

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 61
Number 1 *La réception des littératures francophones*

Article 7

2003

Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française

Sélom Komlan Gbanou
Universität Bayreuth

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [Fiction Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Gbanou, Sélom Komlan (2003) "Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 61 : No. 1 , Article 7.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol61/iss1/7>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Sélom Komlan GBANOU
Universität Bayreuth

Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française

Résumé : Instance décisive entre le texte et son lecteur, la préface joue un rôle important dans la réception de l'œuvre littéraire, comme l'a montré Gérard Genette dans son essai *Seuils* (1987). La présente analyse propose une lecture des stratégies en jeu dans les discours préfaciels en littérature africaine francophone de la période coloniale à nos jours. Qui introduit qui? Pourquoi et comment? Telles sont certaines des questions qui sont au centre de cet article.

Institution littéraire, légitimation, préface, réception

En 1958, un magasin abidjanais organisait un concours littéraire dans un cadre purement informel. Un jeune Malien de 38 ans, Sidiki Dembélé, alors inspecteur des Postes et télécommunications en Côte-d'Ivoire, crée la surprise par un manuscrit remarquable intitulé *Les inutiles* et dont l'action romanesque se joue à Paris. Dembélé se voit décerner le premier prix. Deux ans plus tard, le magazine littéraire *Bingo*, domicilié à Dakar, accepte de publier le manuscrit. Mais au-delà de l'histoire mouvementée de l'infortuné Kanga Koné qui, parti en France pour tenter sa chance, découvre soudain que, comme tous les Noirs dans cet univers mécanisé, terriblement acquis aux lois du capitalisme déshumanisant, il n'est rien de plus qu'un inutile à qui il ne reste d'autre choix que de retourner dans son Afrique natale, c'est bien la problématique de la préface comme discours légitimant, du point de vue de la réception par un public français, qui mérite une attention particulière.

Sidiki Dembélé en était à son premier essai en matière de création littéraire. *Bingo*, malgré son audience, n'était pas une maison d'édition de la veine de *Présence Africaine*, du *Seuil*, d'Albin Michel ou de Plon. Quant à la SFADECO, l'organisateur du concours, il s'agit d'une petite maison de commerce sans

Présence Francophone, n° 61, 2003

enjeu institutionnel. Autant de paramètres qui demandent à recourir à une autorité de légitimation qui assure à l'œuvre une plus grande visibilité et à l'auteur plus de crédibilité. Les responsables de *Bingo* sollicitent, à cet égard, les services du romancier, essayiste, poète et auteur dramatique Georges Duhamel, surtout en sa qualité d'humaniste de renom et de membre important de l'Académie française¹. Dans son texte préfaciel d'une page et demie, l'auteur de *La vie future* (1930) ne cache pas une certaine réticence à l'entreprise de cooptation qui lui est demandée : « j'ai fait un grand nombre de préfaces, au long d'une vie bien remplie, et si j'ai cessé d'en faire, c'est que je risquais fort, comme Paul Valéry à la fin de son existence, de consacrer aux préfaces et mes jours et mes nuits. » Plus loin, il avoue ne pas connaître Dembélé, cet ancien élève de l'École normale Sébikotane à Dakar où il avait passé deux journées en 1947. Sans doute l'a-t-il aperçu dans la foule fervente des jeunes normaliens qui leur avait « donné, la nuit dans leur théâtre de verdure, un spectacle dont [il a] gardé un profond souvenir ». Mais peu importe pour les éditeurs du roman primé que l'académicien en connaisse personnellement ou non l'auteur. Ce qui compte, c'est que par sa signature², Duhamel rende plus crédible l'écrivain-débutant Dembélé en conférant à son œuvre une valeur performative qui rassure le lecteur français en aiguisant la curiosité par la marque du nom : Georges Duhamel, l'autorité sous-jacente de la mention « de l'Académie française ». On remarquera que si Duhamel a accepté de servir de caution à l'œuvre soumise non pas tellement à son appréciation mais à sa promotion, c'est qu'il y trouve une certaine affinité de discours et de ton par rapport à ce qu'il attend des écrivains africains du moment car, remarque-t-il, ce qui est admirable chez le jeune romancier et qui mériterait le soutien de toute la France, c'est l'impartialité du ton qui fait généralement défaut chez la plupart des auteurs des pays longtemps soumis, qui « ne se débarrassent du complexe d'infériorité que pour sauter dans le complexe de

¹ Georges Duhamel entre à l'Académie française le 21 novembre 1935 et est élu secrétaire permanent en 1944, fonction qu'il assume jusqu'en 1946 malgré les difficultés de la guerre. Ce qui lui vaut une grande reconnaissance en France, en dehors du succès d'écrivain. Il meurt le 12 avril 1966 (sources : site de l'Académie française <<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens>>).

² La signature du préfacier s'inscrit dans ce que Gérard Leclerc désigne comme le sceau de l'œuvre (*Le sceau de l'œuvre*, Paris Seuil, 1998), qui fonctionne comme une « marque commerciale, comme une griffe publicitaire » et qui permet au lecteur littéraire d'associer au produit littéraire qu'il a devant lui un nom propre, symboliquement persuasif.

supériorité ». Après le constat de cette « sagesse » avec laquelle Sidiki Dembélé met en fiction le rapport entre Blanc et Noir, Georges Duhamel, d'un ton solennel qui engage de surcroît l'autorité morale de la France tout entière, délivre son quitus à l'œuvre sous forme de « lu et approuvé » : « C'est pourquoi je dis, après avoir lu le premier ouvrage de Sidiki Dembélé : "Persévérez! Travaillez! Bon courage et confiance! Nous sommes de tout cœur avec vous"« (Dembélé, 1960 : 10) La typologie du discours introductif de Duhamel est intéressante à plus d'un titre, et aborder la problématique de la réception des littératures francophones africaines par ce ricochet, c'est bien parce qu'il nous inscrit au cœur des différentes modalités et des enjeux du discours préfaciel en littérature négro-africaine depuis la parution de *Batouala* en 1921.

De *Batouala* à « Orphée noir » ou plaidoyer pour une recontextualisation de la littérature des Noirs

Il peut paraître incongru de revenir sur une œuvre comme *Batouala* en dépit de tout ce qui en a été dit avant et après l'attribution à René Maran du prestigieux prix Goncourt en 1921, de toute la polémique autour de son inscription ou non dans la littérature africaine³. Et plus curieux encore de remettre sur le tapis la préface devenue un lieu de controverses. Il s'agit, ici, d'interroger le texte préfaciel de René Maran par le double crochet du discours colonial et du discours littéraire de l'époque dans la perspective d'un discours de rupture qui induit un nouveau rapport à ce que René Maran dans le sous-titre de son roman appelle le « véritable roman nègre ». Car c'est bien par la préface que *Batouala* existe, transgresse un ordre de pensée pour devenir une œuvre originale qui fournit matière à explorer et à revisiter les contradictions de l'humanisme colonial en vogue dans les textes des voyageurs, des explorateurs et des missionnaires européens contre lesquels est écrit le texte préfaciel. Par la préface, Maran s'insurge contre une mode de production et de réception des littératures négro-africaines et semble implicitement convier à l'idée que « pour parler justement du Nègre, il faut soi-même être nègre » (Porra, 1995 : 60) ou tout au plus s'y sentir proche psychologiquement. Si pour son « véritable roman

³ Alors que Senghor (1964) rend hommage à René Maran et en fait le précurseur de la négritude, Guy Ossito Midiohouan (1986) y voit un suppôt de l'idéologie colonialiste.

nègre », René Maran se démarque du *français banania* auquel des œuvres d'auteurs français de l'époque ont habitué le lectorat français et dont le prototype est le roman de Gaston Joseph : *Kofi, roman vrai d'un noir*⁴. C'est par la préface qu'il postule, non sans quelques ambiguïtés certes, le statut du « vrai » discours littéraire nègre, car « cette œuvre dont les innovations témoignent en effet de la volonté d'une écriture et d'une prise de parole autre sur l'Afrique, n'en est pas moins marquée par le poids des discours et des clichés qui en font par certains aspects une œuvre de littérature coloniale et échappent sans aucun doute à la problématique du relativisme culturel » (*Ibid.* : 66-67).

Au moment où parut *Batouala*, René Maran, antillais, était en poste dans l'Oubangui-chari, actuelle Centrafrique, comme fonctionnaire colonial aux prises directes avec la quotidienneté des Noirs. Son roman résulte d'un enchaînement de motifs implicites ou non au regard desquels il cherche à mobiliser tous les préjugés du colonisateur dans un « seuil » où il dénonce à la fois son propre drame intérieur d'administrateur colonial se découvrant au fil du temps des affinités psychologiques avec le Nègre africain et son ras-le-bol d'un discours négativiste sur l'être noir et sa culture. Maran dénonce cet humanisme colonial dont Roland Lebel se fera plus tard le fervent défenseur, qui préconise « une connaissance progressive de l'Afrique » (Midiohouan, 1981 : 103) dont la littérature exotique ne fut qu'une étape. Le discours colonialiste dont Lebel reprend à son compte les fondements fixe des balises de ce que devrait être la littérature africaine, balises que René Maran récuse dans sa préface. Mais si la fiction romanesque dans ce « véritable roman nègre » inscrit l'idéologie coloniale dans un imaginaire qui la soustrairait du réel, la préface, quant à elle, institue un double de l'auteur qui assume un au-delà de la parole romanesque et prend position. La littérature coloniale et raciste incarnée par Montesquieu, Bruel et les autres aux yeux de Maran ne s'est jamais constituée en une plateforme où se dévoile le sort du Noir colonisé, dominée qu'elle était par

⁴ « — Les patrons y en a rigolos, lui déclara Okou. Toujours à blaguer et beaucoup boire.

— Et toujours y gagnaient invités, alors les boys a en a coucher tard, ajouta Amadou.
— Oui, mais y en a ici beaucoup restes à bouffer pour les boys, répliqua Okou. Et quand les patrons partis au travail y en a rien à f... et zon va promenade.

— Y sont bons les patrons? interrogea Koffi.

— Ah! ça oui, y blaguent, dit Amadou. Quand y sultaient toi, c'est pour blaguer. Quand y en a colère, on s'en f... On attend que c'est fini » (cité dans Riesz, 1987 : 77).

une hypocrisie qui trouvait son fondement dans l'idéologie colonialiste :

Je comprends. Oui, qu'importe à Sirius que dix, vingt ou même cent indigènes aient cherché, en un jour, des chevaux appartenant aux rapaces qui se prétendent leurs bienfaiteurs, les grains de maïs ou de mil non digérés dont ils devaient faire leur nourriture! [...] Après tout, s'ils crèvent de faim, par milliers, comme des mouches, c'est que l'on met en valeur leur pays. Ne disparaissent que ceux qui ne s'adaptent pas à la civilisation (Maran, 1921 : 10-11).

La véhémence du ton de Maran répond à un certain horizon d'attente d'une couche de la société française qui prenait fait et cause pour les indigènes. Situation favorisée en partie par le grand cri nègre des Antilles et de Harlem et aussi par le très remarquable discours prononcé par Rabindranath Tagore (Porra, 1995 : 261) en 1916 et qui eut en France et en Suisse un écho retentissant. Maran reprend à son compte les critiques acerbes formulées par l'écrivain hindou contre une civilisation « carnivore et cannibale dans ses tendances » qui sape la morale et tout idéal humain pour porter son œuvre à l'échelle d'un discours modernisateur dans les rapports avec les peuples colonisés. Ainsi, en s'autopréfessant, il indexe son œuvre au registre d'une nouvelle intersocialité et postule un mode particulier de présence à son propre texte, définissant le contexte dans lequel l'œuvre est née et, de façon implicite, son mode de lecture. Désormais, c'est par rapport à la préface que le roman de Maran est reçu, dérangeant pour l'administration coloniale et ses corollaires, réconfortant pour l'intelligentsia africaine montante comme précurseur d'un autre discours.

Vingt ans plus tard, c'est-à-dire en 1948, c'est également à ce même double travail de décontextualisation suivi de recontextualisation que se livre Jean-Paul Sartre dans sa préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor parue aux prestigieuses Presses Universitaires de France. Certes, le nom de Senghor en soi faisait déjà autorité, avec un *curriculum vitae* bien fourni⁵ : il est cofondateur et théoricien incontournable du mouvement de la négritude, auteur de remarquables recueils de poèmes : *Chants d'ombre* (1947) et *Hosties noires* (1948) chez un grand éditeur comme Seuil, membre de l'Institut d'Outre-mer, collaborateur de

⁵ Lire Bokiba (2001 : 121-135), où l'auteur met en relief la présence massive de Léopold Sédar Senghor dans les milieux littéraires et politiques français à partir des années 30.

plusieurs revues. Mais les prises de position de Senghor en faveur de ce que Charles-André Julien désigne par le terme de « l'éminente dignité de la négritude » (Julien, 1972 : VIII), le choix des poèmes et des poètes s'inscrivent dans la perspective d'un *Paradigmawechsel* (changement de paradigme) qui, selon Hans Robert Jauss, le théoricien de l'esthétique de la réception, est une reconfiguration du couple auteur-texte. Le but de l'anthologie est de proposer une « véritable poésie nègre » qui devrait marquer une rupture définitive avec la poésie de colportage. Elle se situe dans la même optique que celle de Damas dont l'*Anthologie des poètes d'expression française* (Seuil, 1947) mobilise contre les opinions coloniales françaises une autre veine de la poésie des peuples niés de cultures. Pour Senghor et pour son éditeur, il convient, par-delà le langage poétique, de reconstituer un nouvel horizon d'attente qui mette en cause des habitudes antérieures de lecture comme l'a fait René Maran. Il est donc nécessaire d'habiller l'œuvre de Senghor d'une stratégie illocutoire qui opère l'acte de changement d'horizon que Jauss a désigné, par la suite, par le terme de *Horizontwandel*. Julien ne cache pas le motif des éditeurs de l'*Anthologie* à recourir à l'autorité de Jean-Paul Sartre pour servir de caution à l'œuvre de Senghor, laquelle paraissait à une date cruciale de l'histoire, à savoir l'année du bicentenaire de l'abolition de l'esclavage :

Puisque l'anthologie était un témoignage, il était opportun d'en dégager la portée. Nous savions que Jean-Paul Sartre se refusait à écrire des préfaces et pourtant nous étions sûrs qu'il accepterait de témoigner en faveur des noirs. Non seulement il se plia aux exigences tracassières d'une publication rapide, mais c'est avec ferveur qu'il écrivit une étude profondément originale dont l'ampleur dépassa nos espoirs (*Ibid.* : VI).

Le texte de Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », est un espace constitué de symboles qui propose des repères à une lecture objectivisante de la poésie négro-africaine par son ton de plaidoyer et de justification de la verve poétique que l'anthologie offre. Il fournit au lecteur français des motifs d'acceptation et de soutien à l'entreprise des peuples négro-africains de produire leurs propres discours sur leur drame de colonisés et, sur un plan strictement esthétique, participe d'une stratégie de construction de sens dans la perspective du lecteur français :

Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus [...]. Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux; des torches noires, à leur tour, éclairent le monde et nos têtes blanches ne sont plus que de petits lampions balancés par le vent (Sartre, dans Senghor, 1948 : XIX).

Il y a dans la préface de Sartre une volonté de sensibilisation de la race blanche à dépasser sa suffisance pour aller à la rencontre de l'Autre, à mettre un terme aux préjugés séculaires qui pèsent sur l'être noir, et cela, dans une promesse de décloisonnement de tous les modèles de connaissances et de valeurs qui conduisent, comme le disait Tagore et tel que repris par René Maran, à un effondrement certain de la civilisation européenne :

Si nous voulons faire craquer cette finitude qui nous emprisonne, nous ne pouvons plus compter sur les privilèges de notre race, de notre couleur, de nos techniques : nous ne pourrions nous rejoindre à cette totalité d'où ces yeux noirs nous exilent qu'en arrachant nos maillots blancs pour tenter simplement d'être des hommes (Maran, 1921 : XI).

Au-delà de ce regard critique qui porte une accusation sans appel sur la mécanisation d'une société où ne subsiste la moindre lueur d'humanisme, Jean-Paul Sartre explique au potentiel lecteur français en quoi la prise de parole par le Nègro-Africain est essentiellement un acte de légitime défense, un devoir de s'assumer et une manière, sans doute la plus forte, de « manifester l'âme noire » dans un racisme sans racisme, c'est-à-dire une négation de sa négation :

Ceux qui, durant des siècles ont tenté, parce qu'il était nègre, de le réduire à l'état de bête, il faut qu'il les oblige à le reconnaître pour un homme. Or il n'est pas ici d'échappatoire, ni de tricherie, ni de passage de ligne qu'il puisse envisager : un Juif, blanc parmi les blancs, peut nier qu'il soit juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore : il est noir. Ainsi, est-il acculé à l'authenticité : insulté, asservi, il se redresse, il ramasse le mot « nègre » qu'on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir, en face du blanc, dans la fierté (*Ibid.* : XIV).

Instituée pour marquer un contre-courant, la préface de Sartre est le manifeste d'un humanisme triomphant dont Senghor, par la suite, se fera le chantre. Elle contient des indices et des hypothèses de lecture qui s'articulent non plus sur le Noir mais,

et de façon plus amplifiée, sur l'opprimé dont la société occidentale vit l'expérience au quotidien. Par le truchement de cette prise de position en faveur des déshérités dont le nombre est de plus en plus croissant partout dans le monde, Jean-Paul Sartre propose, non pas seulement de l'anthologie de Senghor qu'il accompagne de son texte préfaciel, mais de la littérature négro-africaine dans son ensemble, un mode d'emploi dont l'enjeu, si l'on se réfère à Genette, se résume en trois paliers : « guider le lecteur », le « situer, et donc le déterminer » (Genette, 1987 : 197) dans son rapport au produit littéraire.

Cependant, la métaphore d'« Orphée », même si elle a connu une grande fortune au point d'être restée un classique, porte en filigrane un échec annoncé de la littérature africaine obligée de se placer sous la tutelle institutionnelle de l'Europe qui lui prête la langue, les instances de production, de diffusion et de légitimation; en tout cas, un semblant de bonheur. La métaphore du mythe d'Orphée mériterait une lecture plus attentive et il n'est pas certain que les milieux intellectuels français de l'époque n'y aient pas perçu la prédiction de Sartre. Le mythe vante le charme par le chant et la poésie, mais met implicitement en relief le caractère éphémère, à la limite aléatoire de l'art poétique. Orphée qui a perdu sa bien-aimée Eurydice le jour même de leur mariage est arrivé, par le chant, à charmer Pluton, le dieu des enfers, qui lui accorde la résurrection de la défunte. Il peut ramener Eurydice dans la cité, mais à condition qu'il ne se retourne le long du chemin du retour. La suite, on la connaît, Orphée est revenu malheureux : il a perdu sa bien-aimée parce qu'il n'a pas résisté à la tentation de regarder derrière lui. Le sort d'Orphée n'est-il pas déjà en soi une mise en garde de Jean-Paul Sartre à l'égard de l'intelligentsia africaine en ce qui concerne le devenir de sa littérature toute prometteuse et bien charmante?

Le soupçon se confirme plus tard dans la deuxième édition de l'anthologie de Senghor, en 1972, où Jean-Paul Sartre accepte que soit reconduit son texte dont la renommée a, de loin, évincé celle de l'œuvre préfacée. En effet, dans son « Avant-propos », le professeur Charles-André Julien écrit : « Nous écrivions alors qu'Orphée noir marquerait une date dans l'analyse de la négritude et que les noirs ne demeureraient pas insensibles à l'effort

d'intelligence et de sympathie qu'un blanc de qualité faisait pour les comprendre » (1972 : VIII).

En somme, « Orphée noir » est plus qu'une préface destinée à servir de paradigme publicitaire à l'œuvre de Senghor, elle met la littérature africaine au défi de son autonomie et de sa pérennité. Dans tous les cas, le succès de « Orphée noir », désormais présenté comme un texte entièrement à part, va créer chez les éditeurs de littérature un grand engouement à la sollicitation des voix françaises les plus sonores pour coopter de leur « sceau préfaciel » les auteurs soumis au lectorat français.

C'est dans cette perspective que Georges Duhamel préface le roman de Sidiki Dembélé, *Les inutiles*. La pièce de théâtre *Ombrages* (pièces en trois actes) du Congolais Paul Fabo (1948) bénéficie pour sa part de la générosité préfacielle de l'écrivain belge René Lyr qui conclut sa préface en date du 7 septembre 1948 en ces termes :

Je tiens *Ombrages* pour une pièce viable – pour une pièce qui tiendra. Je pense qu'elle trouvera chez nous, et ailleurs, les interprètes que sa densité réclame et je serais étonné qu'ils n'assurent point son succès.

Paul Fabo le mérite. Il a conquis ses titres définitifs d'auteur, d'écrivain (Fabo, 1948 : 9).

La même année, 1948, fut organisé sous l'initiative du comité de la Foire coloniale de Bruxelles, ouverte du 3 au 18 juillet 1948, un concours littéraire en langue française exclusivement réservé, en Belgique, aux indigènes du Congo belge et du Ruanda-Urundi. Paul Lomami-Tsibamba est déclaré par le jury grand lauréat du concours. Son texte, *Ngando*, est publié l'année suivante aux Éditions Georges A. Deny à Bruxelles, avec, intitulée « Explication », une préface de Gaston-D. Périer, président du jury du concours et secrétaire de la Commission pour la protection des arts et des métiers indigènes. Le texte ne cache pas l'autosatisfaction de Périer en ce qui concerne les efforts des puissances colonisatrices belge et française en vue de la naissance d'une littérature écrite en langue française, nonobstant le niveau approximatif de la langue de Molière :

Cet ouvrage, jugé digne d'être édité sous les auspices du Comité de la Foire Coloniale, paraît aujourd'hui dans les pages qui suivent. Il semble donc inutile d'en résumer l'anecdote. Sous son allure imaginaire, il n'est pas difficile d'apercevoir la confession d'un homme à peau noire déjà instruit de notre civilisation, mais conservant le respect de sa propre culture [...].

Jamais un Occidental n'aurait pu montrer, avec autant de lucidité, le rôle du surnaturel dans la vie journalière et psychique de l'Africain, constamment partagé entre la réalité et l'extraordinaire spirituel (voir Tsimamba, 1949 : 13).

Gaston Périer, comme c'était la mode à l'époque, lie la réussite du récit de Lomami-Tsibamba à la générosité coloniale, étouffant la portée de l'introduction que l'auteur a écrite comme justificatif au contexte générateur de son récit. Cette introduction dans laquelle Tsibamba se pose Moi social et non plus comme écrivain – créateur de fiction – est un miroir destiné à refléter le passé et la pré-histoire du texte qui va suivre. Elle est prévue pour être lue comme un supplément d'information et pourvoit le fictionnel d'une marche en arrière qui garantit à l'écrivain un lieu possible où la voix narrative se double d'une voix sociale. En somme, entre la préface paternaliste de Gaston Périer et le texte introductif de Tsibamba, il y a un écart, et c'est à raison que pour la réédition de *Ngando* par Présence Africaine en 1982, la préface de Gaston Périer a été simplement remplacée par une autre signée par Kadima-Nzuzi Mukala. Une préface que l'on pourrait qualifier de « mise à jour » parce que resituant le texte de Lomami-Tsibamba dans son véritable contexte sociohistorique, encore qu'elle n'ait pas été indispensable.

René Maran, devenu une grande référence dans les milieux littéraires africains, prêtera aussi sa plume au parrainage des écrivains pro-africains en vue de leur garantir le succès auprès des siens. C'est l'exemple de sa « Présentation » du texte de Elian J. Finbert, *Le livre de la sagesse nègre* (Paris, Robert Laffont, 1950), qui est un choix de proverbes. Le texte de René Maran prolonge, par le ton, sa célèbre préface de *Batouala*, mais son écho est passé inaperçu. « Que l'Européen du vingtième siècle se penche sur son propre passé. Il découvrira avec étonnement qu'il ne diffère en rien de son frère noir. Les proverbes si patiemment recueillis par Elian J. Finbert dans *Le livre de la sagesse nègre* ne pourront que lui prouver une fois de plus la profonde unité de la race humaine » (Finbert, 1950 : 20).

Une autre signature préfacielle d'importance est le texte que François Mauriac a écrit en prélude à *Antsa*, le poème-testament produit par Jacques Rabemananjara dans sa prison d'Antanimora, « aux premières heures de sa détention [quand il se souvient] du pouvoir cathartique de la poésie » (Kadima-Nzujji, 1981 : 31). La préface de Mauriac est un appel à la conscience du peuple et des autorités français, qui ont toujours prôné la liberté comme vertu fondamentale de l'être humain, elle est un relais qui porte haut et fort le cri « que l'amour et la douleur arrachent à un fils de Madagascar » pour une sensibilisation de l'opinion française sur le sort d'un condamné qui attend la mort dans sa prison depuis son arrestation le 12 avril 1947. C'est avec un ton poignant que François Mauriac s'adresse à ses concitoyens d'aujourd'hui et de demain à travers son texte préfaciel devenu un testament du testament du poète malgache.

Son cri vers la liberté ne nous scandalise pas. La liberté n'est-elle pas notre patrie commune? C'est la liberté et non l'oppression que les peuples apprennent de nous, malgré nous. C'est dans cette liberté et non dans l'oppression qu'il demeureront fidèles. *Antsa* n'est pas une déclaration de guerre à la France. Si Jacques Rabemananjara consent à être un poète français, il consent à demeurer des nôtres – mais il sait qu'il en est des nations comme des individus : l'amour ne naît pas de la contrainte. Il faut être libre pour pouvoir aimer. (Rabemananjara, 1978 : 108.)

Pour Mauriac, Jacques Rabemananjara a choisi d'habiter la langue française par ses écrits qui revendiquent les mêmes cris que le Français, il y a donc urgence de le (com)prendre comme un fils français et de le défendre pour la légitimité de sa lutte pour le triomphe de la liberté.

Cependant, il y a lieu de ne pas perdre de vue que le discours préfaciel a atteint, à un moment, une inflation qui est telle que de sa fonction de « marque ajoutée à la signature de l'auteur », elle est devenue une simple mode qui n'apporte rien, sur le plan de la réception, au produit littéraire qu'elle est censée rendre plus crédible. C'est l'exemple de la préface au recueil de poèmes *Harmonica oublié* de Bertin-B. Doutéo signé des initiales P. C. Ici, le nom et l'institution d'affiliation qui assurent ce qu'André-Patient Bokiba appelle « la légitimité du préfacier » et qui « tiennent à la notoriété et à l'autorité que l'institution reconnaît au préfacier de par ses activités qu'il exerce et les discours qu'il a produits

dans le champ littéraire » (Bokiba, 1991 : 78) font défaut. C'est plutôt par le texte que le préfacier joue à faire figure d'autorité : « Une préface pour lancer un auteur médiocre? Non, jamais! J'attends trop de la poésie pour accorder mon parrainage à n'importe quoi » (dans Doutéo, 1966 : 7).

Le cas extrême de cette inflation du discours préfaciel se rencontre avec l'œuvre d'Antoine Bolamba, lauréat du concours organisé par le Club littéraire congolais avec un texte intitulé *L'échelle de l'araignée, conte bakongo*. L'appareil paratextuel qui accompagne l'œuvre est singulier; il reprend les comptes rendus, les accusés de réception, les impressions de lecture des fonctionnaires de l'administration coloniale belge en guise d'indices légitimants. Au total, une dizaine de textes qui témoignent de l'admiration, du talent, de la reconnaissance et du soutien à « l'indigène Bolamba » de la part de tous ceux qui ont reçu un exemplaire dédicacé du livre. Le premier texte signé P. P. est un compte rendu publié dans les colonnes du quotidien *L'Avenir colonial belge*, dans sa livraison des numéros 362-363 du dimanche 28 au lundi 29 décembre 1941. L'auteur loue les talents d'écrivain-conteur, d'indigène du Congo belge et invite les siens à le lire :

Antoine-Roger Bolamba, indigène du bas Congo Belge, nous a envoyé un exemplaire de son conte Bakongo qui a pour titre « L'Échelle de l'araignée ».

Le moins que l'on puisse dire est qu'il est heureux qu'Anne Siku « gracieuse fille » ait rapporté ce conte à A. R. Bolamba qui l'a adapté avec une maîtrise telle que, non seulement les indigènes, mais les européens ne pourront éprouver que de l'agrément en lisant les aventures de Makengo, homme de brousse [...] La concision est un des principaux mérites des moyens d'expression de l'écrivain Bolamba qui, fatalement mieux que n'eut pu le faire un auteur de race blanche, a traduit tout ce qui dans sa mentalité nègre mérite d'être étudié et conservé. (Bolamba, 1942 : 5.)

Couchoro et la naissance de la préface auctoriale africaine

« Félix Couchoro, auteur en 1929 d'un roman d'amour et d'aventures de plus de trois cents pages, *L'esclave*, écrit Alain Ricard, est donc bien un pionnier de l'écriture française. De plus son roman est, loin d'être un essai de jeunesse sans lendemain, le premier d'une série dont la publication s'achèvera en 1970... »

(Ricard, 1987 : 10). Ces propos d'Alain Ricard sur la place qui revient à cet écrivain des frontières, né en 1900 à Ouidah, au Dahomey, et ayant vécu au Togo et au Ghana, peuvent nous inviter à nous interroger sur la réception, en son temps, du roman *L'esclave*. Félix Couchoro, né dans un environnement catholique, doit sa carrière de feuilletoniste et de romancier à la création en France, en 1928, du journal *La Dépêche africaine*, un organe émanant du Comité de défense de la race noire (*ibid.* : 22). L'employé de commerce et correspondant du journal qui paraît le 15 de chaque mois, soumet à la direction dudit organe domicilié à Paris le manuscrit de son roman. Pour le comité éditorial, il s'agit d'une grande première car, en dehors de l'autobiographie intitulée *Force bonté* (1926) de Bakary Diallo, qui, selon Papa Samba Diop, « symbolise le tirailleur entièrement dévoué à la cause de la France » (Diop, Papa Samba, 1989 : 43) et dont on doute d'ailleurs de la paternité de l'œuvre, il n'existe véritablement pas une œuvre africaine. Ainsi, c'est avec enthousiasme qu'il annonce, en guise de publicité, dans la parution n° 8, du 15 octobre 1928, la publication prochaine de ce roman pour lequel le journal se transforme occasionnellement en maison d'édition :

Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs que nous publierons prochainement un roman passionnant de notre sympathique collaborateur et ami Félix Couchoro. C'est un roman d'adultère qui a pour titre *L'esclave*. C'est un sujet banal tant de fois traité par les dramaturges anciens et modernes, diriez-vous. Non, ce serait une grande erreur de le croire. Riche de vie, débordant de mouvements et de couleurs, coupé de courtes et poétiques descriptions d'un charme prenant, ce drame vécu des colonies, écrit par un indigène, garde sa fraîcheur et son originalité.

[...] Peut-être serez-vous un peu déroutés au début par le style à la fois câlin et sauvage qui caractérise le jeune écrivain, mais de grâce n'hésitez pas à pousser plus avant votre lecture car le rire et les larmes vous attendent (Ricard, 1987 : 22).

Cet encart publicitaire sera suivi d'autres dans une campagne médiatique pour lancer le romancier Couchoro, tant les commentaires que les annonces sont si alléchants que les lecteurs de *La Dépêche africaine* attendent avec grande impatience le roman promis. Enfin, en août 1930, le roman tant attendu paraît. Mais contrairement à ce que l'on pouvait espérer de l'époque, le seuil de l'œuvre, la préface qui garantit à l'œuvre sa *valabilité* et atteste du soutien et de la protection « des grands », comme c'est devenu par la suite la tradition dans la littérature africaine,

ne porte pas le sceau d'une tierce personne dont la signature ferait figure d'autorité. Couchoro écrit lui-même la préface dans laquelle il explique sa démarche créatrice, le cadre de son récit ainsi que l'environnement socioculturel dans lequel s'inscrit la trame événementielle. Il revendique la force et la prégnance des cultures africaines et, à sa manière, condamne l'arrogante suprématie de la langue française envers laquelle il n'éprouve aucun complexe :

Nous avons essayé de rendre dans la langue étrangère cultivée, les paroles et les idées de notre héros. Que le lecteur ne s'étonne pas outre mesure!

[...] Dans nos pays, nous avons notre éducation, des formes courtoises de langue, une culture d'esprit, un code de convenances, des usages, des cérémonies où l'emphase ne le cède en rien au désir d'être poli et de plaire. Dans nos idiomes, nous avons le langage terre à terre, le style de bonne compagnie et le ton sublime. Notre cœur est capable de sentiments nobles; notre esprit s'irradie en pensées élevées (Couchoro, 1929 : 19).

Le texte préfaciel offre des balises linguistiques de lecture au lecteur européen afin de le guider vers une prononciation exacte des monèmes et phonèmes « ewe, mina, fon, ouatchi » qu'il rencontrera dans la plupart des dénominations des lieux et des personnages.

Pour Alain Ricard, la préface de *L'esclave* « est tout entière adressée au lecteur français pour lequel Félix Couchoro doit faire un effort de distanciation et présenter son univers quotidien comme un cadre exotique. Les marques de la distance deviennent les marques du genre » (Ricard, 1987 : 27). Couchoro ne s'y laisse aller à aucun complexe définissant la passion au cœur de son récit comme un phénomène essentiellement humain, qui « n'est point l'apanage de telle race parvenue à un certain degré de civilisation » (Couchoro, 1929 : 8). Le roman connaît un grand succès et, dans les œuvres qui vont suivre ce coup de maître, Couchoro, de plus en plus coupé du journal *La Dépêche africaine* qui l'a lancé, opte pour le papier pauvre et continuera de signer lui-même toutes les préfaces de ses œuvres dont il trace l'historicité dans un processus intertextuel où il n'hésite pas à évoquer ses publications antérieures :

Amour de féticheuse au Togo. Nous précisons bien *Amour de féticheuse au Togo*. En 1941, nous avons écrit un roman intitulé

Amour de féticheuse que la bienveillante indulgence de maints, tant au Dahomey qu'au Togo a estimé intéressant et bourré de fortes leçons de morales sociales (Couchoro, 1967 : 1).

Ou encore :

Dans le prologue de notre roman *Le secret de Ramatou*, nous avons demandé à nos aimables lecteurs de ne point chercher dans leurs spéculations à faire cas des croyances religieuses ou philosophiques de celui qui leur donnait ce récit et qui écrit ces pages (Couchoro, 1970 : 1).

Couchoro, bien qu'il n'ait pas eu la même audience que ses successeurs, a ses positions clairement définies vis-à-vis des opinions colonialistes et propose ses œuvres à une lecture décontextualisante de la typologie du Noir telle qu'on la rencontrait dans les récits en vogue jusque-là.

Le sceau Senghor

Senghor est le premier Noir à être inscrit au panthéon de la poésie universelle écrite. « La bonne nouvelle nous est venue d'Europe qu'un grand poète était né » ironise Daniel Ewandé dans son pamphlet *Vive le président!* (Ewandé, 1984 : 93), dans un chapitre intitulé « L'étalon Senghor », et d'ajouter : « Cet enfant à plus d'un titre est l'orgueil de la famille. Avec bien moins, d'autres seraient devenus, à sa place, un étendard ». Au-delà de l'humour piquant de Daniel Ewandé, la vérité est que Senghor est, aux yeux du lectorat français, le baromètre de la poésie noire. Tout se juge et se bénit par rapport à ses *Hosties noires* et à ses *Chants pour Naëtt*. Et cette dimension mythique acquise à coups de négritude et de métissage culturel, Senghor ne l'oublie pas qui se découvre une vocation : celle d'être « l'introducteur » de ses jeunes frères noirs qui taquinent la muse dans la cour des grands (Bokiba, 2001 : 121-135). Aussi Senghor est-il devenu le logo magique derrière lequel vont courir avant et après les indépendances les jeunes auteurs qui rêvent d'atteindre, de leur plume, le public français plus confiant en le point de vue de Senghor. Désormais, et surtout dans le domaine de la poésie qui, par essence, n'a pas bonne presse, tout se passe comme si les noms de Tchicaya U Tam'si, d'Eustache Prudencio, de Bolamba, de Rabéarivelo, etc. ne suffisaient à eux seuls à conférer la fonction de marque qui assure à leurs œuvres qualité et

efficacité. Il leur fallait s'adjoindre le coup de main préficiel du chantre de la négritude dont le pouvoir de mise en confiance du consommateur est plus grand. On le sait, le préficiel a plus d'autorité que la préface, et qu'importe la teneur du texte accompagnateur, le logo Senghor est en soi un critère de crédibilité. Senghor est devenu une espèce de « déposition » à des fins promotionnelles que l'on pourrait résumer ainsi : « Je, soussigné, certifie avoir lu et approuvé le texte que voici et garantis sur l'honneur sa qualité ».

Le nom de Senghor engage sa paternité et devient auprès du lecteur un « identifiant » (Leclerc, 1998 : 33), un capital de valeurs à travers lequel Senghor-préficiel est « censé se montrer fidèle à ses engagements, rester à la hauteur de sa réputation » pour que l'œuvre qu'il accepte de parrainer trouve l'allégeance du public. Finalement, il « est, au moins en théorie, un symbole de réputation en même temps qu'une garantie de qualité, et permet ainsi un gain de temps important dans la recherche du produit désiré par le consommateur. » (*Ibid.* : 96.)

Souvent, une lettre avec papier en-tête de la Présidence suffisait à jouer ce rôle de « déposition publicitaire » et de marketing, comme c'est le cas avec la préface à *Fables africaines* d'Yves-Emmanuel Dogbé, ou encore la préface au recueil de poèmes *Violences de la race* du Dahoméen Eustache Prudencio :

Mon cher confrère,

J'ai bien reçu votre lettre du 12 avril 1969, ainsi que le manuscrit de votre troisième recueil de poèmes.

J'ai parcouru ces poèmes en goûtant, une fois de plus, votre talent.

J'ai l'impression que vous n'avez pas besoin de préface, car les préfaces, une fois encore sont pour les débutants.

Croyez, mon cher confrère, à l'assurance de mes sentiments cordiaux.
(1980 : 5.)

Léopold Sédar Senghor

Mais dans son rôle d'introducteur, Senghor se fera auprès de ses cadets un défenseur acharné et agaçant de la langue française dans laquelle il s'est créé son propre mythe. Sur un autre plan,

la volonté manifeste d'infléchir l'écriture à la fameuse « émotion nègre » dont il s'emploiera à chercher ou à valider les indices idéels dans la poésie des autres « négro-africains », comme en témoignent ses préfaces aux jeunes poètes, est présentée comme l'élément inducteur de la vraie poésie négro-africaine. Senghor veille à la souscription à la poétique de la négritude et ne rate la moindre occasion de définir ou de rappeler à l'attention de ces cadets, souvent avec un bien malin dogmatisme, ce que doit être leur poésie :

Voilà quelque vingt ans que je lis des poèmes de jeunes nègres... Que de papiers, que de cris vengeurs, que d'éloquence! Un bon article dans le *Phare de Ndiakhar* eût fait mieux. La poésie n'est pas la prose. La poésie ne vise pas à l'efficacité : elle est par quoi elle est efficace, qui arrache l'âme et la retourne (dans Tchicaya, 1962 : 7).

À tous les coups, le chantre de la négritude joue sur le mythe du père (qui conjugue celui du juge impartial, il va sans dire) comme caution à la crédibilité des œuvres des « enfants ». La même tendance à présenter un enfant sage, qui ne s'écarte pas des normes de la négritude, apparaît également dans la préface à *Epitomé* de Tchicaya U Tam'si :

En 1955, « Le mauvais sang » de Tchicaya m'avait frappé, m'était entré dans la chair jusqu'au cœur. Il avait le caractère insolite du message. [...] J'avais découvert un poète bantou [...] Tchicaya est un bantou du Congo : petit, mais solide, timide et têtu, sauvage dans la brousse de sa moustache, mais tendre. Pour tout dire, un homme de rène et de passion. Je dis : un bantou. C'est ce caractère qui définit, d'abord, Tchicaya et sa poésie. (*Ibid.*)

Néanmoins, Senghor, par son attachement à la langue et à la grammaticalité françaises, a fini par en exaspérer plus d'un. Tchicaya U Tam'si dira par la suite : « Si j'avais envoyé mon premier manuscrit de poèmes à Senghor, il m'aurait sans doute découragé de le publier » (Blachère : 1993 : 58).

Nouvelles typologies du discours préfaciel

Progressivement, on assistera donc à une désenghorisation dans le dispositif littéraire de réception de la littérature africaine de plus en plus tourné vers son public intérieur. Les écrivains se préfacent entre eux comme pour se soutenir mutuellement contre

la dictature sévissante. Les modalités et les enjeux du discours préfaciel changent, car désormais il est plus question de ramener la littérature africaine à son public.

- Guy Tyrolien préface *Kala Jata* de Massa Makan Diabaté (Bamako, Éditions populaires Bamako, 1970) et *Sans tam-tam* de Henri Lopes.

- Henri Lopes présente à son tour la pièce de théâtre *Le président* de son compatriote Maxime Ndébéka dans une préface qui ne ruse pas avec les mots :

Les interlocuteurs principaux du cauchemar qu'on va lire sont tout ce monde de courtisans qui grouillent autour du Président, toujours prêts à lui cirer les chaussures et qui font qu'en ces jours les meilleurs des princes africains sont rapidement corrompus à leur contact. Les véritables conseillers, les gouvernements occultes, sont constitués, en Afrique, par cette faune. Et le chef d'État, à force de se griser de l'opium de cet entourage, ne voit plus les écueils et va irrémédiablement à sa chute, car c'est parmi ces familiers que naît le *Brutus-Ossé* qui un jour l'abattra (Lopes dans Ndébéka, 1976 : 8).

Ce ne sera pas la première fois que Henri Lopes prête sa voix à Maxime Ndébéka dont il est un admirateur. Déjà, en 1969, alors qu'il était directeur général de l'enseignement au Congo-Brazzaville, Lopes avait écrit un texte alléchant pour témoigner du talent poétique de ce jeune poète de l'Armée populaire nationale congolaise. Il déplore dans cette préface le sort de naufragé auquel est soumis le livre en Afrique, sort qui affecte tout le profit qu'on peut en tirer :

Il faudrait que chaque Congolais lise ce livre, et je remercie ceux qui ont accepté de l'éditer. Mais le livre n'est pas encore manioc quotidien au bord de notre fleuve. Il faudrait donc que ce peuple musicien que nous sommes songe un jour à mettre ces vers en rumba. Ce sera ma dernière note (Lopes, dans *ibid.* : 7).

- Jean-Baptiste Tati-Loutard, moins en sa qualité de doyen de la Faculté des lettres de l'université de Brazzaville qu'en son nom de poète, préface *Une eau dormante* de Sylvain Bemba où il vante la modestie et la discrétion d'une grande figure de la dramaturgie africaine.

- Djibril T. Tansi Niane écrit la préface de *Janjon et autres chants populaires du Mali* (Présence Africaine, 1970) de Massa Makan Diabaté.

- Cheik Aliou Ndao apporte son soutien à son jeune frère Sada Weindé Ndiaye en rédigeant la préface à sa pièce de théâtre *Le pari de l'ancien* (Dakar, Enda-Editions, 1992). Comme l'a fait Bernard Dadié pour Jean-Pierre Daogo Guingané en soutenant son œuvre théâtrale *Le cri de l'espoir* (Ouagadougou, Éd. du théâtre de la Fraternité, 1991) par un texte préfaciel qui exhorte à la création littéraire, une des voies possibles pour chasser ces nuages de turpitudes et des forces rétrogrades qui étouffent « cris et murmures » :

- Tanella Boni, dans une préface intitulée « Poète entre le silence et le temps », reconstitue le parcours littéraire de son ami Paul Dakeyo dans son recueil de poèmes *Les ombres de la nuit* (Nouvelles du Sud, 1994). Mongo Beti, contrairement à ses habitudes, rédige une préface au roman *Le temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop (Paris, L'Harmattan, 1981).

En tout état de cause, le discours préfaciel cherche à se déconnecter du paternalisme européen de l'époque coloniale où l'on vantait dans des superlatifs moqueurs la maîtrise par le Noir de la langue du maître, à s'affranchir de l'« hégémonisme » dans lequel Senghor avec sa double casquette de père fondateur de la négritude et d'ambassadeur de la langue française auprès de ses frères de race semblait l'enfermer. On n'y retrouve plus le topos de la fausse modestie, mais un effort d'intéresser le public africain à la production littéraire africaine. Les universitaires deviennent, dans ce nouvel enjeu de mutation culturelle et institutionnelle, des alliés qui, à travers des études plus approfondies sous les noms d'introduction, de présentation, d'avant-propos, d'explication, d'études, etc., cherchent à fournir des clés aux lectures des œuvres. Le mythe de la préface comme perche à l'auteur naissant est même rejeté par certains écrivains qui en font une pré-farce, un avant-goût de la farce littéraire. C'est le cas chez Sony Labou Tansi, Tchicaya U Tam'si et surtout Henri Lopes avec son « Sérieux avertissement » dans *Le pleurer-rire*, signé Anasthasie Mopékissa, un nom-programme qui participe du subterfuge de l'onomastique dans ce roman. La pré-

farce met en place tous les éléments constitutifs du récit ainsi que le projet en œuvre dans l'écriture, une manière de délégitimer la préface classique qui finit par en incommoder plus d'un.

Docteur en philosophie et lettres romanes de l'Université de Bremen, **Sélom Komlan Gbanou** est enseignant-chercheur à l'Université de Bayreuth, en Allemagne. Depuis 2000, il travaille à un projet de recherches financé par la VW-Stiftung sur les écrivains africains en Allemagne et dirige la revue d'études africaines *Palabres*. Publication récente : *L'Afrique au miroir des Littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe* (Rassemblés par Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou), Bruxelles, AML Editions / L'Harmattan, 2002.

Références

- BLACHÈRE, Jean Claude (1993). *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan.
- BOKIBA, André-Patient (2001). « Léopold Sédar Senghor préfacier », dans André-Patient BOKIBA (dir.), *Le siècle Senghor*, Paris, L'Harmattan : 121-135.
- (1991). « Le discours préfaciel, instance de légitimation littéraire », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne : 77-97.
- BOLAMBA, Antoine (1942). *L'échelle de l'araignée, conte bakongo*, Léopoldville, texte ronéoté.
- CALLE-GRUBER, Mireille et Elisabeth ZAWISZA (éd.) (2000). *Paratextes. Études aux abords du texte*, Paris, L'Harmattan.
- COUCHORO, Félix (1970). *D'Aklakou à Elmina*, dans *Togo Presse*, Lomé, du 23 janvier au 13 mars.
- (1967). *Amour de féticheuse au Togo*, dans *Togo Presse*, Lomé, 10 juillet.
- (1929; rééd. 1983). *L'esclave*, Paris, La Dépêche française.
- DAKEYO, Paul (1994). *Les ombres de la nuit*, préface de Tanella Boni, Paris, Nouvelles du Sud.
- DAMAS, Léon Gontran (1947). *Anthologie des poètes d'expression française*, Paris, Seuil.
- DEMBÉLÉ, Sidiki (1960). *Les inutiles*, Dakar, Bingo.
- DIABATÉ, Massa Makan (1970). *Kala Jata*, préface de Guy Tyrolien, Bamako, Éditions populaires Bamako.
- DIOP, Boubacar Boris (1981). *Le temps de Tamango*, préface de Mongo Beti, Paris, L'Harmattan.
- DIOP, Papa Samba (1989). « La figure du tirailleur sénégalais dans le roman sénégalais 1920-1985 », dans János RIESZ et Joachim SCHULTZ (éd.), *Tirailleurs sénégalais*, Frankfurt / M, Bern, New York, Paris, Peter Lang : 39-56.
- DOUTÉO, Bertin (1966). *L'harmonica oublié*, Monte-Carlo, Poètes de notre temps.
- EWANDÉ, Daniel (1984) [1967]. *Vive le président!*, Paris, L'Harmattan.
- FABO, Paul (1948). *Ombages*, pièce en trois actes, Bruxelles, Les éditions F. Wellens-Pay.
- FINBERT, Elian J. (1950). *Le livre de la sagesse nègre*, présentation par René Maran, Paris, Robert Laffont.

- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.
- GUINGANÉ, Jean-Pierre Daogo (1991). *Le cri de l'espoir*, préface de Bernard Dadié, Ouagadougou, Éd. du théâtre de la Fraternité.
- JAUSS, Hans Robert (1969). « Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft », *Linguistische Berichte*, n° 3 : 44-56.
- JULIEN, Charles-André (1972). « Avant-propos » à la deuxième édition de l'anthologie de Senghor (1948), 1972 : VIII.
- KADIMA-NZUJI, Mukala (1981). *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine (coll. « Approches »).
- KOHN-PIREAU, Laurence (textes réunis par) (2000). *Le texte préfaciel*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy (coll. « Le texte et ses marges »).
- LECLERC, Gérard (1998). *Le sceau de l'œuvre*, Paris Seuil.
- MARAN, René (1921). *Batouala*, Paris, Albin Michel.
- MATESO, Locha (1986). *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine*, Paris, L'Harmattan.
- (1981). « Les premiers romanciers africains face à la critique colonialiste : les premiers préfaciers et l'humanisme franco-africain », *Peuples noirs – Peuples africains*, n° 24, nov.-déc. : 103-117.
- NDÉBÉKA, Maxime (1976). *Le président*, préface d'Henri Lopes, Paris, Pierre Jean Oswald.
- (1969). *Soleils neufs*, Yaoundé, Édition Clé (coll. « Abbia »).
- NDIAYE, Sada Weindé (1992). *Le pari de l'ancien* (théâtre), préface de Cheik Aliou Ndao, Dakar, Enda-Editions.
- P. C. (1966). « Préface » à *Harmonica oublié*, Palais Miami, Monte-Carlo, *Les Cahiers de notre temps*, n° 346.
- PORRA, Véronique (1995). *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception*, Frankfurt/Main, IKO-Verlag.
- PRUDENCIO, Eustache (1980). *Violence de la race*, préface de Léopold Sédar Senghor, Yaoundé, Clé.
- RABEMANANJARA, Jacques (1978). *Œuvres complètes : poésie*, Paris, Présence Africaine.
- RICARD, Alain (1987). *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Karthala.
- RIESZ, János (1987). « Die eigene und die fremde Sprache als Thema der frankophonen afrikanischen Literatur », dans Paul GOETSCH (éd.), *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr Verlag : 69-93.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1964). *Liberté 1- Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.
- (1948). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédé de « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre, Paris, Presses Universitaires de France; réédité en 1972 avec une introduction de Charles-André Julien.
- TCHICAYA, U Tam'si (1962). *Epitomé*, préface de Léopold Sédar Senghor, Paris, P. J. Oswald.
- TSIBAMBA, Lomami (1949). *Ngando*, précédé de « Explication » par Gaston D. Périer, Bruxelles, Éditions Georges A. Deny.