*. Et Sucy paraît écarter le témoignage de son ami à propos du passé de Stéphanie pour la même raison : ayant reçu ces informations de l'oncle de Stéphanie, lui aussi témoin indirect, le savoir du conseiller, trois fois médiatisé par un récit¹¹, est à négliger catégoriquement. Le fait qu'il

10. Sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons partout.

11. M. Borgomano fait également état de cette médiation : « Relais et *couches narratives* éloignent le récit historique du récit fictif, à la manière dont les *couches de cadavres* séparent Chabert de l'air » (*loc. cit.*, p. 78).

n'ait pas été *présent*, qu'il n'ait pas assisté à l'événement, l'empêche d'en détenir un savoir valable, et c'est pourquoi il ne lui permet que d'identifier la femme vue aux Bons-Hommes. Le récit que pourrait donner son ami serait supplément superflu à un savoir dont il se croit déjà maître. En bref, Sucy croit que seule la *présence* confère le savoir¹².

Le double refus du protagoniste — de lire et de raconter — peut ainsi se concevoir comme une résistance à la *relève* : à faire la relève du passé (sous forme d'un récit à d'Albon) et à permettre que d'Albon fasse la relève de ce passé (au moyen d'un autre récit), tout en citant ce passé comme édifiant, exemplaire. Ce n'est pas par hasard que Derrida traduit le concept hégélien d'*Aufhebung* par « relève », terme polysémique qui décrit un mécanisme de la conscience analogue à celui que l'on constate chez le protagoniste, soit celui de « *aufheben*, nier en relevant, en idéalisant, en sublimant dans une intériorité anamnésique, (*Errinerung*), en *internant* la différence dans une présence à soi¹³ ». Quoi de plus apte à décrire la rhétorique de Sucy à propos de son passé, qui consiste précisément à repousser l'idée de mettre en récit ses expériences en même temps qu'il les idéalise au nom d'une « présence à soi » tacite ? Dans la tentative de guérir Stéphanie, on va assister justement à la *relève* de cette subjectivité, de cette présence que Philippe tâche de faire valoir en intériorisant, en oubliant la différence radicale entre présent et passé, soi-même et l'autre.

La menace que représente Stéphanie

Que Sucy veuille guérir la comtesse de sa folie peut sembler très naturel : ayant été son amant dans le passé, il souhaite retrouver le « bonheur » (A, 1003) qu'il a connu autrefois. Si, comme on l'a constaté, Philippe est sûr de son savoir du passé, il se révèle tout aussi assuré, idéaliste même, quant à sa capacité à restaurer la santé mentale de Stéphanie : « Je vais aux Bons-Hommes, la voir, lui parler, la guérir. Elle est libre. Eh bien, le bonheur nous sourira, ou il n'y aurait pas de Providence » (A, 1003). Toutefois, lorsque d'Albon lui fait remarquer, en vue de tempérer cet optimisme, qu'« elle [l]' a déjà vu sans [le] reconnaître » (A, 1003), la réaction de Philippe permet d'entrevoir la force aveuglante de sa volonté : « Le colonel tressaillit ; mais il se mit à sourire en laissant échapper un léger mouvement d'incrédulité. Personne n'osa s'opposer

12. L. Frappier-Mazur conclut à la même orientation épistémologique chez Sucy : « Philippe, d'autre part, assimile tout à fait conscience et mémoire » (*loc. cit.*, p. 164).

13. J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 59.

au dessein du colonel. En peu d'heures, il fut établi dans le vieux prieuré, auprès du médecin et de la comtesse de Vandières » (A, 1003). Le sourire troublant, sinistre, que lance le militaire en réponse au rappel à la modération de son ami laisse entendre qu'il y a quelque chose d'autre, quelque chose de plus personnel en cause dans son projet de guérir son ancienne maîtresse. Quel serait, au juste, le « dessein » du colonel ?

De toute évidence, Sucy vise à rendre à Stéphanie la raison, mais laquelle ? Celle, n'est-ce pas, qu'elle possédait avant les événements affreux de la Bérésina. Rien dans le texte ne permet d'affirmer, toutefois, que la comtesse ait été en possession de sa santé mentale avant d'être témoin de la mort de son mari et d'être séparée de Philippe aux bords de la rivière fatale. Bien au contraire, une série de récurrences suggère une similitude surprenante entre l'état psychologique de la Stéphanie actuelle, « folle », et celui de la jeune femme témoin de la bataille de 1812. La critique n'a pas manqué de relever que l'absence de raison chez Stéphanie correspond aux yeux de Sucy à la disparition de sa féminité¹⁴ ; frustré de son incapacité à réveiller chez elle la moindre intelligence, le colonel pousse un cri révélateur : « Je supporterais tout si, dans sa folie, elle avait gardé un peu du caractère féminin. Mais la voir toujours sauvage et même dénuée de pudeur, la voir... » (A, 1009). Philippe fait référence, dans un passage à teneur semblable, à un passé où sa maîtresse aurait joui du don de la féminité : « Quand elle était femme, répondit tristement Philippe, elle n'avait aucun goût pour les mets sucrés » (A, 1006). « Femme », le fut-elle jamais aux yeux de son amant ? Lorsqu'il la contemple pendant son sommeil dans la plaine russe, on s'aperçoit que, même dans le passé, le statut sexuel de sa maîtresse n'était guère plus lisible :

Ainsi roulée sur elle-même, elle ne ressemblait réellement à rien. Était-ce la dernière des vivandières ? était-ce cette charmante femme, la gloire d'un amant, la reine des bals parisiens ? Hélas, l'œil même de son ami le plus dévoué n'apercevait plus rien de féminin dans cet amas de linges et de haillons. L'amour avait succombé sous le froid, dans le cœur d'une femme (A, 993).

Toute la subjectivité (« l'œil même de son ami le plus dévoué ») que peut rassembler Sucy ne peut rendre à Stéphanie son « caractère féminin », de la même façon que, lors de la tentative de guérison sept ans

14. S. Felman, par exemple, articule ainsi la problématique : « La folie, en d'autres termes, est ce qui fait qu'une femme n'est plus une femme » (*La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, p. 149).

plus tard, le colonel se trouve incapable de combler ce qu'il perçoit être chez elle une absence fondamentale. Le manque auquel le colonel se heurte dans la folie de Stéphanie relèverait donc d'une absence *originale* que Sucy, aveuglé par son propre désir, ne fait que répéter.

Ainsi l'idéalisme avec lequel Sucy envisage le passé, cette époque où Stéphanie « avait sa raison » (A, 1009), se trouve-t-il miné par une dimension figurale suggérant que la « folie » de la comtesse — le manque de féminité et d'humanité que son ancien amant perçoit chez elle — préexiste au témoignage de la mort du comte de Vandières. Sucy veut bien croire que sa folie soit due à cet événement précis et bien déterminé ; le texte, par sa dimension figurée, vient souligner, en revanche, la radicale absence du « caractère féminin » tel que le perçoit, c'est-à-dire tel que l'*idéalis*e, Philippe. Le fait que dans le présent elle ne soit pas douée de féminité n'est donc pas le résultat d'une perte ; la lacune réside plutôt chez Sucy, dans sa *perception* de sa maîtresse. Stéphanie n'est pas une origine, une plénitude qu'il s'agirait simplement de réactiver ; elle n'est pas seulement différente de la femme du passé, mais *radicalement autre* qu'elle.

Si la féminité « originelle » que Sucy vise à restaurer « pour elle » s'avère irrécupérablement absente, le texte semble mettre également en cause le statut de Stéphanie en tant que témoin des horreurs de la Bérésina. Philippe tient pour acquis que son expérience en Russie et celle de Stéphanie sont identiques (c'est en faisant appel à cette expérience qu'il veut lui rendre la raison), mais le texte suggère que, tout en étant physiquement présente à ces événements affreux, la comtesse y assiste en même temps, dans un sens très littéral, en tant que témoin *absent*. Sucy essaie de son mieux de protéger sa maîtresse et le comte du spectacle atroce qui se déroule autour d'eux. Il les met à cette fin « dans un pli formé par le terrain » afin de les mettre « à l'abri des boulets » (A, 990). Non seulement la comtesse est-elle protégée tant bien que mal de la bataille, son accès à l'événement est d'autant plus entravé par le fait que, pendant presque toute la durée du conflit, elle ne s'est pas éveillée. Effectivement, la condition de Stéphanie et celle de son mari se caractérisent par une stupeur, un engourdissement quasi absolus : « Le vieux général et la jeune femme qu'ils y trouvèrent couchés sur des hardes, enveloppés de manteaux et de fourrures, gisaient en ce moment accroupis devant le feu » (A, 990). Le point extrême de l'absence de conscience chez la comtesse se manifeste dans le regard hébété qu'elle projette lorsque Sucy essaie de la réveiller :

Le major saisit la comtesse, la mit debout, la secoua avec la rudesse d'un homme au désespoir, et la contraignit de se réveiller ; elle le regarda d'un œil fixe et mort.

— Il faut marcher, Stéphanie, ou nous mourrons ici.

Pour toute réponse, la comtesse essayait de se laisser aller à terre pour dormir (A, 994).

Le sommeil de la jeune femme relève bien d'une absence totale d'esprit, état qui caractérise aussi la Stéphanie folle que retrouve Sucy sept ans plus tard ; et comme la Stéphanie du présent, celle du passé, abrutie de fatigue et de crainte, ne peut que répéter bêtement les mots de son amant : « "Madame ! nous sommes sauvés. — Sauvés", répéta-t-elle en retombant » (A, 996). Que la comtesse soit absente, ne détienne aucun savoir sur l'événement auquel elle est pourtant physiquement présente est rendu succinctement évident par la question qu'elle pose, une fois réveillée par le choc de la voiture renversée : « "Philippe, où sommes-nous ?" » s'écria-t-elle d'une voix douce, en regardant autour d'elle » (A, 997).

Pour idéaliser le passé, Philippe doit donc négliger la folie et l'absence qui marquent *déjà* sa maîtresse à la Bérésina¹⁵. Qu'est-ce qu'il y aurait dans la condition de la Stéphanie folle qui le pousserait à passer sous silence ce manque originaire, à vouloir lui rendre le savoir d'un événement qu'elle n'a jamais possédé ? C'est que la folie — et plus précisément le mutisme et l'apparente amnésie — de Stéphanie pose une menace au régime épistémologique de Sucy, doctrine selon laquelle, on se le rappelle, la présence assure le savoir. Or, en la comtesse, Philippe a affaire à la fois à un témoin direct de l'événement crucial, qui y fut *présent*, et à quelqu'un n'ayant aucun souvenir de ce passé. Ainsi, en tant que mélange hybride d'absence et de présence, elle pose un défi au savoir de Philippe : elle figure l'absence *dans* la présence, la possibilité de témoigner directement d'un événement et de n'en garder aucun souvenir. Pour Sucy, cet amalgame impur est illisible et mortifère, comme en témoigne sa première réaction face à la comtesse : « Stéphanie. Ah ! morte et vivante, vivante et folle, j'ai cru que j'allais mourir » (A, 983). Avant même d'entamer la « guérison », il est évident que Sucy prend déjà conscience du leurre que constitue la beauté, la présence physique de sa maîtresse ; il s'agit d'un rare moment de lucidité chez le militaire :

15. L. Frappier-Mazur fait également état de cette absence originaire chez Stéphanie : « Même avant sa folie, à la Bérésina, les facultés mentales de Stéphanie étaient déjà engourdies, par le froid, la faim et le sommeil et, sans doute, le spectacle du carnage » (*loc. cit.*, p. 162).

Ceux qui sont restés avec délices pendant des heures entières occupés à voir dormir une personne tendrement aimée, dont les yeux devaient leur sourire au réveil, comprendront sans doute le sentiment doux et terrible qui agitait le colonel. Pour lui, ce sommeil était une illusion ; le réveil devait être une mort, et la plus horrible de toutes les morts (A, 1004-1005).

Ces réflexions de Philippe, puisqu'elles précèdent ses efforts pour guérir la comtesse, anticipent le caractère foncièrement excessif de ceux-ci : s'il sait que le « réveil devait être une mort », pourquoi s'acharne-t-il à effacer cette mort, cette absence ? Le désir de guérison se révèle un moyen de remédier, de suppléer à l'impureté perçue chez Stéphanie et de résoudre l'effet ambivalent — « le sentiment doux et terrible » — qui l'obsède.

Ce qui est à la source de l'angoisse qu'éprouve Philippe, c'est son incapacité et ensuite son refus de lire la Stéphanie telle qu'elle se présente à ses yeux ; il fait l'économie d'elle en l'idéalisant, en se réfugiant dans une subjectivité à laquelle lui seul a accès. Ce double geste — de nier en élevant, en idéalisant —, cette *Aufhebung*, est déjà à l'œuvre chez Sucy avant même qu'il ne retrouve Stéphanie. De la même façon qu'il fait abstraction de ce qui apparaît comme une référentialité problématique chez la folle, le colonel esquivé aussi, par une remarque révélatrice, tout ce que la description que donne d'Albon de la « femme blanche et noire » peut renfermer d'inquiétant :

Il vient de se lever là, devant moi, [...] une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants [...]. Elle m'a regardé en passant, et quoique je ne sois point peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines.

— Est-elle jolie ? demanda Philippe (A, 979).

Encore une fois, face au mélange déconcertant d'absence et de présence dont est marqué le rapport du marquis, Sucy trouve une échappatoire dans un mouvement d'idéalisation : « Est-elle jolie ? » En bannissant Philippe du domaine des Bons-Hommes, le docteur Fanjat lui reproche justement de subordonner la maladie de sa nièce à des intérêts idéalistes, voire égoïstes : « Il vous fallait donc une folie d'opéra, dit aigrement le docteur. Et vos dévouements d'amour sont donc soumis à des préjugés ? » (A, 1009-1010). En refusant de lire Stéphanie, d'affronter l'absence radicale qui la marque, Sucy lui fait une sorte de violence : il fait d'elle la métaphore d'un passé idéal, d'un passé qui n'a jamais existé à part entière. En d'autres termes, on peut dire qu'en tâchant de faire valoir ce passé idéal Philippe veut rendre à Stéphanie la *présence* du passé ; c'est toutefois un projet voué à l'échec puisque ce passé-là, on l'a vu,

n'a jamais été présent pour elle. Il ne peut assurer la décontextualisation de cette présence parce qu'elle est subjective, « privée¹⁶ », résistante à la répétition : la réalité de sa présence est ici minée en ses origines.

On est dès lors en mesure de mieux cerner ce qui sous-tend la résistance du protagoniste à raconter le passé et à accepter les témoignages des autres, et ce qui le pousse à vouloir guérir sa maîtresse. Il est significatif que, pour lui rendre la raison, Sucy ne cherche pas à raconter à la comtesse le passé ; son but est plutôt de se faire nommer par elle. La « supercherie » (A, 1008) de Fanjat pour empêcher que le colonel ne tue sa nièce et ne se suicide, qui consiste à lui dire que Stéphanie l'a nommé, réussit précisément parce qu'elle répond au désir du militaire, soit celui d'être identifié. Paradoxalement, ce qu'il vise dans la guérison, c'est une représentation de lui-même, une confirmation de sa propre présence à la Bérésina. La comtesse ne peut cependant lui servir de miroir¹⁷ parce que lors de la bataille elle est pour ainsi dire déjà absente, signe opaque reflétant non le désir de son amant, mais constituant plutôt une espèce d'abîme auto-réflexif illisible : « Ainsi roulée sur elle-même, elle ne ressemblait réellement à rien¹⁸ » (A, 993). Obsédé, Sucy ne cesse, au cours de la guérison, justement, de se re-présenter à Stéphanie, d'invoquer sa propre présence : « “Elle ne me reconnaît pas, s'écria le colonel au désespoir. Stéphanie ! c'est Philippe, ton Philippe, Philippe” » (A, 1005). Pourquoi lui faut-il la confirmation de Stéphanie s'il a été lui-même présent à la Bérésina ?

C'est que Sucy, tout autant que Stéphanie, s'avère menacé dans son savoir des événements passés : il craint donc que sa version de l'événement ne soit arbitraire, que sa subjectivité ne puisse survivre à une décontextualisation, ne soit illisible pour autrui. Il se soucie moins de la maladie de Stéphanie que de son propre savoir : la folie — la mort dans

16. Le texte fournit lui-même le mot pour désigner l'effet que produit la démarche du colonel auprès de la comtesse : « Il eut le courage d'apprivoiser Stéphanie, en lui choisissant des friandises ; [...] il sut si bien graduer les modestes conquêtes qu'il voulait faire sur l'instinct de sa maîtresse [...] qu'il parvint à la rendre plus *privée* qu'elle ne l'avait jamais été » (A, 1007 ; c'est Balzac qui souligne). Ce n'est donc pas par hasard qu'on trouve ici le mot dans la même phrase que le verbe « apprivoiser », dont le sens étymologique est « rendre privé » ; le verbe souligne bien la violence de la tentative de guérison.

17. Felman précise le rôle que joue Stéphanie aux yeux de Sucy de façon très éclairante : « Ce que Philippe recherche dans la femme, ce n'est pas un visage, mais un miroir qui, en lui renvoyant le reflet de l'image qu'il se fait de lui-même, doit le confirmer dans le leurre de son « identité » imaginaire. Philippe ne cherche donc pas à *connaître* Stéphanie mais à *se faire reconnaître* par elle » (*op. cit.*, p. 151).

18. Illisibilité, mort dans la présence sont signalées également dans une variante de ce passage, proposée dans l'édition Werdet (1834) : « [...] rien : C'était une chose sans nom, un amas de linges et de haillons, un cadavre » (Gallimard, *op. cit.*, p. 1774).

la présence — de Stéphanie lui montre la possibilité que son savoir soit arbitraire, relatif, forcément lacunaire. À l'égard de Stéphanie comme à l'égard du récit, c'est la possibilité de l'*absence* qui menace Sucy. Il refuse donc de raconter ses expériences à d'Albon et de recevoir le témoignage de celui-ci au début du texte parce qu'un récit — le sien ou celui d'un autre — l'obligerait à *s'absenter*, et donc à courir le risque de découvrir que sa subjectivité, sa version du passé, n'est qu'un leurre. Philippe cite le passé, mais il refuse de le *réciter*, de le mettre en récit ou de le répéter par une lecture, de la même façon qu'il cherche à être identifié, cité par Stéphanie, mais résiste en même temps à la lire. Stéphanie et le récit ont ceci en commun qu'ils sont marqués tous deux, dans leur structure même, par une absence ou altérité radicale, originaire. Dans ce sens, la menace de Stéphanie est la menace du récit : c'est celle que pose l'absence, la mort de la présence à soi, au désir de Sucy, qui refuse de s'absenter, de permettre qu'un récit, cet autre relativisant, vienne le relever de son savoir absolu de l'événement. La crise de Sucy peut ainsi être conçue comme une crise du réalisme, dans la mesure où il s'agit, selon L. Schehr, d'une crise essentiellement épistémologique : « L'inscription du discours réaliste ne relève pas d'un acte de transcription, mais d'un acte de refoulement qui est la crise de l'écriture. Le texte réaliste n'est lisible que parce que l'auteur a voulu réprimer la différence radicale dans son œuvre qui est la différence entre l'écriture et son absence¹⁹. » Aveuglé par son propre désir, le protagoniste n'accepte pas de se rendre à une étrange évidence : bien qu'elle soit physiquement présente à la Bérésina, Stéphanie est toujours déjà un témoin *médiat* ; pour autant que son savoir est marqué au sceau de la secondarité, elle semble ressortir au même mode référentiel qu'un *texte*.

Il s'agit là d'une constatation qui entraîne des questions importantes quant à la compréhension de la nouvelle d'une part, et au « réalisme » du texte d'autre part. Si la comtesse n'est qu'un témoin indirect, peut-on toujours comprendre la traversée de la Bérésina comme un événement « réel », pleinement présent à soi ? Comment cette illisibilité à laquelle se heurte Sucy, une illisibilité du réel, s'inscrit-elle dans le projet réaliste ? On assistera, lors de l'évocation littéraire de l'événement traumatique par Sucy, à la relève de la présence de celui-ci — par le récit qu'il se refuse à raconter et par le contrecoup de la tentative de guérison —, relève dont les traces, l'excès, racontent la résistance de Sucy et du référent balzacien à la médiation, en l'occurrence, à la *lecture*.

19. L. Schehr, *op. cit.*, p. 14.

Représentation et répétition : le témoin cité

N'ayant pu ressusciter la raison de Stéphanie en l'apprivoisant par des friandises, Philippe recourt à une stratégie osée pour mener à bien son dessein : il décide de reconstruire la scène de la bataille fatale dans le parc de sa propriété, espérant ainsi, par une espèce de traitement de choc, lui rendre la mémoire. En voulant « copier dans son parc la rive où le général Éblé avait construit ses ponts » (A, 1010), Sucy tient évidemment pour acquis l'intégrité de son modèle. Et cependant l'évidence que fournit le texte suggère que la plénitude du contexte que le colonel vise à réactiver est loin d'être assurée ; effectivement, tout se passe comme si cet événement primordial était déjà lui-même une mise en scène, une fiction. Le camp des malheureux Français se présente d'abord comme un « spectacle » (A, 987), métaphore théâtrale qui se répercute dans la description de la ruée effrénée des réfugiés vers le radeau qu'a fait construire Sucy : « [...] mais il frissonna quand il vit l'embarcation noire de monde et les hommes pressés dessus comme des spectateurs au parterre d'un théâtre » (A, 1000). Les origines du camp fatal à côté de la rivière rendent explicites l'incomplétude et l'artifice dont est marqué l'épisode central de la nouvelle :

Mourant de faim, de soif, de fatigue et de sommeil, ces infortunés arrivaient sur une plage où ils apercevaient du bois, des feux, des vivres, [...] enfin toute une ville improvisée. Le village de Studzianka avait été entièrement dépecé, partagé, transporté des hauteurs dans la plaine. [...] Enfin c'était un vaste hôpital qui n'eut pas vingt heures d'existence (A, 986).

« Ville improvisée », « transporté[e] », le lieu de la bataille semble relever plus d'une scène de théâtre que d'une réalité non problématique, présente à soi. De la même façon qu'il met en question la plénitude de la raison dont aurait joui la comtesse, le texte vient contester également l'intégrité du contexte historique que Sucy cherche à reconstituer. Comme partout dans ce texte, la « réalité » du référent, sa présence à soi, est implacablement mise en échec.

Sous ce rapport, l'effort du militaire pour re-présenter un passé qui ne fut jamais pleinement présent se révèle redondant, ne pouvant donner lieu qu'à une répétition de l'absence primaire qu'il vise à effacer. Il convient de se rappeler que Sucy entreprend la reconstitution de l'événement sous l'effet d'un reproche que lui fait monsieur Fanjat : celui-ci lui demande de « quitte[r] [l]e triste ermitage » (A, 1010) des Bons-Hommes parce que Philippe semble subordonner la guérison de la comtesse à ses propres intérêts. Si Sucy ne tient pas tête au docteur, c'est

parce qu'il en a assez d'essayer de « lire » Stéphanie, effort qui finit par lui faire « perd[re] connaissance » (A, 1009)²⁰. On peut donc envisager son évocation physique de la Bérésina comme une tentative d'éviter de telles lectures : au lieu de s'efforcer de chercher des marques d'intelligence sur le visage de sa maîtresse, il l'oblige à lire, il fait d'elle le témoin de son propre passé.

Lorsque Stéphanie témoigne enfin de « cette fausse Russie » (A, 1011), la superfluité de son entreprise se fait pourtant évidente : au lieu de lui permettre de se passer de lecture, la représentation a pour effet de le contraindre à lire encore une fois. Le sourire de son amante, tuée sur le coup en voyant sa « vie passée traduite devant elle » (A, 1012), lui fait croire à une résurrection impossible : « “Ah ! ce sourire, s'écria Philippe, voyez donc ce sourire ! Est-ce possible ? — Elle est déjà froide”, répondit M. Fanjat » (A, 1013). Le mélange d'absence et de présence — Stéphanie est morte, mais paraît toujours vivante —, illisible, confond et agace Sucey une dernière fois : il « fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle [...] ne se retournant plus » (A, 1013). Bien que sa reconstitution semble traduire un changement de stratégie, elle ne se révèle, en fin de compte, qu'un autre moyen de rendre à Stéphanie une idéalité, une présence d'esprit qu'elle ne possède pas. La présence, dans le texte de Sucey, d'un personnage incapable de lire l'autre (événement, personnage, objet) fait paradoxalement partie intégrante de la structure du texte réaliste du XIX^e siècle. L. Schehr souligne le rôle du « mauvais lecteur » dans l'économie du réalisme :

Le mauvais lecteur est une figure fondamentale, inévitable de la prose narrative, depuis l'avènement du roman moderne [...] mais il est absolument central au récit du dix-neuvième siècle. De façon générale, les tropes du réalisme fonctionnent en vertu d'une méprise [« misreading »] selon laquelle le récit corrige la perception erronée de lecture qu'il a établie. [...] Le réalisme, dans sa recherche d'une représentation vraisemblable, et dans l'importance qu'il accorde au littéral, doit présenter son mauvais lecteur [« figure of misreading »] comme une figure (un personnage) vraisemblable qui « lit mal » l'écriture²¹.

20. Ces deux remarques sont donc à prendre littéralement : face au « texte », au signifiant qu'est Stéphanie, Philippe est très concrètement sans connaissance, sans savoir.

21. Et Schehr d'articuler également la problématique en termes psychanalytiques : « Le châtré, comme le notent Lacan et Barthes (S/Z), c'est celui qui ne peut s'identifier à l'Autre. De façon spéculaire, c'est celui qui est incapable de la représentation de soi-même ou d'un autre ; c'est celui qui ne peut être lu ; c'est celui, enfin, qui ne peut lire. La figure du châtré [...] est celle, impuissante, qui ne peut ni identifier ni répéter ; plus important, elle ne peut être répétée ou inscrite puisqu'elle est toujours une marque de différence. Le châtré est donc, symboliquement, la figure du mauvais lecteur dans le récit » (*op. cit.*, 128).

On ne doit pas voir en Sucy uniquement la figure négative du réalisme, mais plutôt l'effet nécessaire, nécessairement ambivalent, de la visée mimétique.

Toutefois, pourrait-on objecter, la vue de la Bérésina reconstituée n'a-t-elle pas pour effet de guérir la comtesse ? En effet, elle reconnaît bel et bien son amant avant de mourir dans ses bras. Que faut-il penser de cet épisode fascinant qui met en scène à la fois l'apparente guérison et la mort du patient ? Si l'on se permet de s'attarder sur cette scène, c'est que tous les éléments-clés de notre questionnement y sont en jeu : le problème du souvenir, du témoignage, ainsi que le mode référentiel du texte ; Philippe re-présente, de mémoire, un événement dont il fut témoin oculaire. L'importance de cette scène n'est pas à sous-estimer, la représentation étant ici elle-même mise en scène : on est en quelque sorte aux limites mêmes de la mimésis.

Une première indication de ce que la reconstitution de la bataille ne va pas constituer une nouvelle stratégie de la part de Philippe se retrouve dès après son renoncement apparent à la guérison de Stéphanie : c'est un projet conçu « sur la foi d'un rêve » (A, 1010). L'idée de l'entreprise provient ainsi de sa propre conscience ; pour la mener à bien, Sucy ne consulte donc personne, il est « aidé par ses souvenirs » (A, 1010). Le projet va par conséquent porter la marque de la subjectivité de son créateur. En re-présentant la Bérésina, Philippe *se* représente, il recrée le contexte de son savoir à lui, un savoir auquel Stéphanie n'a pas accès. Il n'en demeure pas moins que la comtesse semble recouvrer momentanément la raison après son témoignage sur la bataille reconstituée. Et alors la question se pose : le fait que Stéphanie reconnaisse son amant est-il un signe du *savoir* que Sucy cherche à restaurer chez elle ?

La violence et l'excès que l'on a déjà soulignés dans la subjectivité qui imprègne cette scène s'étend également à la préparation du témoin. Elle n'y assiste pas de son propre gré : son oncle doit la droguer en lui faisant « prendre un peu d'opium » (A, 1011), et le départ nocturne fait également l'économie du consentement de Stéphanie, décrit comme un « singulier enlèvement » (A, 1011). La version « privée » de l'événement ne saurait donc se décontextualiser, être prise en relève par Stéphanie, justement parce qu'elle est trop fortement marquée de la présence, de l'intention de son créateur ; ici, comme ailleurs dans le texte, le militaire refuse obstinément de s'absenter, et cette présence — son désir — subvertit toute possibilité que sa création soit « lue ».

Dans la mesure où la « fausse » Russie constitue la métaphore d'un passé auquel seul Sucy a accès, elle ne relève pas du textuel, mais plu-

tôt du visuel, d'un mode d'expression où la forme imite le contenu et se présente comme une extension de celui-ci. Justement, le texte précise que Stéphanie voit devant elle un « étrange tableau » (A, 1012) ; en tant que telle, la reconstitution est imperméable à la lecture, étant ancrée dans une origine, dans le modèle qu'est l'idéalisme du protagoniste. La représentation de Sucy, loin d'être arbitraire, d'être donnée librement, constitue une tentative de signification motivée dont Stéphanie est radicalement exclue, d'où sa mort²². En ces termes, si la comtesse parvient à reconnaître son amant (« Oh ! c'est Philippe », A, 1013), c'est moins parce que la vue de la scène lui confère un savoir que parce que Sucy lui *extorque* la réponse voulue. Le fait de dire « Philippe », loin d'indiquer que la comtesse retrouve la raison, reflète plutôt l'excès d'intention dont Sucy entoure la reconstitution : la lecture n'étant plus possible, Stéphanie ne peut plus qu'*identifier* le passé et son amant²³.

Il est donc possible de concevoir l'épisode de la reconstitution et de la « guérison » comme étant *performatif*, dans ce sens qu'il montre la radicale disjonction entre énonciation (le désir de Sucy de « guérir » Stéphanie, autrement dit d'apprivoiser son altérité, son illisibilité) et réalisation (la mise en scène de la bataille de Russie). La reconstitution n'est pas la *cause* de la mort de Stéphanie, elles ne sont pas complémentaires, cette cause est *autre*, en l'occurrence le désir de Sucy de ne plus affronter cet idéal déchu qu'est Stéphanie. Philippe n'arrive donc pas, comme l'affirme Sandy Petrey, à la « découverte qu'une performance

22. La mort de Stéphanie marquerait le point extrême de l'indifférence ou de l'impersonnalité qui caractérise le rapport entre elle et Philippe : la comtesse n'est que véhicule, outil permettant à Sucy de confirmer le savoir (subjectif) qu'il croit détenir sur les événements de Russie. La disparition de la femme souligne également le mécanisme d'idéalisation chez le militaire à l'endroit de sa maîtresse : la Stéphanie de ses souvenirs n'ayant jamais existé à part entière, la Stéphanie réelle, celle qui a évolué dans le temps, doit nécessairement céder la place à cette femme-fantôme idéalisée à laquelle Sucy s'accroche afin d'éviter d'affronter l'incomplétude de son savoir du passé.

23. Que Stéphanie parvienne à reconnaître la scène des horreurs passées ne signale donc pas qu'elle soit guérie, que son intelligence lui soit revenue ; c'est tout simplement l'indication d'une présence physique dans le passé, comme les « compagnons d'armes » de Sucy, qui « reconnurent la scène de leurs anciennes misères » (A, 1011) en voyant la Bérésina reconstituée. La foncière illisibilité de cette fausse Russie est soulignée par une autre remarque que fait le narrateur et que la critique tend nonchalamment à négliger : « M. de Sucy garda le secret de cette représentation tragique, de laquelle, à cette époque, plusieurs sociétés parisiennes s'entretinrent comme d'une folie » (A, 1011). N'ayant pas été témoins directs de la bataille originale, les Parisiens ne peuvent en « lire » la reconstitution, elle ne peut se comprendre en dehors de son contexte d'origine par des témoins médiats. C'est en ce sens que la scène fictive ne constitue pas un texte (qui pourrait par définition survivre à une décontextualisation), mais relève plutôt du mode référentiel d'un tableau.

est requise parce que la réalité ne fonctionne pas²⁴ », sa « performance » ne rend pas présent son désir, mais produit, comme toute appropriation de l'autre, un supplément non cognitif ou allégorique racontant l'impossibilité de la réconciliation entre intention et forme²⁵.

D'Albon, lecteur et témoin

Faut-il croire alors que le texte interdit la possibilité de toute inscription et de tout savoir à propos du réel ? Raconte-t-il uniquement l'histoire de l'impossibilité de l'apprentissage, son protagoniste refusant de lire ou en étant incapable ? Y aurait-il plutôt moyen d'y cerner un modèle épistémologique positif selon lequel l'acquisition du savoir, au lieu d'être vouée à l'échec, serait possible ? En d'autres termes, le texte réaliste propose-t-il également de bons lecteurs ? Un autre réseau de récurrences figurales placées au début du texte, signalant la décontextualisation des événements racontés par Fanjat, suggère que d'Albon, du fait de s'être ouvert au témoignage de celui-ci, est bel et bien parvenu à acquérir un savoir. En traversant un champ lors de la partie de chasse, la démarche du conseiller fatigué rappelle le voyage périlleux de Sucy vers le pont de la Bérésina : « Préoccupé par le soin de garder son équilibre, il se penchait tantôt en avant, tantôt en arrière, en imitant ainsi les soubresauts d'une voiture fortement cahotée » (A, 973). Dans la digression sur la bataille de la Bérésina, « une catastrophe [...] vint tout à coup les arrêter dans leur marche. La voiture versa » (A, 997), de la même façon que s'arrête la promenade de d'Albon, qui, à bout de forces, prononce une phrase familière : « "Où diable sommes-nous ?" dit le gros chasseur

24. S. Petrey (*op. cit.*, p. 124 ; nous traduisons). Je m'inscrirais donc en faux contre le point de vue exprimé par Petrey, qui établit un contraste entre la réussite de la guérison dans le contexte de la représentation et l'impuissance de Sucy dans la vie réelle (qui relèveraient respectivement, selon lui, des fonctions performative et constative) ; justement parce que la manœuvre de Sucy ne réussit pas, il ne parvient pas à guérir sa maîtresse, il ne rend pas *présente* sa présence d'esprit. L'excès constitutif du performatif — l'espacement ou l'altérité entre énonciation et signification, l'indifférence de la forme au regard du désir du sujet — implique la *répétition* de l'énonciation plutôt que la coïncidence entre le sujet et l'autre.

25. Et Derrida de préciser : « S'il y a ici performance, il faut la dissocier de la valeur de présence qu'on attache toujours au performatif. Ce qui se récite ici, cela aura été cette non-présentation de l'événement, sa présence *sans* présence, son avoir lieu *sans* lieu, etc. » (« Survivre », *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 189). Pour sa part, L. Schehr conçoit cet impact entre le désir et le référent comme la matière même de l'illisible balzacien : « Pour Balzac, il y a quelque chose au-delà de cette boue, qui est le non représentable. [...] Aucune adéquation ne peut faire coïncider [...] la matérialité du signe et son esthétique. [...] Voilà la vraie boue du récit balzacien, la rencontre du signe et du référent » (*op. cit.*, p. 106-107).

en s'essuyant le front [...] en face de son compagnon ; car il ne se sentit plus la force de sauter le large fossé qui l'en séparait » (A, 974). L'état désarmé de d'Albon rappelle celui de Stéphanie dans la plaine russe, où elle pose la même question à Sucy : « Philippe, où sommes-nous ? » (A, 997) devant un autre « fossé » à franchir, soit la Bérésina. La foule de soldats affamés, figurée à plusieurs reprises par des métaphores marines — « un océan de têtes [...] une mer vivante » (A, 990), « un mouvement de vague » (A, 998), « cette masse d'hommes [...] comme s'efface le sillage du vaisseau sur la mer » (A, 997) —, trouve son écho au début de la nouvelle dans l'exclamation que pousse le conseiller à la vue du monastère : « “Une maison ! une maison !” s'écria-t-il avec le plaisir qu'aurait eu un marin à crier : “Terre ! terre !” » (A, 977). Et la marche brutale de la voiture conduite par Fleuriot, qui « trac[e] un double sillon de morts à travers ce champ de têtes » (A, 997), se répète sous une forme figurée et moins sanglante dans le contexte de la partie de chasse : « Aussi [d'Albon] arpentaient-il avec peine les *sillons* d'un vaste *champ* récemment moissonné, dont les chaumes gênaient considérablement sa marche » (A, 973).

Dans l'épisode qui ouvre la nouvelle, tout se passe comme si d'Albon était présent, témoin des fatals événements de Russie du seul fait d'avoir « lu », reçu, le récit qu'en donne monsieur Fanjat. Son statut de témoin est appuyé par la présence surdéterminée d'une autre sorte de témoin dans la scène de chasse, présence qui se rapporte à sa capacité de lire. On peut se rappeler que c'est d'Albon qui fait remarquer à un Sucy enragé le chemin menant au château : « Mais, Philippe, vous ne comprenez donc plus le français ? [...] répliqua le gros homme en lançant un regard douloureusement comique sur un *poteau* qui se trouvait à cent pas de là » (A, 974), mettant ainsi en cause les compétences herméneutiques du protagoniste. Arrivé auprès de l'enseigne, d'Albon, épuisé, prend une attitude qui rappelle celle de Philippe en voyant Stéphanie s'éloigner sur le radeau²⁶ : « Le chasseur découragé s'assit sur une des *bornes* qui étaient au pied du *poteau*, se débarrassa de son fusil, de sa carnassière vide, et poussa un long soupir » (A, 975). Que sont ce poteau et cette borne, sinon des *témoins*, un « objet (piquet, taquet, etc.) qui sert à marquer un emplacement, en arpentage²⁷ », sens renforcé par la présence du verbe arpenter (« Aussi arpentaient-il avec peine les *sillons* ») deux pages auparavant ? D'Albon se révèle le témoin par excellence,

26. « Philippe de Sucy tomba glacé d'horreur, accablé par le froid, par le regret et par la fatigue » (A, 1001).

27. C'est la définition qu'en donne *Le petit Robert*.

celui qui se montre capable de lire, compétence soulignée explicitement par le narrateur : « M. d'Albon avait une de ces âmes délicates qui deviennent les douleurs et ressentent vivement la commotion qu'elles ont involontairement produite » (A, 976). Le foisonnement, au début du texte, de figures rappelant les événements de Russie peut se concevoir donc comme la trace du témoignage médiatisé de d'Albon, du fait d'avoir « reçu » le récit du docteur Fanjat, de s'être ouvert à un savoir autre que le sien. Au contraire de ce qu'affirme Sucy, l'absence de son ami lors de l'événement horrible ne l'empêche pas d'en acquérir un savoir. Ainsi la digression se révèle-t-elle un *événement* discursif, une « performance » dont les effets, activés par la lecture, revêtent la valeur de l'expérience. La présence à soi, même pour un témoin oculaire, étant impossible, il ne reste plus au sujet que la *lecture* pour accéder à l'événement, pour en obtenir un savoir ; l'événement réel s'avère dès lors toujours déjà marqué de cette absence, de cette secondarité que l'on associe à l'écriture ou à la lecture. Ainsi la mise en échec du réel ne serait pas simplement un effet du contexte extraordinaire d'*Adieu* (ou des circonstances exceptionnelles des *Études philosophiques* dans leur ensemble) ; il faudrait plutôt envisager le schisme marquant le référent réel, dont les textes des *Études de mœurs* ne cesseront de témoigner, comme un effet subjectif et linguistique. L'illisibilité balzacienne ne serait en fin de compte autre que celle, structurelle, ambivalente et constante, du signifiant.

Le mensonge que se raconte Sucy, c'est alors de croire que son passé puisse exister en dehors du langage, dans la pureté d'une présence à soi pouvant se passer de médiation, en l'occurrence, de récit. L'épisode fascinant racontant la résurrection et la mort de la comtesse met précisément en scène la vanité et la violence de cet effort pour rendre à Stéphanie cette idéalité, qui ne s'avère être que la perception subjective du passé par Sucy. Dans ce sens, dans la mesure où il est question d'un sujet cherchant à faire d'une forme (de Stéphanie, signifiant) le véhicule de son désir de signification (de son savoir, signifié), cette scène est en même temps une scène du langage, de la résistance à une violence *linguistique*, celle de la dénomination. Et c'est en envisageant ainsi la « guérison » de Stéphanie, comme un drame du langage, qu'elle commence à rendre sa signification allégorique. Effectivement, l'épisode de la reconstitution allégorise la résistance du signe à la dénomination sous forme d'une métaphore cosmique. La transformation rapide que subit la comtesse face à « cet étrange tableau » (A, 1012) est

figurée en une succession lumineuse de termes qui fait penser au mouvement de deux astres lors d'une éclipse :

Le beau visage de Stéphanie se colora faiblement ; puis, de teinte en teinte, elle finit par reprendre l'éclat d'une jeune fille étincelant de fraîcheur. Son visage devint d'un beau pourpre. La vie et le bonheur, animés par une intelligence flamboyante, gagnaient de proche en proche comme un incendie. [...] Puis, ces phénomènes, qui éclatèrent en un moment, eurent comme un *lien commun* quand les yeux de Stéphanie lancèrent un *rayon céleste*, une flamme animée (A, 1012).

En faisant d'elle le témoin d'un passé qui ne fut jamais présent pour elle, Sucy fait coïncider le signifié (la femme idéalisée) avec le signifiant²⁸ (la Stéphanie actuelle). La superposition impossible, violente, du désir et de l'autre ne demeure en état de « lien commun » que momentanément. Éclipse annulaire, imparfaite, la fusion métaphorique produit à son tour une métaphore qui n'est autre que ce « rayon céleste » jaillissant des yeux de la comtesse et qui suscite enfin la dénomination illusoire de la part de Philippe : « Stéphanie ! cria le colonel » (A, 1013). Stéphanie : *στέφανος*, Stephanus, *corona*, couronne solaire, *corona aureola*, « fugitive auréole, le gage peut-être d'un brillant avenir », pré-nom ou antériorité irrécupérable qui nomme en lui-même l'excès et le leurre du nom²⁹, de la plénitude de tout référent « réel », son incontournable évanescence. La résurrection passagère de la comtesse, la coïncidence fugitive du désir et de la forme, n'exauce pas la quête de Sucy puisqu'elle ne rend pas présente la Stéphanie de ses souvenirs. Bien au contraire, l'idéalité visée étant autre que Stéphanie, Philippe la lui ajoute et ne fait que répéter son désir, parant la comtesse d'une auréole sacrée, comble d'idéalisation.

Le témoin que *cite* Sucy — la Stéphanie de sa vie actuelle — finit donc par se transformer en trace, en témoin d'une coïncidence illusoire,

28. L'équivalence que j'établis entre le sujet et le signifiant, qui ressemble à celle que pose la psychanalyse lacanienne, se fait en vertu de la valeur positionnelle du personnage, qui, comme le signe linguistique, prend son sens à partir des rapports entretenus avec d'autres personnages, d'autres « signes » du texte littéraire. L'affinité entre une approche psychanalytique et celle, « déconstructionniste », que j'adopte ici, invoquant la primauté du signifiant, le refoulement, la répétition, est incontestable et souligne la parenté trop souvent négligée (et éventuellement productive) entre ces deux modes de lecture.

29. Dans son analyse de *L'arrêt de mort* de Blanchot, Derrida signale une opération semblable dans la résurrection de la femme J. : « La résurrection [...] n'aura donc pas été l'effet d'une cause. Plutôt un événement absolu, une cause même, la *cause*, la *Chose*, le *pré-nom* dont on ne sait plus, dès lors que l'intervalle ou l'interruption ne sépare plus l'appel du premier souffle, qui l'a prononcé pour qui » (*Parages*, *op. cit.*, p. 170-171). C'est cet aspect performatif de la dénomination que je voudrais souligner ici.

par *réciter* l'histoire de l'impossibilité de la présence. C'est en ce sens que cet étrange épisode met en scène la transformation de l'événement en récit, du témoin direct en témoin médiat, du tableau en texte, du référent en signifiant, de l'expérience en histoire. Il signale la relève ou l'éclipse du désir du protagoniste, qui rend le témoin (le bâtonnet, par exemple, dans une course de relais) à Fanjat parce qu'il ne peut concevoir que le témoin puisse jouer deux rôles apparemment incompatibles, être à la fois marque de la présence et celle de l'absence, être simultanément cause et effet. Le texte s'interroge résolument sur cette dynamique complexe entre événement et témoignage jusqu'à la dernière page, où il est question du suicide du protagoniste :

La haute société s'entretint diversement de cet événement extraordinaire, et chacun en cherchait la cause. [...] Deux hommes seulement, un magistrat et un vieux médecin, savaient que M. le comte de Sucy était un de ces hommes forts auxquels Dieu donne le malheureux pouvoir de sortir tous les jours triomphants d'un horrible combat qu'ils livrent à quelque monstre inconnu. Que, pendant un moment, Dieu leur retire sa main puissante, ils succombent (A, 1014).

Le suicide de Philippe n'a pas pour effet de mettre fin au récit des témoins indirects. La référence au savoir privilégié que détiennent les deux témoins absents, d'Albon et Fanjat, sert à valoriser leurs rôles de *lecteur* et de *raconteur* ; c'est de cette médiation — celle du récit — que Sucy essaie de se passer tout au long de la nouvelle, mais qui, lui étant « retiré[e] » par son propre désir, signifie la mort de la présence et, paradoxalement, la naissance du texte³⁰.

30. La dédicace « Au prince Frédéric Schwarzenberg » paraissant dans l'édition Furne (1846) de *La comédie humaine* et s'adresse à l'homme qui a fait voir à Balzac le champ de bataille de Wagram se révèle ainsi un testament éloquent du mode épistémologique de ce texte. Balzac, témoin médiat d'un événement dont il ne reste plus que quelques traces, parvient à le refigurer, à en faire la relève en le transformant en récit, témoin muet qui ne cesse d'instruire ses lecteurs.

Collaborateurs

Ce numéro a été préparé par Josias Semujanga

Suzanne CROSTA

Professeure agrégée, Suzanne Crosta enseigne les littératures africaine et caribéenne à l'Université McMaster. Ses recherches portent sur la théorie des genres, la critique littéraire et les rapports entre l'éthique et l'esthétique dans les littératures francophones. Elle a publié, entre autres, *Récit d'enfance antillaise* (GRELCA, 1998) et *Marronnage créateur. Dynamique textuelle chez Édouard Glissant* (GRELCA, 1991).

Inmaculada DÍAZ NARBONA

Maître de conférence à l'Université de Cadix (Espagne), Inmaculada Díaz Narbona enseigne la littérature africaine de langue française. Après avoir publié plusieurs travaux portant sur la littérature africaine traditionnelle, dont *Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura* (Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1989), elle consacre actuellement ses recherches à la littérature des femmes africaines. Elle co-dirige la revue *Francofonía* depuis 1992.

Béatrice GALLIMORE RANGIRA

Professeure Béatrice Gallimore Rangira enseigne les littératures francophones au département des langues romanes de l'Université du Missouri, aux États-Unis. Dans le cadre de ses recherches sur la littérature africaine francophone, elle a publié, entre autres, deux ouvrages : *L'œuvre romanesque de Jean-Marie Adiaffi* (L'Harmattan, 1996) et *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala* (L'Harmattan, 1997).

Pierre HALEN

Pierre Halen enseigne la littérature générale et comparée à l'Université de Metz. Il a publié, entre autres, *Le petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale* (Labor, 1993); *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges de langue française et alentour* (en coll. avec János Riesz, Éd. du Trottoir, 1993); *L'Afrique centrale dans les lettres européennes* (Palabres, 1999) et *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives, 1830-2000* (en coll. avec Christian Berg, Éd. Le Cri, 2000).

Ambroise KOM

Ambroise Kom est professeur titulaire de la chaire Eleanor Howard O'Leary d'études francophones au College of the Holy Cross, aux États-Unis. Il a publié, entre autres, *Le Harlem de Chester Himes* (1978), *George Lamming et le destin des Caraïbes* (1986), *Éducation et démocratie en Afrique* (1996) et *La malédiction francophone* (2000). Il a dirigé plusieurs collectifs, dont le *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara* (vol. 1 et 2, 1983 et 1996). Il dirige également la revue *Présence francophone*.

François LAGARDE

Professeur associé de français à l'Université du Texas à Austin, François Lagarde a publié *René Girard ou la christianisation des sciences humaines* (Lang, 1994), *La persuasion et ses effets* (Biblio 17, 1995) et *L'esprit en France au XVII^e siècle* (Biblio 17, 1998), ainsi que plusieurs ouvrages sur les écrivains du XVII^e siècle français. Il prépare un ouvrage sur les auteurs antillais contemporains, originaires de Martinique et de Guadeloupe.

Fernando LAMBERT

Professeur au département des littératures de l'Université Laval et maintenant retraité, Fernando Lambert a été responsable de l'enseignement et de la recherche en littératures africaines de 1970 à 1998. Il a publié « Lire... » *Éthiopiennes de Senghor* (Présence africaine, 1997), a dirigé plusieurs numéros spéciaux de revues consacrés à ce domaine, collaboré à plusieurs ouvrages collectifs et publié de nombreux articles dans des revues. Il a réalisé une première série de films sur la littérature africaine, une deuxième sur la poésie de Senghor et un cours télévisé sur les littératures subsahariennes, *Voix du Sud*.

Scott LEE

Scott Lee est professeur adjoint à l'Université de l'Île du Prince-Édouard (Charlottetown, Canada) depuis 1997. Il est l'auteur de plusieurs articles portant sur Balzac et de *Traces de l'excès. Essai sur la nouvelle philosophique de Balzac* (Honoré Champion, à paraître).

Christiane NDIAYE

Professeure agrégée à l'Université de Montréal, Christiane Ndiaye y enseigne les littératures francophones d'Afrique et des Antilles. Auteure d'un recueil d'essais, *Danses de la parole*, elle a également publié de nombreux articles portant sur les littératures francophones et sur la théorie littéraire. Elle est actuellement présidente du CIEF (Conseil international d'études francophones).

Josias SEMUJANGA

Professeur adjoint, Josias Semujanga enseigne les littératures francophones à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la théorie des genres, l'analyse du discours, la critique littéraire et la sémiotique. Il est l'auteur, entre autres, de *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone* (Nuit Blanche, 1996) et de *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (L'Harmattan, 1999).

Résumés

Pierre Halen

CONSTRUCTION IDENTITAIRES ET STRATÉGIES D'ÉMERGENCE : NOTES POUR UNE ANALYSE INSTITUTIONNELLE DU SYSTÈME LITTÉRAIRE FRANCOPHONE

À défaut d'un champ littéraire francophone proprement dit, il existe un système francophone dont le fonctionnement peut être analysé à partir de la relation réciproque de centre à périphérie. Au sein de ce système, on peut distinguer, par rapport au centre franco-parisien, différentes positions qui déterminent certaines stratégies rhétoriques de la part des auteurs de la périphérie, lesquelles agissent à leur tour sur le mode de réception de ces œuvres par le centre (assimilation ou exotisation). Parmi toutes les stratégies rhétoriques employées, le discours identitaire apparaît à la fois comme un vecteur privilégié et comme une condition de reconnaissance par le centre, dont la demande pour l'exotisme est fort importante à l'égard de certaines zones périphériques.

If it is difficult, if not impossible, to define francophone literature as a precise literary field, we must nonetheless recognize the existence of a francophone literary system, which is determined by instances both of production on the part of the peripheral areas and of reception on that of the centre. According to the position they occupy in the margins, authors choose different rhetorical strategies which, in turn, determine the way they are received by Paris (assimilated or considered as exotic). The rhetoric of identity seems, in this case, to be an effective strategy as well as a condition of recognition by the centre, whose demand for exotic productions on the part of certain peripheral areas seems quite great.

Ambroise Kom

LA LITTÉRATURE AFRICAINE ET LES PARAMÈTRES DU CANON

On le sait, la littérature africaine est un produit de la rencontre entre les pays impériaux d'Europe et le continent noir. Mais il s'agit d'une littérature qui a du mal à s'instituer et à élaborer des canons qui lui soient propres. Cet article tente de faire le point sur les controverses qui opposent écrivains et critiques au sujet du statut de cette nouvelle tradition littéraire et propose quelques pistes quant à la question de son autonomisation.

As we know, modern African literature is a product of an encounter between imperial Europe and the Black Continent. That new tradition has yet to create its institutions as well as its own canons. The following article is an attempt to deal with the controversies that oppose writers and critics on the subject of the status of African literature. It also points to a certain number of possibilities regarding its autonomy.

Christiane Ndiaye

DE L'ÉCRIT À L'ORAL : LA TRANSFORMATION
DES « CLASSIQUES » DU ROMAN AFRICAIN

Il est bien connu que la première histoire littéraire de l'Afrique avait retenu l'engagement, le témoignage « fidèle » et le réalisme comme critères pour décider de ce qui était « digne d'intérêt ». Mais lorsque s'est fait entendre la voix de la critique africaine, à partir des années 1970 (M. Kane, A. Koné, Makouta-Mboukou, etc.), on a réclamé un « retour aux sources ». Est alors devenu « significatif » ce qui relève de « l'esthétique négro-africaine », soit les œuvres qui s'inspirent des conventions de la tradition *orale*. Il importe à cette critique que les moyens linguistiques et les modèles narratifs mis en œuvre par les écrivains s'articulent à partir de l'héritage culturel africain. Mais qu'est-ce que l'oralité ? La « tradition africaine » ne serait-elle pas aussi une invention occidentale, comme le suggère Bernard Mouralis ?

Those who first wrote African literary history considered political and social engagement, bearing testimony to real events, and literary realism to be the criteria according to which one decides what is « worthy of interest ». But when the voice of African criticism began to be heard, in the seventies (M. Kane, A. Koné, Makouta-Mboukou, etc.), a return to African sources was advocated. For these critics, « significant » works became those that can be related to the aesthetics of African oral tradition. It is important for this current of critical thinking that the language and narrative models used by African authors belong to African cultural heritage. But what exactly is « oral literature » ? This « African tradition » so highly acclaimed, could it not also be a Western invention, as suggested by Bernard Mouralis ?

Fernando Lambert

MOHAMADOU KANE, UN LEADER DE LA CRITIQUE AFRICAINE

Mohamadou Kane a été un tenant de la thèse de la spécificité de la littérature africaine. Ses premiers travaux ont porté sur le conte africain qu'il a défini en lui accordant un double statut : celui de conte traditionnel et celui de conte moderne écrit. Sa principale contribution a été d'établir que le roman africain se situe dans le prolongement de la tradition orale, en dégageant les formes traditionnelles présentes dans le roman et en étudiant plus largement les modèles de la tradition dans leurs rapports féconds avec l'écriture romanesque africaine. Il a également posé les jalons d'une véritable histoire littéraire africaine.

Mohamadou Kane was a strong supporter of the thesis of the specificity of African literature. His first works were devoted to the African folk tale, which he defined both as traditional oral tale and written modern folk tale. His main contribution was to establish that the sources of the African novel can be found in the African story-telling tradition. He accomplished this by identifying traditional story-telling forms in the novel and by carrying out a wider study of traditional models and their relationship to the African novel. He also laid down the basis for a true African literary history.

Béatrice Gallimore Rangira

ÉCRITURE FÉMINISTE ? ÉCRITURE FÉMININE ?

LES ÉCRIVAINES FRANCOPHONES DE L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE
FACE À LA CRITIQUE

Consacré aux auteures et aux critiques de la littérature « féministe » de l'Afrique francophone subsaharienne, cet article revient sur les controverses dont cette littérature a fait l'objet. Le féminisme, originaire de l'Occident, a une connotation négative en Afrique parce qu'il s'accorde mal avec les réalités de ce continent. Les écrivaines africaines qui adoptent le féminisme comme une voie possible de libération de la femme africaine, de son écriture et de son corps doivent faire face à la censure du lecteur/critique qui lui-même conditionne leurs écrits et les force à s'engager dans un processus perpétuel de négociations discursives. Malgré la controverse qui entoure cette écriture, les écrivaines et les critiques féministes africaines s'entendent pour dire que le mouvement féministe est porteur de valeurs socioculturelles proprement occidentales. Aussi faut-il faire preuve de beaucoup de circonspection lorsqu'on applique les théories féministes aux textes de la littérature africaine.

This article gives voice to feminine and « feminist » writers and critics of Sub-Saharan Francophone African literature. It shows how this literature has been the object of many controversies. Feminism, as a Western movement, has a negative connotation in Africa because it doesn't quite befit this continent's reality. African women writers who choose feminism as a means to liberate the African woman, her body and her writing must constantly deal with the censorship of the reader/critic, which conditions their writing and forces them to engage in an ongoing process of discursive negotiations. This article also shows that in spite of the controversy which surrounds such writings, women writers and critics agree on the fact that the feminist movement implies mostly western sociocultural values. Thus, it seems important to be most cautious when applying feminist theories to African texts.

Suzanne Crosta

GARDIENS ET VOLEURS : ENJEUX DE LA NÉGOCIATION
IDENTITAIRE DANS LA CRITIQUE AFRICAINE

Cette étude examine la rhétorique de la critique africaine anglophone des années 1970 et 1980, notamment les figures (gardiens, voleurs, chasseurs, proies, etc.) qu'elle a créées, transformées ou projetées pour identifier la culture et la race des actants, leur engagement politique et/ou leur conscience sociale et leurs prises de positions dans certains débats. À partir d'une analyse du discours critique, on tente ici de mettre en lumière la présence, tantôt forte tantôt faible, des institutions et des organes dirigés par des Africains et des Américains ; les tensions qui s'y jouent renvoient à un certain nombre de questions éthiques et esthétiques soulevées par la critique africaine anglophone dans le but d'élargir les termes du débat tout en proposant, par le biais des alliances interdisciplinaires et intercommunautaires, des stratégies de résistance plus efficaces et/ou des transformations visant un changement social réel.

The present article examines the rhetoric of English language African literary criticism used in the 1970's and 1980's, in particular the literary figures (gardiens, larceners, hunters, preys, etc.) which it has created, transformed or projected in order to identify critics in terms of their race and/or their class origins, their political commitment, their social conscience as well as their critical positions on cultural nationalist discourses. What is also notable in their respective discourses is the lack of continued institutional support in Africa or the tensions inherent in defining their place in foreign literary institutions. These questions point to ethical and aesthetic concerns in African literary criticism related to their attempts at extending the terms of future debates and at underlining the need for coalition-building across disciplines and communities. The scope is twofold: negotiate more resistant cultural strategies and transform social and economic relations of inequality.

Inmaculada Díaz Narbona

UNE LECTURE À REBROUSSE-TEMPS DE L'ŒUVRE DE KEN BUGUL :
CRITIQUE FÉMINISTE, CRITIQUE AFRICANISTE

Nous proposons ici une lecture « à rebrousse-temps » de l'œuvre de cette auteure, considérée jusqu'à présent comme une écrivaine « féministe », entendu au sens qu'on lui accorde en Occident. Son dernier roman nous montre en effet la nécessité de nuancer cette catégorisation. Si *Le baobab fou* était plutôt le roman de l'expérience, de la douleur de la parole, *Riwan ou le chemin de sable* porte à son terme la libération annoncée à la fin de *Cendres et braises* : les « Harmonies célestiales » sur lesquelles se terminent le second roman sont confirmées dans le dernier par l'atteinte d'un certain équilibre de la part de l'auteure-narratrice, par le fait qu'elle trouve sa place dans un milieu paisible au sein duquel règne l'Ordre tant recherché, même si cet ordre représente précisément une option inattendue dans laquelle, d'un point de vue idéologique, tout un pan de la critique ne se reconnaît pas.

*This article proposes a « backward » reading of the works of Bugul who has, up till now, been considered a feminist writer, in the western sense of the term. When we take into account her latest novel, this once seemingly appropriate categorisation no longer seems so accurate. If *Le baobab fou* was the novel of experience, of the pain related to the word, *Riwan ou le chemin de sable* brings to a conclusion the liberation announced at the end of *Cendres et braises* : the « celestial harmonies » that close the second novel are confirmed in the third one by the fact that the author-narrator acquires a certain equilibrium as well as a place in a peaceful setting ruled by the Order she longed for, although such Order represents an unexpected option which, from an ideological point of view, a substantial part of the critic does not share.*

Josias Semujanga

DE L'AFRICANITÉ À LA TRANSCULTURALITÉ : ÉLÉMENTS D'UNE
CRITIQUE LITTÉRAIRE DÉPOLITISÉE DU ROMAN

Cet article tente de réévaluer le discours de la critique africaine pour esquisser ensuite une réflexion sur la question de l'écriture et de son rapport

avec la dynamique des genres dans le roman africain. Il s'agit de déplacer le débat de l'*africanité* des textes vers celui de l'*écriture* romanesque afin d'élargir le cadre de réception des textes. En effet, si d'aucuns évoquent les références aux récits folkloriques qu'on rencontre dans certains textes africains pour dire que le roman africain est un simple prolongement de la littérature traditionnelle (critique afrocentriste), d'autres soutiennent que le roman africain est une pâle copie du roman européen (critique eurocentriste). Pourtant, la vie culturelle de ce début du III^e millénaire, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication, fait se rencontrer diverses cultures, de telle sorte que ces éléments puisés *ailleurs* participent de l'esthétique romanesque elle-même, dont on sait, au moins depuis Bakhtine, qu'elle est polyphonique. Cette analyse tient compte du fait que le roman africain participe du paradoxe de la création esthétique voulant qu'une œuvre ne puisse ni se passer de la référence aux genres et aux modèles canoniques ni les reproduire totalement

This study proposes to reevaluate African criticism by emphasizing the relationship between the role enjoyed by the novel in opening up literary genres and the basic principle of literary writing. After having defined the notion of transcultural and transgeneric esthetics advocated by the great African novelists, I will show how this notion shapes the meaning of some novels. I will try to demonstrate how African criticism is characterized by the ideological thinking of africanity and europeanity and then describe how some African novelists abolish the borders that criticism usually erects between African texts and those of other areas in the world. My hypothesis is that, because African novels are polyphonic, like many others produced throughout the world, it seems more accurate to approach these texts by placing them in the more general context of the beginning of this third millennium, which is characterized by transcultural and transgeneric writing.

François Lagarde

CHAMOISEAU : L'ÉCRITURE MERVEILLEUSE

Le drame, dans l'œuvre de Chamoiseau, est historique (de la traite des Noirs au « pays dominé »), personnel (mélancolie du retour au pays natal ou maternel) et linguistique (la diglossie entre créole et français). Un style « merveilleux », dont les principaux traits sont l'amplification et l'écart, vient suppléer aux manques et aux trahisons. L'écart peut être perçu comme le résultat de la diglossie et de l'antagonisme entre la parole et l'écriture, alors que l'amplification renvoie au fantasme du sujet dominé, à son émerveillement. Le *petit de la mère* semble aspirer, par là, au « grand nom ».

One can characterize Chamoiseau's writings as an historical (from the slave trade to today's domination), personal (a melancholy wrought by exile from the native country and the mother) and linguistic (the French-Creole diglossia) drama. A « marvelous » style, mainly made up of amplification and difference (écart), supplements such losses and betrayals. The difference can be seen as a result of the diglotic situation as well as the antagonism between the spoken word (parole) and writing, while the amplifications point to the dominated subject's phantasm, his

marvelling at himself and at the world. These linguistic alterations are perhaps, for the mother's son, so many ways of forging a « Great name » for himself.

Scott Lee

LE RÉALISME AU RISQUE DE BALZAC : TÉMOIGNAGE ET RÉCIT
DANS « ADIEU »

L'opinion reçue veut que le Balzac « réaliste » soit celui qui émerge au moment des *Études de mœurs* et du *Père Goriot*, celui qui délaisse les excès de ces premiers textes philosophiques. Il est possible, toutefois, de concevoir ce débordement du vraisemblable comme faisant partie de l'esthétique réaliste, du moment que l'on tient pour acquis l'impossibilité de la représentation du réel dans son intégralité. La nouvelle « Adieu », publiée en 1830 et rangée parmi les *Études philosophiques*, permet de constater la permanence et l'ambivalence du réalisme balzacien : le protagoniste, dans le but de guérir sa maîtresse de sa folie et de son amnésie, « re-présente » justement l'événement réel qui est censé être à la source de sa maladie. L'échec de la guérison, tout en mettant en cause le projet réaliste, permet également de le repenser selon une logique qui ne serait pas mimétique, mais linguistique : la mise en échec du référent et du savoir des témoins oculaires témoignent de cette absence structurelle qui hante le réel et le réalisme, et souligne l'impossibilité d'un savoir ou d'une représentation qui ne serait pas d'ordre textuel.

*Received opinion has it that the « realist » Balzac is the one who emerges at the time of the *Études de mœurs* and *Le père Goriot*, the one who leaves behind the excesses of his first philosophical texts. It is possible, however, to envisage this overflowing of the verisimilar as forming an integral part of the realist esthetic, provided we assume the impossibility of representing the real in its integrity. The short story « Adieu », published in 1830 and placed in the *Études philosophiques*, allows us to affirm the permanence and the ambivalence of Balzacian realism : the protagonist, seeking to cure his mistress of her madness and amnesia, represents, precisely, the real event which is presumed to be the cause of her illness. The failure of the cure, while putting the realist project into question, also enables us to rethink it according to a linguistic, rather than a mimetic, logic : the undermining of the referent and of the eyewitnesses' knowledge is a testament to the structural absence haunting the real and realism, and highlights the impossibility of a knowledge or of a representation which could be other than textual.*

études françaises

Déjà parus □ La construction de l'éternité • 12\$ □ Presse et littérature: la circulation des idées dans l'espace public • 12\$ □ Internet et littérature: nouveaux espaces d'écriture? • 12\$ □ Le sens (du) commun: histoire, théorie et lecture de la topique • 12\$ □ Gaston Miron: un poète dans la cité • 23,50\$ □ Index 1965-2000 • 12\$ □ Robinson, la robinsonnade et le monde des choses • 12\$ □ L'automatisme en mouvement • 23,50\$ □ Guerres, textes, mémoire • 12\$ □ *Bonheur d'occasion* et *Le Survenant*: rencontre de deux mondes • 12\$ □ L'ordinaire de la poésie • 12\$ □ Les écrivains-critiques: des agents doubles? • 12\$ □ Québec, une autre fin de siècle • 13,50\$ □ Faire catleya au XVIII^e siècle: lieux et objets du roman libertin • 12\$ □ Le roman chevaleresque tardif • 12\$ □ Politique à l'œuvre • 10,50\$ □ Hommage à Georges-André Vachon • 14,50\$ □ La représentation ambiguë: configurations du récit africain • 10,50\$ □ François-Xavier Garneau et son histoire • 12\$ □ Alain Grandbois, lecteur du monde • 10\$ □ L'Amérique de la littérature québécoise • 8\$ □ L'invention • 9,50\$ □ Sociocritique de la poésie • 9\$ □ Variété • 9\$ □ Ville, texte, pensée • 9,50\$ □ Les leçons du manuscrit • 12\$ □ L'Amérique entre les langues • 11,50\$ □ Bibliothèques imaginaires du roman québécois • 13,50\$

75005 Paris, France

Tél.: 1.43.54.49.02 • Téléc.: 1.43.54.39.15



AGMV Marquis

M E M B R E D E S C A B R I N I M E D I A

Québec, Canada
2001

PROCHAINS NUMÉROS

ÉCRITURE ET JUDÉITÉ AU QUÉBEC

Écrite d'abord en langue yiddish, puis en anglais et plus récemment en français, la littérature juive au Québec, essentiellement en milieu montréalais, interroge de manière fondamentale les questions de l'identité, de la transmission de l'héritage, de la mémoire et de la pluralité des langues. L'inscription de la judéité mérite par ailleurs d'être examinée chez les écrivains du Québec français et, plus largement, comme un ensemble de traces dont est imprégnée la littérature québécoise.

EN PRÉPARATION

DERRIDA LECTEUR

LE LONG, LE BREF : LA DISPOSITION DU RECUEIL À LA RENAISSANCE

LES IMAGINAIRES DE LA VOIX

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Dactylographier le texte à double interligne et placer les notes à simple interligne en bas de page ; l'appel de note suit immédiatement, avant les guillemets et avant toute ponctuation, la citation ou le mot auquel il se rapporte.

Détacher les vers et les citations de plus de trois lignes et les dactylographier à simple interligne. Indiquer entre crochets [] toute intervention dans une citation (ajout, modification, etc.) ; s'il y a coupure d'un mot ou d'un passage dans une citation, l'indiquer par des points de suspension entre crochets [...].

Mettre en italiques le titre des livres, des revues et des journaux, mais en romains entre guillemets les titres d'articles, de poèmes, de nouvelles ou de chapitres de livres. La première fois que l'on cite un texte en note, on doit en donner la référence complète : prénom et nom et l'auteur, titre du livre, sous-titre, lieu d'édition, éditeur, « collection », année de publication, indication des pages citées ; s'il s'agit d'un article, on donne le titre de l'article, le titre de la revue ou du journal, le volume, le numéro, la date de publication, la pagination ; s'il s'agit d'un chapitre dans un recueil collectif, on indique le nom de l'éditeur du recueil (précédé de « dans », suivi de « dir. ») entre le titre du chapitre et le titre du recueil.

* Les articles doivent parvenir à la revue six mois avant la date de parution. Tout article doit être accompagné d'une disquette, d'un résumé en français et en anglais et d'une notice biobibliographique.

La littérature africaine et ses discours critiques

numéro préparé par Josias Semujanga

Avis à nos lecteurs

Pierre Nepveu

Présentation

Josias Semujanga

Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone

Pierre Halen

La littérature africaine et les paramètres du canon

Ambroise Kom

De l'écrit à l'oral: la transformation des classiques du roman africain

Christiane Ndiaye

Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane

Fernando Lambert

Écriture féministe? écriture féminine? les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face à la critique

Béatrice Gallimore Rangira

Gardiens et voleurs: enjeux de la négociation identitaire dans la critique africaine

Suzanne Crosta

Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul: critique féministe, critique africaniste

Inmaculada Diaz Narbona

De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman

Josias Semujanga

EXERCICES DE LECTURE

Chamoiseau: l'écriture merveilleuse

François Lagarde

Le réalisme au risque de Balzac: témoignage et récit dans *Adieu*

Scott Lee

COLLABORATEURS

RÉSUMÉS

Ce numéro porte un regard nouveau sur les rapports fort complexes qui relient, aussi bien en Afrique qu'ailleurs dans le monde, la critique littéraire et la lecture des textes. Ce titre évoque ainsi une interrogation profonde sur cette activité protéiforme que l'on appelle la critique littéraire et sur le rôle qu'elle joue à l'intérieur d'une institution littéraire comme la littérature africaine.

Envoi de publication
Enregistrement n° 09109
Port de retour garanti

Prière de retourner à :

**LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
A/S ROWECOM CANADA**

2155, rue Guy, bureau 950, Montréal (Québec) H3H 2R9

www.pum.umontreal.ca



9 782760 623699

ISBN 2-7606-2369-6

ISSN 0014-2085