

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 61

Number 1 *La réception des littératures francophones*

Article 1

12-1-2003

Présence Francophone, Numéro 61 (2003)

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

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [French and Francophone Literature Commons](#), [French Linguistics Commons](#), and the [Other French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

(2003) "Présence Francophone, Numéro 61 (2003)," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 61 : No. 1, Article 1.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol61/iss1/1>

This Complete Issue 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.

**REVUE INTERNATIONALE
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE**

N° 61

La réception des littératures francophones

PRÉSENCE FRANCOPHONE
Numéro 61

2003

La réception des littératures francophones

DOSSIER

Présentation Josias Semujanga	5
L'aventure du discours critique Justin K. Bisanswa	11
Rhétorique de la réception des œuvres francophones dans <i>Présence africaine</i> Josias Semujanga	35
Présupposés idéologiques et discours critique dans <i>Présence Francophone</i> Lydia Martel	53
Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française Sélon Komlan Gbanou	63
Écritures de violence et contraintes de la réception : <i>Allah n'est pas obligé</i> dans les critiques journalistiques française et québécoise Isaac Bazié	84
La critique et Léopold Sédar Senghor / Léopold Sédar Senghor et la critique Fernando Lambert	98
Simone Schwarz-Bart : quel intérêt? Classer l'inclassable Christiane Ndiaye	112
Réceptions de l'œuvre d'Émile Ollivier : de la difficulté de nommer l'écrivain migrant Joubert Satyre	121

Le rôle de la critique dans la réception de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra Valérie Lotodé	131
Stratégies de légitimation et modalités de réception des littératures francophones en Italie Cristina Minelle et Lucie Picard	152
Y a-t-il une réception <i>critique</i> de la littérature vietnamienne francophone? Ching Selao	165

ÉTUDES DE LINGUISTIQUE ET DE LITTÉRATURE

Linda Lê : Schizo-positive? Isabelle Favre	191
---	-----

COMPTE RENDUS

Thomas C. SPEAR (éd.) (2002). <i>La culture française vue d'ici et d'ailleurs</i> Kasereka Kavwahirehi	204
Ambroise KOM (éd.) (2003). <i>Remember Mongo Beti</i> Marcelin Vounda Etoa	206

INDEX	211
--------------------	-----

ABSTRACTS	217
------------------------	-----

Présentation

La réception des littératures francophones

Ce numéro de *Présence Francophone* cherche à porter un regard nouveau sur les rapports fort complexes qui relient toujours 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 le rôle qu'elle joue à l'intérieur d'une institution littéraire comme les littératures francophones. Sans prétendre épuiser un sujet aussi vaste, le numéro vise surtout à réunir les spécialistes des littératures francophones autour de ce débat, et entend, par la même occasion, situer les grands axes autour desquels gravitent les discours critiques.

En effet, depuis la décennie des années quatre-vingt-dix, plusieurs publications témoignent de la profonde et riche réflexion menée sur les différentes dimensions de la critique littéraire portant sur les littératures francophones. Si les années soixante-dix et quatre-vingt sont plutôt caractérisées par les anthologies, on pense, entre autres, à la publication, en 1986, du livre de Jean-Louis Joubert, *Les littératures francophones depuis 1945* (Paris, Bordas), précédé d'une volumineuse anthologie de la FIPF, *Littératures de langue française hors de France* (Gembloux, Duculot), en 1976, les ouvrages critiques empruntent plutôt la voie régionale, comme l'a montré, par exemple, un numéro spécial de la revue *Études françaises* (vol. 37, n° 2) portant sur « La littérature africaine et ses discours critiques », et bien d'autres comme de nombreuses monographies sur les littératures antillaise et maghrébine.

Au cours des années quatre-vingt-dix, le débat prend une nouvelle tournure, notamment avec la parution de trois ouvrages envisageant les conditions requises pour l'avènement d'un champ littéraire francophone englobant les problématiques des littératures régionales. Il s'agit de *Poétiques francophones* de Dominique Combe (Paris, Hâtier), en 1995; *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie* de Michel Beniamino (Paris, L'Harmattan), en 1998 et *Littératures francophones et théorie postcoloniale* de Jean-Marc Moura (Paris, PUF), en 1999¹.

¹ On pourrait ajouter d'autres articles parus ici et là sur le sujet, notamment celui de Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une

Par ailleurs, ce vif débat sur la critique littéraire et son rôle dans la définition de la valeur littéraire des textes francophones ressurgit d'une manière directe ou allusive dans presque chaque essai sur l'une ou l'autre institution littéraire francophone régionale, africaine, antillaise ou maghrébine. Et chaque fois, à travers l'analyse de ces essais critiques, se lit, en filigrane, une volonté de faire un bilan critique de telle ou telle littérature francophone régionale, 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.

En somme, toutes les études reflètent une tendance commune dans l'approche critique des textes francophones africains, antillais ou maghrébins : 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.

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 structural et symbolique. Résultat normal d'une certaine maturité, cette démarche pose également la question des rapports possibles entre ces discours critiques différents portant sur le 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 dans l'institution littéraire francophone? Qu'est-ce qu'un *canon* littéraire francophone? À cette double question dont les parties sont complémentaires, Justin Bisanswa et Josias Semujanga tentent de donner des éléments de réponse à partir de la notion même de discours critique. Quoique l'un et l'autre situe son propos à partir d'un certain lieu axiologique, les deux auteurs s'entendent sur la nature même de l'institution littéraire francophone, dont la critique et

analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001 : 13-31.

l'histoire constituent un défi pour l'Histoire littéraire. Une Histoire dont le postulat – un peuple, une langue, une littérature, un territoire – est remise en cause par l'existence, actuellement, des littératures en langue française en dehors de l'Hexagone. Si Josias Semujanga analyse le discours de la réception des œuvres africaines dans la revue *Présence africaine* et montre comment la revue a joué un rôle crucial dans la diffusion de ces œuvres pour légitimer la littérature, Justin K. Bisanswa montre que la critique des littératures francophones d'Afrique a souvent privilégié le fétichisme du signifié, quel que soit le discours de précaution que l'on tient en exergue. Elle se fait souvent anthropologique, culturaliste, lisant les textes sous l'angle des binarismes coloniaux, comme si les littératures africaines étaient le miroir des cultures africaines et que l'on pouvait passer sans médiation de la fiction à la réalité. On voit ici une interrogation souvent renouvelée sur la validité du concept de l'identité et de la tradition à travers lequel on a enfermé l'analyse des littératures francophones.

Poursuivant sur la même lancée, Lydia Martel analyse les présupposés idéologiques de la réception critique à partir d'une douzaine d'articles sur les œuvres africaines francophones publiés dans *Présence Francophone* de 1970 à 2000. Elle note justement que le discours critique sur les œuvres s'articule dans cette revue en fonction de présupposés idéologiques humanistes, qui participent de la mise en place du mythe fondateur d'une civilisation universelle et constituent le fondement même de la francophonie.

C'est dans le même ordre d'idées que Sélom Gbanou s'interroge sur la fonction de la préface dans la réception en analysant l'évolution des formes et usages de cette pratique en littérature africaine francophone depuis l'époque coloniale jusqu'à maintenant. D'abord, il note qu'à l'époque coloniale, la tendance est d'introduire le colonisé écrivain à un lectorat européen plein de préjugés de sorte que le discours préfaciel, sorte de logo socioculturel, est le sceau par lequel l'œuvre du colonisé acquiert valeur de littérarité et de lisibilité. Ensuite, l'on assiste à ce que l'auteur appelle une *senghorisation* du discours préfaciel où c'est par rapport au grand chantre de la Négritude que les œuvres des jeunes auteurs africains sont reçues en France. Au lendemain des indépendances, les écrivains et les critiques de grande

notoriété participent de leur signature paratextuelle à la réception des jeunes talents. Des préfaces coloniales sont réécrites pour une contextualisation des œuvres par rapport au nouveau lectorat africain.

À côté de ces réflexions générales portant sur le corpus, d'autres articles portent sur le parcours d'une œuvre ou d'un auteur dans la critique. Abordant la question sous l'angle de la rhétorique de la critique, Isaac Bazié met en évidence à partir de la réception de l'œuvre de Kourouma le rôle des médias dans la réception d'écrivains francophones d'Afrique en Occident, d'une part, et permet de voir comment le mythe de la valeur littéraire sert de prétexte pour inclure ou exclure les auteurs africains francophones, d'autre part. De son côté, Fernando Lambert montre que la critique a eu une relation étrange avec l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor. Certains critiques ont lu sa poésie à la lumière de son action politique. Cela a donné une lecture idéologiquement biaisée.

Dans la foulée de la critique féministe, Christiane Ndiaye revient sur le caractère de distinction et de classement des œuvres à partir de la réception critique de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart. Elle montre des lectures de cette œuvre qui, tout en se complétant, ne sont pas moins divergentes. De son côté, Joubert Satyre note une certaine quête de l'identité liant littérature et nation dans le discours critique à partir de la réception des romans d'Émile Ollivier faites en Haïti et ailleurs. Sur quoi se basent les critiques pour décider de l'appartenance nationale ou culturelle de l'écrivain? Est-ce la langue, le passeport, la nationalité, la culture, le lieu de la production littéraire, le contenu, l'expression? Autant de questions qui ont toujours occupé les différentes littératures francophones et renvoient ici aux préoccupations de Valérie Lotodé vis-à-vis de la réception critique des œuvres francophones du Maghreb. Celle-ci montre que selon les codes culturels du Maghreb ou de l'Occident, la réception d'une œuvre maghrébine, comme *La Répudiation*, n'est toutefois pas la même en France et en Algérie.

Sur la même lancée, le groupe des doctorantes en littératures francophones de l'Université de Bologne analyse des stratégies de légitimation et les modalités de réception des littératures

francophones en Italie, s'interroge sur les conditions de possibilité de ces littératures au sein du champ littéraire italien et vérifie l'état de leur diffusion actuelle. Ching Selao se demande de son côté si une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone est possible dans le champ des littératures francophones fortement dominé par la critique africaniste, antillaise et maghrébine.

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 identitaire des œuvres. Et si la nécessité d'écrire l'histoire littéraire de la critique francophone se fait de plus en plus sentir, il faut dire qu'elle sera plurielle comme les textes qu'elle prend pour objet sont polyphoniques. De ce fait, repenser l'histoire littéraire francophone implique obligatoirement une réévaluation des méthodes de l'Histoire littéraire en général, car l'existence des littératures francophones 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. Néanmoins, à partir de la réception des œuvres francophones, on peut dire qu'il y a une difficulté essentielle à parler des œuvres selon les critères formels, comme si en dépit de tout ce qu'on dit sur le multiculturalisme, la fin des nationalismes, la mondialisation de la culture et autres métissages de bon aloi, la littérature ne pouvait être appréhendée qu'à partir d'un lieu territorialisé. Comme si elle ne pouvait pas faire son deuil du pays ou d'une région où se construit un certain discours identitaire par *soi* ou *l'autre*.

Josias Semujanga

Justin K. BISANSWA¹
Université Laval

L'aventure du discours critique

Résumé : Ce texte retrace le parcours de l'aventure critique de la littérature africaine. Depuis longtemps, les études se sont focalisées sur l'identité africaine. Aussi la critique se fait-elle très souvent ethnologique, anthropologique, culturaliste, attirée par l'exotisme, attentive à tout ce qui paraît constituer la différence avec la culture occidentale, et dont le texte africain ne serait qu'un descriptif. On connaît l'intrusion fréquente et la fortune facile, dans la critique de la littérature africaine, de certains concepts creux, très savants, tels que la tradition, la parenté, l'ethnie, l'oralité, la religion traditionnelle, le rythme africain, la solidarité, la communion des vivants et des morts. De la critique d'humeur à la critique des sources, de la critique psychologique à une intertextualité conçue comme quête effrénée de l'archétype, l'histoire de la littérature africaine est constituée d'études thématiques s'attachant uniquement au fétichisme du signifié, et se réduit à une suite de monographies qui se contentent d'aligner diachroniquement les périodes et les courants. À quelque chose malheur est bon, dit-on. Une apparente impasse de la critique africaine pourrait en fait conduire nécessairement à une réflexion sur la littérature elle-même.

Critique d'humeur, critique des sources, étude thématique, fétichisme du signifié, fétichisme du signifiant, francophonie, histoire de l'écriture, identité, intertextualité, médiations, oralité, tradition

Dans *Figures V*, Gérard Genette rappelle que, ayant classé la critique littéraire en trois sortes – celle, « spontanée », des « honnêtes gens » (laquelle, selon Sainte-Beuve, se fait à Paris et « en causant »), celle des « professionnels » (de la critique, s'entend) et celle des « artistes », c'est-à-dire en l'occurrence des écrivains eux-mêmes –, Albert Thibaudet s'empressait d'inclure dans la première, au point de les identifier totalement l'une à l'autre, la « critique des journaux », cette « forme de la critique spontanée qui aujourd'hui a presque absorbé toutes les autres » (Genette, 2002 : 7). Malgré la reconnaissance de la perméabilité de ces frontières par Thibaudet lui-même (1962 : 21-35), la critique se répartissait entre écrivains, professeurs et journalistes. Genette

¹ Je remercie profondément le Wissenschaftskolleg de Berlin qui m'a accordé les moyens et le magnifique cadre pour réaliser cette recherche. Mes remerciements s'adressent également au Programme de chaires de recherche du Canada et au Conseil de recherche en sciences humaines pour leur soutien.

a tenté de classer de trois manières les diverses sortes de critique : selon l'objet, selon la fonction et selon le statut générique :

L'objet peut être de nature et d'amplitude très variables, selon que le critique s'attache à une œuvre singulière, à l'œuvre entier d'un artiste individuel, ou à la production collective d'un groupe, d'une époque, d'une nation, etc. De fonctions, on peut distinguer trois : description, interprétation, appréciation. De genres, deux : le compte rendu (ou « recension ») journalistique, revuistique ou médiatique, généralement bref et de délai aussi rapide que possible (c'est-à-dire, en fait, inversement proportionnel au degré d'accointance entre auteur recensé et organe recenseur), et l'essai, de dimensions et de relation temporelle à son objet beaucoup plus indéterminées (Genette, 2002 : 8).

En introduction à mon livre sur Mudimbe (Bisanswa, 2000), j'indiquais que le culte exacerbé de la différence aidait à comprendre que, depuis le début, et cela dans presque tous les domaines, l'Afrique a été perçue non pas comme continent, en tant qu'unité de géographie physique, mais comme notion politique, culturelle, c'est-à-dire en tant qu'unité historique fondée, comme l'a montré brillamment V. Y. Mudimbe (1988 et 1994), sur les concepts du savoir occidental. On comprend que des études sur l'Afrique se soient focalisées pendant longtemps sur l'identité africaine. Quelle est cette identité africaine mystifiée et immuable comme si elle était une essence, et comment se définirait-elle? Les jeunes générations d'Africains vivent aujourd'hui la dispersion des appartenances et l'éclatement des lieux. On est persuadés qu'on ne « re-trouvera » jamais plus la supposée « pureté originelle africaine » due à la primitivité avant l'incursion coloniale qui n'a pas été qu'une parenthèse ni un intermède musical. C'est la raison pour laquelle on privilégie non pas des lieux assignables, mais des non-lieux, des espaces interstitiels, des déplacements transitoires, la mobilité des passages et la fugacité de l'événementiel.

J'aimerais esquisser les points d'articulation de la critique africaine aujourd'hui. Après avoir longtemps tourné autour des concepts creux, très savants, tels que la tradition, la parenté, l'ethnie (ou l'ethnicité), l'oralité, la religion traditionnelle, le rythme africain, la communion des vivants et des morts et avec tout le cosmos, la solidarité, oubliant que ces concepts sont des « passe-partout rouillés » (Jewsiewicki, 1995 : 61) qui échappent eux-mêmes à l'histoire, la critique africaine se cristallise, depuis longtemps, sur les notions controversées suivantes :

- 1^{er} élément d'articulation :** des monographies de la littérature qui suivent l'ordre chronologique et interprètent la littérature en fonction des temps historiques linéaires (avant l'indépendance, après l'indépendance). Ou des études thématiques répartissant la littérature selon un critère racial, géographique, national.
- 2^e élément d'articulation :** les notions de centre et de périphérie.
- 3^e élément d'articulation :** postcolonialisme et francophonie (comme institution).
- 4^e élément d'articulation :** une intertextualité conçue comme étude des « sources » et des « influences ».
- 5^e élément d'articulation :** champ littéraire.
- 6^e élément d'articulation :** genres littéraires.

Et la boucle est bouclée.

Si le désir totalisant invite à penser qu'un seul chercheur devrait tout embrasser, l'exigence d'une étreinte de qualité impose dans chaque travail l'approfondissement privilégié d'une seule relation, ce qui n'exclut pas et implique même une structuration renouvelée de toutes les interactions.

J'aimerais concentrer mon parcours ici autour de trois descriptions qui reviennent souvent : la francophonie comme institution – la pratique de la langue se réduisant, elle, à l'examen de la diglossie entre la langue française et les langues africaines –, l'orientation diachronique des monographies et l'intertextualité.

Des études diachroniques et thématiques

La littérature africaine, selon les travaux de Lilyan Kesteloot et Jacques Chevrier, à qui elle doit sa reconnaissance institutionnelle, est d'abord liée à la notion de race « noire ». On doit à Kesteloot l'appellation « littérature négro-africaine » et à Chevrier celle de « littérature nègre ». Cette notion rappelle donc les pans de l'histoire du combat de toute une race, la littérature

ayant été utilisée comme « arme miraculeuse », selon l'expression de Césaire. On éclaire ainsi le présent africain en recourant à son passé. La plupart des ouvrages sur l'histoire de la littérature africaine, telle qu'on la pratique, sont des suites de monographies disposées dans l'ordre chronologique. Comme je viens de le dire, cette critique se contente d'aligner diachroniquement et chronologiquement les périodes ou les courants : avant l'indépendance (dénonciation anticoloniale), après l'indépendance (désillusion et désenchantement avec les indépendances africaines), à partir de 1970, chaos, absurdité et absence de repères à la suite de la déréliction générale du continent : aggravation de la misère africaine. L'important n'est pas de savoir si ces monographies sont bonnes ou mauvaises, mais de ne pas perdre de vue que l'histoire ne se constitue pas d'une suite de monographies, si meilleures soient-elles. De plus en plus, les événements historiques sont saisis dans l'interstice temporel, la traversée, l'entre-deux, l'écart.

De façon subreptice et insidieuse, ce problème de race touche même la légitimité de la critique de la littérature africaine : qui est habilité à faire la critique de celle-ci? À lire attentivement Kimoni, Makouta-Mboukou, Ossito Midiohouan, on a l'impression que l'Africain est plus prédisposé à comprendre et à expliquer les textes africains et à analyser les œuvres d'art du continent, parce que partageant les mêmes réalités culturelles. Sous la plume de ces derniers, l'Africain introduit la rupture sur le plan de l'interprétation. Dès l'avant-propos de son livre, Midiohouan annonce ses couleurs :

Ces derniers [la plupart des ouvrages] sont d'ailleurs dus à des critiques européens qui, quoi qu'on dise, perçoivent l'Afrique et la littérature négro-africaine de leur point de vue, de l'extérieur. Cette primauté du discours européen jusque dans les écoles et les universités africaines n'est pas sans danger et il est souhaitable que les Africains soient de plus en plus nombreux à affirmer leur présence en ce domaine [...] Il est néanmoins temps que l'enseignant africain cesse d'être le répétiteur des thèses élaborées par d'autres, pour devenir un penseur, un créateur capable de peser de tout son poids d'intellectuel dans la vie culturelle de son pays (1986 : 7).

Cette attitude avait déjà été dénoncée vigoureusement par Jean Dérive : « Certains chercheurs prétendent que seuls les ressortissants de l'ethnie peuvent discourir valablement sur telle ou telle œuvre et que, puisqu'ils appartiennent à la société, ils

sont dispensés de toute démarche scientifique, la connaissance leur étant donnée par "état de grâce" » (1980 : 12).

Ce qui est en cause, ce sont les pièges de l'institution universitaire. Avec la coopération, la France envoyait ses ressortissants pour enseigner la littérature française dans les universités africaines. Aujourd'hui encore, il est rare de trouver un Africain qui enseigne la littérature française dans une université française, la littérature allemande dans une université allemande, etc. De même, l'institution considère que l'Africain ne peut être bon que dans les domaines qui intéressent son continent. Pourtant, il n'y a de science que du général, dit-on.

Mais, quand on analyse ces monographies qui se veulent être l'histoire de la littérature négro-africaine, on a plutôt l'impression qu'il s'agit de l'histoire littéraire de l'Afrique. En fait, ces livres dressent un tableau de la vie littéraire dans le continent, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lit. Les auteurs y racontent l'histoire des circonstances, des conditions et des répercussions sociales du fait littéraire en Afrique. Chez Kesteloot, cette histoire est un secteur de l'histoire sociale; elle se confond avec la chronique individuelle et biographique des auteurs, de leur famille, de leurs amis et connaissances, bref le niveau d'une histoire anecdotique, événementielle, dépassée. Chevrier a, lui, écrit plutôt une histoire historique de la littérature « nègre », c'est-à-dire l'histoire d'une littérature, à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque qui, de 1984 à 1999, n'a pas beaucoup évolué, si l'on compare les deux éditions de son livre. La dernière partie du livre essaie de reconstituer le milieu, en mettant en relation les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la politique, se demandant qui lisait quoi, pour quelles raisons. L'ouvrage est une histoire des circonstances individuelles ou sociales, de la production et de la « consommation » littéraires des « nègres », soulignant notamment « l'inconfort de l'habitat et les habitudes de vie communautaire » (Chevrier, 1999 : 9) comme éléments « qui limitent les possibilités de lecture ».

Une autre tendance de ces « histoires », comme des ouvrages de critique qui vont se suivre à partir des années 1980, est l'étude

des œuvres elles-mêmes, mais des œuvres considérées comme des documents historiques, reflétant ou exprimant l'idéologie et la sensibilité particulières d'une époque. Il y aurait moyen de montrer l'insatisfaction que cette histoire provoque à la suite de certaines difficultés qu'elle ne peut surmonter. Comment, par exemple, expliquer les phénomènes de réfraction et de distorsion dans le prétendu reflet littéraire? La pensée d'une époque que présente la littérature est-elle en creux ou en plein? On sait combien le miroir auquel l'approche marxiste comparait le texte littéraire était brisé et qu'il ne pouvait pas refléter la totalité de la réalité. Mais, surtout, ce type de littérature restera nécessairement extérieur à la littérature elle-même. Cette extériorité n'est pas celle de l'histoire littéraire que Lanson appelait de tous ses vœux, qui s'en tient explicitement aux circonstances sociales de l'activité littéraire. Il s'agit bien ici de considérer la littérature, mais en la traversant aussitôt pour chercher derrière elle des structures mentales qui la dépassent et qui la conditionnent. Jacques Roger disait avec netteté : « L'histoire des idées n'a pas pour objet premier la littérature » (1967 : 355).

D'autre part, quel que soit le titre, la plupart des études critiques de la littérature africaine sont thématiques, s'attachant à des signifiés ou à des contenus, tels que le message idéologique, la vision du monde, la psychologie des personnages. Le thème fonctionne donc ici comme synonyme de « sujet ». Le second sens de thématique, plus subtil, qui se lit dans l'opposition entre thème et variation, est rarement exploité.

Une critique est thématique, écrit Genette, quand elle cherche à dégager, à travers la variance des occurrences dispersées, cet invariant sous-jacent, récurrent, voire, comme dit Barthes de Michelet, « obsessionnel », qu'on appelle dès lors un thème – mais qui peut être aussi bien d'ordre formel que thématique au sens courant. » (Genette, 2002 : 28)

Mais un thème ne prend sa valeur que dans un réseau organisé de relations, de rapports, qui sont à la fois des rapports de langage et d'expérience et se déploient dans cette masse de langage qu'est la totalité de l'œuvre. Jean-Pierre Richard relevait déjà, dans son étude sur Mallarmé, le caractère « transitif » du thème (1922 : 26).

Par ailleurs, c'est à la tradition que Mohamadou Kane attachait l'originalité du roman africain. La tâche du critique est de repérer cette oralité, de « faire ressortir la continuité relative du discours traditionnel oral au discours écrit » (1982 : 340). C'est à la même continuité que nous invite Amadou Koné dans *Des textes oraux au roman moderne*. La notion de tradition en recouvre donc d'autres, dont essentiellement celle d'oralité. Il est question d'inventorier et d'expliquer à partir du texte les valeurs qui fondent la spécificité du Noir, de l'Africain, sa différence par rapport au Blanc. En somme, le texte est un prétexte à partir duquel le critique explique l'homologie avec les cultures africaines violées par l'incursion coloniale. C'est la littérature-reflet. La structure du texte est homologable à la structure de la société. En fait, la tendance se réduit à une sorte de critique des « sources » qui s'inscrit comme un prolongement direct de la critique d'humeur.

Cette oralité s'entend dans une sorte de dichotomie par rapport à l'écriture. Tout se passe donc comme si le critique disait que rien n'est nouveau et n'ait tout aspect de la création. L'ancêtre qu'on donne au roman africain est l'oralité, le roman étant une métonymie de l'écriture, voire de l'Occident, de sa supériorité. « À une civilisation de l'oralité, écrit Jacques Chevrier dès l'avant-propos de *Littérature nègre*, se substitue donc progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine en langue française » (1999 : 7). Le titre du chapitre 7 est bien révélateur : « De la tradition orale à la littérature écrite : problèmes linguistiques » (*Ibid.*). Ce type de discours caractérise ce que Barthes appelle la « pensée régressive » (1966 : 12). Il y a, évidemment, le désir de retrouver la continuité des discours, ce désir rassurant qu'il n'y ait jamais rien de nouveau. Il y a aussi chez certains la volonté de ridiculiser la morgue de ces nouveaux praticiens du roman aux dents très blanches, habitués à se nourrir des contes, épopées, proverbes, tous genres oraux. Ce « jeune roman » est bien le fils de ses « pères » méconnus avant lui. Nous assistons alors à un phénomène d'intertextualité intéressant : les lectures du texte africain ou nègre vont susciter celles de ses « ancêtres » fondés sur l'oralité et celles-ci viendront nourrir en retour le discours du texte africain et de sa critique.

Avec Georges Ngala, l'allégorie mêlant la théorie à la pratique, l'importance de l'oralité atteint son paroxysme à travers deux

allégories romanesques : *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* et *L'errance*. Giambatista doit s'inspirer de l'oralité africaine pour faire avancer son roman – considéré comme un « produit occidental » qu'il est en train d'écrire sur le modèle du conte. On se souviendra que, condamnés à l'errance par un tribunal des sages, Giambatista et Naiseux retrouveront la quiétude et la stabilité grâce à la découverte fondamentale de l'oralité.

Mais le concept d'oralité, autour duquel se concentre la critique littéraire africaine durant de nombreuses années, est chargé idéologiquement. L'oralité est l'espace de l'autre, elle est ethnologique : elle est la communication propre à la société sauvage, ou primitive, ou traditionnelle. Sa spatialité est le tableau synchronique d'un système sans histoire. L'altérité est la différence que pose une coupure culturelle. L'inconscience est le statut de phénomènes collectifs référés à une signification qui leur est étrangère et n'est donnée qu'à un savoir venu d'ailleurs. « Les choses ont toujours été ainsi », fait-on dire à l'indigène. On suppose une parole qui circule sans savoir à quelles règles silencieuses elle obéit. Il appartient au roman, « produit occidental », d'articuler ces lois dans une écriture et d'organiser en tableau de l'oralité cet espace de l'autre. Connotée par l'oralité et par un inconscient, cette « différence » découpe une étendue, objet de l'activité scientifique de l'ethnologue : le langage oral attend, pour parler, qu'une écriture le parcoure et sache ce qu'il dit. Même si elle en inverse une fois de plus le sens et la morale, la « Leçon d'écriture », dans *Tristes tropiques* (Lévi-Strauss, 1955 : 337-349)², répète le schème qui organise la littérature ethnologique et qui engendre, de loin en loin, une théâtralisation des actants en jeu. Sous la forme qu'elle prend ici, peut-être naïvement, déjà cette critique rassemble toutes les sortes d'écriture, sacrées ou profanes, pour les affecter à l'Occident, sujet de l'histoire, et leur allouer la fonction d'être un travail expansionniste du savoir. « Entre "eux" et "nous", note Michel de Certeau, il y a la différence de cette écriture "soit sainte, soit profane" qui met immédiatement en cause un rapport de pouvoir » (1975 : 223). Les chemins de l'écriture combinent le pluriel des itinéraires et le singulier d'un lieu de production.

Signifiée par une conception de l'écriture, cette critique reconduit la pluralité des parcours à l'unicité du foyer producteur.

² Voir Derrida (1967) et Barthes (1968).

Cette différence structurelle, démultipliée dans les accidents du parcours, forme seulement le lieu où s'effectue, elle aussi modélisée selon les zones littéraires qu'elle traverse, une opération de retour dont la tradition à sauver constitue une métonymie. Tout montre que *l'autre revient au même*. Nous en sommes là à la problématique générale de croisade qui commande encore la découverte du monde au XVI^e siècle : « conquête et conversion » (Dupront, 1946 : 19). Le texte africain la déplace par l'effet de distorsion qu'y introduit, désormais structurelle, la brisure de l'espace en deux mondes, africain et occidental, et les rites de passage d'un monde à l'autre par l'école étrangère. Ce travail est, en fait, une herméneutique de l'autre qui permet à l'Occident d'articuler son identité dans un rapport au passé, à l'étranger, à la tradition de ce dernier, mais une tradition vue par l'Occidental, si elle n'est pas conceptualisée par lui. L'oralité à laquelle on se réfère ici implique la « voix ». Or nous savons que l'extériorité « vocale » est aussi le stimulant et la condition de possibilité de son opposant scripturaire. Elle lui est nécessaire, dans la mesure où le nécessaire, comme le dit Jacques Lacan, est précisément « ce qui ne cesse de s'écrire » (1975 : 99). La « voix » africaine devient la « parole insensée » qui ravit le discours occidental, mais qui, à cause de cela même, fait écrire indéfiniment la science productrice de sens et d'objets. *La place de l'autre*, qu'elle représente, est donc doublement « fable » : au titre d'une coupure métaphorique (*fari*, l'acte de parler qui n'a pas de sujet nommable) et au titre d'un sujet à comprendre (la fiction à traduire en termes de savoir). Un dire arrête le dit – il est rature de l'écrit –, et contraint à en étendre la production – il fait écrire.

La critique des sources pose en particulier le problème de la « création » littéraire. Faire grief à un auteur de ce qu'il n'est pas original revient à supposer qu'il existe une instance de création sans rapport avec le discours antérieur, avec la culture, avec le moment, avec les conditions de production de l'écriture. C'est accepter l'inspiration de la muse. Pourtant, chaque écrivain réinsère la dimension de l'Histoire dans ses textes. Au mieux, la critique des sources est preuve d'érudition et ne peut mettre à jour que les archétypes d'un passé dont elle peut reculer les limites à l'infini. Elle ne peut que parcourir un chemin qui l'éloigne de l'œuvre présente, car elle n'y revient pas. Ainsi, elle ne peut

pas aider à comprendre le pastiche, la copie, la citation, le plagiat lorsqu'ils figurent à titre volontaire dans une œuvre, puisque leur intérêt se trouve non dans la découverte de leur origine, mais dans la façon dont ils s'articulent au système du texte où ils sont présents (lire, à ce sujet, Genette, 1982). La critique des sources oublie que tout discours se construit sur le fond des discours antérieurs d'une société qui secrète peu à peu ses stéréotypes. Comment l'écrivain africain se sert-il des stéréotypes? Quelle est leur fonction dans son discours? Le nouveau fonctionnement d'unités antérieures dans le système est unique et présent.

Cette critique des sources rappelle la critique d'humeur qui caractérise la plupart des ouvrages de critique africaine. Jean-Michel Dévesa parle d'une « lecture empathique » (1996 : 9) de l'œuvre de Sony Labou Tansi; Bernard Mouralis évoque une « analyse ambulatoire » (1992 : 9) à propos de sa lecture de Mudimbe et de Mongo Beti. La critique d'humeur se veut la spontanéité même, la critique du goût ou du dégoût, c'est-à-dire la critique du bon goût. Elle pose alors l'équivalence entre le goût personnel et le « goût absolu ». Ainsi on exprime sa résistance et on clame son agacement devant les romans d'après 1970. Telle est la marque que porte la critique des romans de Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Valentin Mudimbe, Calixthe Beyala, Ahmadou Kourouma, Mongo Beti... Les prises de position du critique se confondent avec le sentiment affectif qu'il éprouve envers l'écrivain. Chevrier parle d'une littérature « brouillonne, inégale, voire médiocre » (1999 : 247) et, à propos de Sony Labou Tansi, il relève la « fascination pour l'abject et l'obscène [...] qui n'est pas sans poser problème pour le lecteur contemporain, souvent choqué par une écriture extrême tendant à transformer l'écrivain en un véritable vidangeurs des lettres » (*ibid.* : 253). Cette critique pourra bien être aussi favorable. Il suffit d'être attentif à l'usage de l'adjectif ou de l'adverbe qui accompagne l'évaluation de l'ouvrage. Dégoût et fascination, fascination du dégoût, les deux termes permettent de rassembler sous une même étiquette des hommes de bords opposés. Critique de dégoût ou critique de goût, toutes deux ont exactement le même poids : toutes deux restent étrangères au texte, puisque en vérité, elles ne révèlent que l'individu critique et, derrière lui, la société d'où elles émanent. Cette critique oscille perpétuellement entre la reconnaissance de l'originalité de l'auteur et le désir de le faire entrer dans des

catégories toutes faites. La structure du texte est homologable à l'histoire de la société.

Dans un article récent, j'ai interrogé rapidement la réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi (dans Rwanika et Rubango, 1999), dont la critique de Dévesa. Celle-ci se fonde sur trois axes, à savoir la duplicité de l'homme Marcel Ntsoni, les réseaux de l'homme au gré des « relations franco-congolaises » (Dévesa, 1996 : 14) et parfois de l'écrivain (la « fratrie congolaise » : Henri Lopes, Sylvain Bemba, Jean-Baptiste Tati-Loutard), enfin l'influence marquante de l'écrivain latino-américain García Márquez. Dans le cheminement, la duplicité de l'homme coiffe les deux autres axes, revenant constamment à chaque chapitre du livre, de sorte que la lecture de l'œuvre se réduit à un prétexte pour découvrir et dire l'homme, Sony Labou Tansi ayant été, selon Dévesa, le héros de ses livres. Cette inflation de sentiments (qui s'expriment à travers des expressions telles que « passé maître dans l'art du stratagème », « position équivoque », « vitrine culturelle », « manœuvre », « dissimuler », « masqué », « écriture trompeuse », etc.) amenuise les analyses textuelles, la rumeur fonctionnant comme toute une stratégie d'analyse littéraire.

De même, dans son étude thématique sur les écrivains congolais, André-Patient Bokiba insiste sur la pratique d'une lecture immanente par les critiques congolais : « l'option d'une lecture immanente marque profondément la pensée des critiques congolais dans leurs tentatives de description de la production littéraire congolaise ou africaine. » (1998 : 135.) Pourtant, quelques pages plus loin (*ibid.* : 202-205 et suivantes), Bokiba fait correspondre les anthroponymes et toponymes des romans avec les noms des personnes et des lieux réels. Autrement dit, il faut nécessairement aux critiques de Sony Labou Tansi qu'ils s'en réfèrent à la biographie de façon que la vie de l'auteur représente alors le signifié de son œuvre, comme si les conditions d'existence définissaient la production littéraire en lui donnant son ultime ancrage référentiel. Midiohouan se refuse à considérer l'engagement comme « la seule condition d'émergence d'une littérature négro-africaine authentique » (1986 : 10). Pour lui, « le discours culturaliste de la majorité des écrivains de la première génération relevait de l'idéologie coloniale » (*ibid.*). Pourtant, plus loin, se disputant au sujet de la notion de « littérature nationale », il lâche :

Sénégalais ou Camerounais, l'écrivain négro-africain qui, hier, était aux prises avec le système colonial, ses injustices, ses mensonges et son aliénation, se trouve confronté aujourd'hui à l'ordre néo-colonial, ses aberrations, sa déraison, ses carcans. C'est sur ce terrain, et sur ce terrain seul, c'est dans ce seul cadre que son œuvre prend sa véritable signification (*Ibid.* : 41).

Discours critique et socio-pragmatique

Pour expliquer le phénomène des littératures africaines, la sociologie – du moins la sociologie externe – est de peu de secours. Il est vrai que ces textes baignent dans l'esprit défaitiste et désabusé de leur société, mais il faut prendre garde de les réduire à l'atmosphère crépusculaire des États africains.

Un point d'achoppement des recherches institutionnelles a souvent été d'articuler la spécificité interne du texte sur ses conditions de production. Autant la saisie des mécanismes distinctifs est satisfaisante quand il s'agit d'analyser le texte dans son circuit de production (en termes de stratégie, d'itinéraire, d'écrivain, de position au sein d'un champ, etc.), autant l'approche des stratégies textuelles internes n'a pu donner que des résultats pour le moins partiels. Trop souvent, en tout cas, la mécanique institutionnelle « broie » les auteurs et leurs textes en rabattant sur des questions de pure logique distinctive ce qui constitue leur spécificité. N'a-t-elle pas fait la part trop belle à la « production des biens » en oubliant qu'ils sont aussi et surtout « symboliques »? Si l'on est à même de parler de stratégies à propos d'un écrivain au sein d'un état donné de l'institution littéraire, on doit pouvoir interpréter *aussi* le rôle qu'exercent les composantes sémiotiques internes dans les mécanismes de socialisation du texte littéraire.

En aucun cas, je ne veux inscrire mon projet socio-pragmatique comme la « bonne lecture » que j'aurais pour mission d'apporter après les errements des discours antérieurs... Quelle est alors la fonction de ce parcours préalable des discours des autres? Je ne pouvais pas éluder ce parcours, au risque de sombrer dans un psittacisme à justifier dans le cadre de cette analyse. Effectuer ce parcours sans le retracer par écrit, c'était penser que l'on pouvait, hors de la démarche d'écriture, réfléchir sur l'écriture des autres. C'était tout au moins entrer en contradiction dès le

début avec la démarche des autres critiques que je voulais, cependant, qu'elle soit constamment inscrite et présente dans l'élaboration de mon propre discours. Retracer ce parcours, c'est bien sûr essayer de « faire le point » sur le savoir des autres, de capitaliser les sens, de transformer le savoir en avoir personnel. C'est s'inscrire dans un courant de critique de couleur « érudite », c'est vouloir recréer la continuité entre son propre discours et celui des autres, mais c'est vouloir plus encore : c'est désirer inscrire le discours des autres dans le mien et assumer la préhistoire de mon propre discours au moment où celle-ci lui devient contemporaine.

Il semble alors que ces lectures ne seront plus un simple fond, repoussoir du mien, mais qu'il est possible de les faire fonctionner au sein même de mon discours comme des hors-textes explicitement présents, explicitement dénoncés comme tels au moment même où mon texte fonctionne avec eux, à partir d'eux. On peut presque dire que cette traversée des discours antérieurs est l'appropriation de mon discours qui aura à composer à partir d'eux des combinaisons personnelles. Ma démarche rejoindrait celle de Robbe-Grillet, qui explique la sienne ainsi :

Si vous voulez [...] je ne travaille pas sur la « langue » (ce français du vingtième siècle que j'utilise tel que je l'ai reçu) mais sur la parole d'une société (ce discours que me tient le monde où je vis). Seulement, la parole en question je me refuse à la parler à mon tour, je m'en sers comme d'un matériau, ce qui revient à la faire rétrograder en position de langue, afin de développer à partir d'elle mon propre discours (Robbe-Grillet, 1975 : 160).

Le discours critique est parole d'une société sur la parole de cette société. Il est, par conséquent, traversé par un certain nombre d'éléments sociaux qui sont les mêmes que ceux qui traversent le discours premier. Or ce discours premier, celui du roman, s'avoue lui-même méta-parole, c'est-à-dire parole sur une parole. De méta-discours en méta-discours, l'on arrive à une interpénétration dialectique des discours des uns par les autres. En tant qu'instance sociale de même nature que le discours du roman, le discours critique peut s'inscrire au sein même du discours romanesque et y fonctionner comme d'autres stéréotypes ou d'autres éléments de la socialité du texte. Ce discours critique est la charnière de mon propre futur discours et de celui du texte. Il s'articule donc autour de deux postulations :

- Mon discours s'inscrira dans certains « blancs » des discours précédents et inscrira en lui certains « pleins » de ces mêmes discours.
- Le discours du roman inscrit aussi en lui ces discours critiques : l'étude de leurs différents modes de production et d'inscription dans les romans devra faire l'objet d'une analyse.

Mais, il me faudrait préciser ce que j'entends par les « blancs » et les « pleins » des discours sur lesquels il est possible de fonder une lecture socio-pragmatique. Il semble que la critique n'ait cessé d'osciller entre deux fétichismes concurrents : celui du signifié et celui du signifiant. Le consensus anti-réaliste qui s'est établi peu à peu a privilégié nettement le signifiant, éliminant tous les discours qui cherchaient à mettre en rapport l'écriture avec autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire tous les discours mettant l'homme, le monde ou l'histoire à l'origine du texte. Tous ces discours avaient en commun de postuler « la détermination externe de la production littéraire, qu'elle s'opère par le truchement de la nécessité historique, dans le cas de la théorie du reflet, ou par l'idée abstraite d'une société "autre", dans le volontarisme politique propre au "réalisme socialiste" » (Leenhardt, 1973) ou qu'elle s'opère par l'élaboration d'un rapport d'identité entre l'œuvre et l'écrivain. Ils constituaient les discours du fétichisme du signifié qui

s'épaulait sur une métaphysique du sujet, sur le plein de signification qui émanait de la personne et de la pratique individuelles; ils renvoyaient donc à une certaine position du sujet dans l'idéologie bourgeoise et dans un certain type de rapports de production liés au capitalisme libéral (*ibid.*).

Les nouveaux discours remplacent un fétichisme par un autre en mettant la notion de code au cœur de leurs préoccupations. C'est, dit Jacques Leenhardt, que ce fétichisme qui se caractérise par l'élimination de la différence entre praxis et technique représente un nouveau type de structuration de l'économie politique : celui du capitalisme d'organisation. Ainsi, faire une place exclusive à l'analyse des codes, c'est s'intégrer au système de pensée du capitalisme d'organisation et ne pas tenir compte de la fonction dialectique de l'idéologie. Le roman est « la forme spécifique d'un moment historique où l'ordre s'interroge mais règne encore » (*ibid.*). Mais je cesse de suivre Leenhardt au

moment où, s'appuyant sur le fait que « les conditions de production préexistent à l'écriture » (*Ibid.*), il justifie le déplacement de sa lecture du texte vers un hors-texte dont la structure entretient un rapport d'homologie avec la structure du texte.

Mon projet est d'analyser comment, par exemple, les conditions de production sont inscrites dans le texte et quel rôle ces conditions jouent dans son fonctionnement. Chaque instance sociale nous intéressera en tant que partie du texte : il s'agira de trouver les « points de saisie dans le texte des manifestations et de la mise en rapport d'une régulation externe et d'une régulation interne » (Dubois, 1973 : 5). Ainsi, « parler de l'intentionnalité d'un texte [...] c'est se reporter à son origine et à ses finalités mais non telles qu'on peut les connaître extérieurement à lui : telles qu'elles font partie de son actualisation » (*Ibid.* : 7). Le langage est le sujet. Les signes du social sont immanents au récit, c'est là que nous pourrions les y trouver dans le rapport exact qu'ils entretiennent avec lui, rapports qui nous intéressent seuls. Claude Duchet l'avait bien remarqué :

La société de roman ou la société du roman n'est pas de même nature que la société réelle, même quand elle paraît la reproduire : elle dit toujours moins et plus : moins, parce que le roman ne peut tout dire pour la simple raison de sa linéarité; plus, parce qu'il donne forme et sens à ce que Sartre nomme la « pratico-inerte », parce qu'il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice. Du point de vue du roman la société est un texte mouvant, obscur, polyphonique, dont il fait lui-même partie et qu'il ne cesse d'interpréter [...] (1973 : 65, 67).

En fait, tout élément du roman peut être érigé en paradigme et s'analyser *in situ*, dans son contexte, comme objet socialisé, à différents étages structurels. Est-ce à dire que j'espère ainsi échapper au fétichisme du signifié et du signifiant? Je ne le pense pas, car ma démarche est inscrite, elle aussi, dans l'idéologie d'une société, elle est elle-même valeur médiatrice, puisqu'elle est lecture critique, et par là aussi valeur d'échange. Le rôle de l'idéologie est de « créer ce qu'on appelle des structures mentales, des systèmes à travers lesquels l'interprétation du monde est possible » (Robbe-Grillet, 1975 : 177).

Intertextualité et critique des « sources »

À chaque investissement se réalise un mode de relation au monde et à la langue. Une analyse qui a conscience du processus intertextuel ou une analyse intertextuelle consciente de la

particularité textuelle de chaque travail d'écriture doivent se convaincre du fait que des œuvres différentes, mais porteuses du même élément voyageur, ne peuvent pas être confondues sur le plan de leur structure profonde. Masegabio, Kiswa, Senghor et Verlaine réalisent la solitude dans des conditions spatiotemporelles différentes et en tissent l'image par un choix de combinaisons différentes. Est universelle l'expérience de la solitude. Pourtant, celle de « Makungu », par exemple, est particulière à un individu, une histoire, un moment, une civilisation et dans un texte, c'est-à-dire dans une actualisation unique du langage. Du point de vue phonique, l'élément voyageur « sanglot » apparente une structure de surface porteuse d'un son à une structure de surface qui l'assimile harmonieusement : le travail intertextuel sera donc envisagé beaucoup plus comme structure profonde, porteuse, elle, d'un sens et comme œuvre pour une signifiante : d'une part, le niveau d'assimilation structurelle, phrastique et linéaire, d'autre part, le niveau d'assimilation sémantique.

L'intertextualité n'est pas seulement petite quête effrénée de l'archétype, pure reconstitution donc, ou encore simple mise en état de différents modèles. Elle doit s'astreindre à une lecture textuelle pour que la mise en forme de l'élément voyageur ne soit pas saisie uniquement sous son angle accumulatif, mais comme intégration dynamique, absorption harmonieuse. Intertextualité sous-entend à la fois absorption et transformation : tout texte puise à d'autres, mais il se réalise à chaque reprise un travail d'intégration transformationnelle tel que la reprise devient corps intégré à la nouvelle cohérence significative : « Nouvelle articulation du théique », dit Julia Kristeva (1972 : 129). L'intertexte ou sa trace disent le rapport entre le texte *in praesentia* et le(s) texte(s) *in absentia* dans la synchronie de l'actualisation.

Quant aux romanciers africains, en créant des vocables ou en jouant sur les mots, ils s'approprient le langage et le manipulent comme un objet. La singularité de leur parole procède d'un véritable pillage interdiscursif, en ce sens qu'avec une désinvolture résolument anti-positiviste, ils détournent et subvertissent à travers leurs langages la prétendue certitude des savoirs qu'ils convoquent et révoquent du même geste. Si j'examine les romans de Sony Labou Tansi, de Mudimbe, par

exemple, ils sont, transversalement, parsemés de termes et d'expressions qui s'indexent au moins sur plusieurs champs du savoir : le religieux, le politique, l'économique et le médical. S'il s'agit, pour eux, de marquer socialement leurs textes par un jeu de référents extra-littéraires, il est aussi question de confronter leur propre parole à un multiple intertexte. Le religieux, le politique, le médical se relaient tour à tour dans l'expression d'une parole qui se frotte, ironiquement il est vrai, à leur vocabulaire. Il n'est pas dans l'intention de ces écrivains d'intégrer ces discours en reproduisant leur *doxa*; ils ne prétendent pas davantage y trouver l'expression adéquate à leur sensibilité. Et c'est bien autre chose qu'un supplément de vocabulaire ou la reprise de mêmes motifs qui se joue dans cette opération discursive. Reprendre et déverser en vrac dans leurs textes les mots de ces discours signifie, au contraire, qu'ils cherchent à se déprendre de toute croyance, quelle qu'elle soit.

Chez Mudimbe, il n'est guère de texte qui ne fasse emploi, selon un dosage plus ou moins généreux, des termes liturgiques. Les vocables répertoriés sortent droit du vocabulaire de la messe. L'Église (catholique) constitue chez lui un véritable lieu scénographique sur lequel se joue le drame – ou la comédie, c'est selon – de la relation à l'autre, des rapports entre les nations ou les civilisations. Les relations humaines (malentendu entre Landu et les autres prêtres, Gertrude et les autres religieuses blanches) symbolisées par le sacré ou par l'Eucharistie s'assimilent à une tension entre les partenaires. L'isotopie liturgique file donc une métaphore qui envahit à saturation le texte. Au départ d'un simple effet de réel, l'isotopie se gonfle littéralement d'une symbolisation qui substitue au sens des termes liturgiques une double métaphorisation imbriquée de la mort et de l'amour. La saignée menstruelle (chez Marie-Gertrude), qui s'épanche jusqu'en son énonciation répétitive, désigne tout autant le texte qui s'épuise que la tension déceptive qui unit les actants dans l'isolement de leur désir imaginaire.

Les romans de Mudimbe illustrent bien le détournement des vocables liturgiques, non seulement par la manière dont il fait sacrilège (opposant aux images pieuses un imaginaire interdit), mais aussi par l'effet de saturation que le discours d'emprunt produit dans le mouvement du texte. Le supplément de vocabulaire excède en ce qu'il le fige dans une imagerie surfaite

et quelque peu kitsch, en apparence, sur laquelle s'imprime un imaginaire hyperérotisé. L'énonciation, dans sa dynamique, relance les énoncés et déjoue leur sens à la faveur d'une signification contextuelle. C'est par contiguïté que les symboles religieux perdent leur sens premier, et c'est par le cimentage isotopique que le texte dit ce qu'il cache, la satire religieuse et, à travers elle, la critique de la hiérarchie entre les nations, l'inégalité des rapports sociaux liés à la différence des races.

L'appropriation du langage passe par le déclassement de sa fonction communicative. En re-motivant les signes, Mudimbe met le langage en porte-à-faux; la parole singulière exclut le langage collectif, et, tout en le contestant, elle s'en nourrit. Le mot s'affirme comme totalité subjective, mais, dialectiquement, son statut et sa poéticité résultent d'un effort d'extraction opéré dans le champ des discours. Beaucoup de textes parodient allègrement des textes de l'ordinaire de la messe, mais l'œuvre entière ne se donne-t-elle pas comme une espèce de paroissien profane qui n'aurait gardé du culte que le cérémonial et les formes, avec ses litanies, ses prières, ses messes, ses complies et ses antiennes. Il suffit de mettre côte à côte la structure formelle des textes et celle d'un livre de messe pour percevoir la filiation qui les unit. Mudimbe fait ainsi un sort non seulement à sa propre éducation chrétienne, mais surtout à la littérature qui, pour lui, n'est jamais qu'un culte à vide. D'une religion à l'autre, il éprouve tous les sacerdoces et ruine leur prétention à dire autre chose que le néant qu'ils occultent.

Ce que donne à lire cette parole, c'est un échange entre le figuré et le littéral : le premier prend le dessus et masque, semble-t-il, le second, mais acquiert, par sa prégnance, un statut de discours littéral. L'accumulation est en cela d'importance : à force de rabattre le littéral sur un vocabulaire figuré, Mudimbe métamorphose sa parole. En saturant le registre religieux des autres champs du savoir, le texte empêche l'un et les autres de se poser en termes de ressemblance³. Il en résulte que l'effet de transgression s'estompe; le politique, le sexuel, le social, ne font pas violence au religieux, pas davantage que celui-ci n'idéalise ou n'édulcore les autres. L'un ne dit pas les autres, mais est les

³ J'entends ce terme dans le sens de Sperber et Wilson (1986 :13) pour lesquels un énoncé peut être utilisé pour représenter n'importe quelle représentation à laquelle il ressemble par son contenu, que ce soit une représentation publique comme un autre énoncé ou une représentation mentale comme une pensée. Sur cette question, lire également Grize (1978).

autres. Le seul outrage se reporte en définitive sur le mouvement même du texte, sur son énonciation. Ces langages se voient petit à petit ruinés dans leur statut de discours, et engendrent le processus ironique qui permet au personnage de Mudimbe de fustiger ses « pantomines » et de se moquer de ses poncifs thèmes.

Chez Sony Labou Tansi, l'isotopie religieuse métaphorise la relation sexuelle. Chaque terme est vidé de sa substance religieuse et rempli d'une signification érotique. S'agit-il d'un phénomène de connotation? Assurément, ces termes renvoient, en apparence, au discours religieux, mais ce dernier ne connote pas à proprement parler la parole du texte en l'entourant d'une aura mystique ou sacrée, par exemple. C'est l'effet inverse qui se produit. Ces vocables qui s'entassent, au lieu d'intégrer le discours dont ils sont les marqueurs, s'en débarrassent et convertissent son sens reçu. Si l'isotopie se fonde au départ sur une métaphore *in praesentia* qui permet de lancer le registre religieux, celui-ci acquiert, au fil des pages, une autonomie significative qui se superpose au comparé et exclut le comparant. Les actants mis en scène sont entièrement désignés par la désignation mystique qui, loin de les connoter, se voit, tout au contraire, connotée à rebours. En d'autres mots, le sexuel n'est pas nimbé de mysticisme, mais ce dernier est fortement imprégné d'érotisme, au point de pouvoir fonctionner sur ce registre en vase clos.

Je rappelle tout simplement qu'écrire, c'est inscrire sa pratique dans une masse peuplée d'autres textes à travers lesquels on déploie une double stratégie de différenciation et de distinction. C'est dans la structure des rapports entre esthétiques et programmes concurrents que s'écrit l'aventure de beaucoup d'écrivains africains. Les expériences de ces derniers ne s'expriment qu'en rupture ou qu'en reprise d'autre chose et elles trouvent place au sein d'une intertextualité effervescente, jusqu'à se manifester dans un jeu de renvois citatifs.

Il est une autre façon, pourtant, de les mettre en perspective qui ne manque pas de répondre. C'est de ne pas identifier les écrivains africains avec une entreprise de contestation de la littérature française. Mais bien plutôt de tenir la littérature africaine pour l'ultime avatar de ce même centre, en prenant les choses par l'autre bout. Tel est le point de vue que retiennent la plupart

des critiques. Selon une logique quelque peu perverse et quelle que soit leur obédience, ils ne font que suivre l'indication de départ qui les invitent à une exploration totale du réel jusqu'en ses moindres recoins. Ainsi l'écrivain africain qui aborde des terres de plus en plus inconnues, des cas de plus en plus limites, des situations de plus en plus scabreuses n'enfreint pas vraiment les mots d'ordre de l'école zolienne. Et, au terme, il retrouve avec tel petit naturaliste ou n'importe quel autre « moderniste » cette quête du « rien » qui hantait Flaubert et son ambition d'esthétiser à tout jamais le réel dans sa représentation.

Stimulant, ce point de vue a une incontestable cohérence. Son défaut est, pourtant, d'ignorer chez les écrivains africains la force de rupture, la part de créativité et les raisons d'un échec. La « différence » ici se noie en déviation momentanée et le phénomène se restreint en épiphénomène. Je juge plus fécond pour une analyse véritablement historique de reprendre les choses dans leur avènement. C'est-à-dire de saisir les écrivains africains comme entreprise de renversement du centre, quitte à faire voir en un second temps que de ce centre impérial et protecteur ils n'ont jamais réussi à s'émanciper.

Quant à ce qui apparaîtrait comme champ littéraire africain, c'est des littératures de l'éclatement qu'il convient de parler. Un sujet se dérobe dans une représentation disparate de lui-même. Refusant d'enlever un statut d'auteur, il se dissémine dans un nombre fini de voix. Figuré, transfiguré, dissous, dialoguant, polyloguant, adressant, telles sont les modalités par lesquelles se diffusent son statut et son identité. Ce procès de diffraction a aussi son revers! En divisant sa prétendue unité, le sujet compose sa singularité d'être parlant. En essayant d'être un autre, il cherche à devenir lui-même. Comme le peintre ou le musicien, l'écrivain africain travaille, par et dans le langage, un matériau hybride qui n'est autre que son Moi (biologique, psychologique, langagier social et autres). L'écriture, probablement, constitue pour lui la seule utopie grâce à laquelle il peut raccommoder son existence à elle, fût-ce dans le désenchantement moqueur.

Ce que je propose, en fait, est de reprendre un contact charnel avec les textes africains, au lieu de se contenter de larges classifications prêtes à porter. Le choix des textes devra répondre à des critères méthodologiques qui s'appuient sur la notion de

généricité, bien définie par Jean-Marie Schaeffer. Alors que le genre n'est jamais qu'une « classification rétrospective », la *généricité* constitue une fonction textuelle. Il convient d'inverser la perspective habituelle : plutôt que de poser une norme apte à rassembler des textes, nous proposons avec Schaeffer d'aller du texte au genre.

Conclusion

C'est seulement par le détour-retour à une histoire littéraire transformée en histoire de l'écriture (des rapports de l'écriture au fil du temps) que l'on peut espérer saisir les rapports d'un texte à l'histoire. Celle-ci n'est qu'un produit de toutes les histoires particulières qui sont les médiations nécessaires à l'analyse du rapport entre des productions historiques et l'Histoire. Il faudrait donc veiller à ne pas poser face à face, dans un habituel et critiquable rapport d'homologie, l'histoire et le texte. Il faudrait plutôt saisir comment s'articulent fiction et critique pour parvenir à l'établissement de nouvelles valeurs en matière de texte littéraire et de théorie de la littérature, et analyser comment des formes nouvelles se sont imposées. Hans Robert Jauss avait raison d'insister sur la nécessité de mettre d'abord en place l'horizon historique de la naissance de la fiction et de la critique :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information [...]. Elle évoque des choses déjà lues [...] tout un ensemble d'attente [*sic*] et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs ont familiarisé [*sic*] et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites [...]. Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique (Jauss, 1978 : 50-51).

[Mais p]ouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner « un changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée) peut devenir un critère de l'analyse historique » (*ibid.* : 53).

L'histoire de la littérature pourra ainsi penser la question de ses rapports avec l'histoire générale, c'est-à-dire avec l'ensemble des autres histoires particulières. Je rappellerai simplement, à ce propos, la déclaration bien connue de Jakobson et de Tynianov, qui date de 1928, mais n'a rien perdu de son actualité :

L'histoire de la littérature (ou de l'art) est intimement liée aux autres séries historiques; chacune de ces séries comporte un faisceau complexe de lois structurales qui lui est propre. Il est impossible d'établir entre la série littéraire et les autres séries une corrélation rigoureuse sans avoir préalablement étudié ces lois (1966 : 138).

Dans le même temps, on voit se dessiner la puissance et le rôle répressif des « institutions » dans la production et la légitimation littéraires africaines pour lesquelles sont utilisées des instances bien précises répertoriées par Jacques Dubois (1978 : 87) : comités de prix littéraires, presse / média, maisons d'édition, système scolaire.

D'une façon schématique, on peut se représenter chacune d'elles comme exerçant sa juridiction à un point précis de la chaîne qui permet l'entrée d'un écrit (ou d'un écrivain) dans l'histoire :

- 1) le salon ou la revue supportent l'émergence;
- 2) la critique apporte la reconnaissance;
- 3) l'académie (sous toute forme) engage, par ses prix ou ses occupations, la consécration;
- 4) l'école, avec ses programmes et ses manuels, intègre définitivement à l'institution et garantit la conservation (Jauss, 1978 : 50-51).

Les textes africains sont un exemple intéressant pour étudier comment de nouveaux critères de littéarité s'imposent tant bien que mal contre une critique qui tend à éliminer tout ce qui échappe à ses critères habituels. En analysant la réception critique du roman africain, on peut voir se dessiner peu à peu le profil de textes non traditionnels et par action en retour les grandes lignes d'une nouvelle critique qui, sous le nouveau roman, n'aurait certainement pas acquis aussi vite ses concepts fondamentaux. On verra que le roman africain contemporain, après avoir résisté au point de rupture comme à l'agression de l'institution critique, a trouvé progressivement une place de choix parmi les critiques (en particulier) parce que les romanciers eux-mêmes, au travers d'un appareillage paratextuel très serré, ont pris le relais des critiques pour expliquer leur démarche, remettant en question

une habituelle séparation bien établie entre critique et écrivain. L'analyse de la réception critique du roman africain permet alors de penser le roman et le discours de la critique dans leur dimension socio-pragmatique et dans leur rapport dialectique.

Justin K. Bisanswa enseigne à l'Université Laval où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et en francophonie. Docteur en philosophie et lettres de l'Université de Liège (Belgique), il est *Fellow* de la Fondation Alexander von Humboldt à Bonn, *Fellow* du Wissenschaftskolleg à Berlin, *Fellow* du Stellenbosch Institute for Advanced Study à Cape Town. Il a enseigné, entre autres, à l'Institut supérieur pédagogique de Bukavu (au Zaïre), à l'Université de Liège, à l'Université catholique de Louvain, à l'Université de Bayreuth.

Références

- BARTHES, Roland (1968). « La leçon d'écriture », *Tel Quel*, n° 34 : 28-33.
- (1966). *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- BISANSWA, Justin K. (2000). *Conflit de mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Francfort, IKO-Verlag.
- BOKIBA, André-Patient (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris / Montréal, L'Harmattan.
- CERTEAU, Michel de (1975). *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- CHEVRIER, Jacques (1999). *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin (rééd. de 1984).
- DERRIDA, Jacques (1967). « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau », dans *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit : 149-202.
- DÉRIVE, Jean (1980). « Littérature négro-africaine et critique universitaire : identité d'un objet et spécificité des méthodes », *Ethnopsychologie*, nos 2-3, avril-septembre : 41-59.
- DÉVESA, Jean-Michel (1996). *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.
- DUBOIS, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*, Paris / Bruxelles, Nathan / Labor.
- (1973). « Code, Texte, Métatexte », *Littérature*, n° 12 : 3-11.
- DUCHET, Claude (1973). *Roman et société*, Paris, Armand Colin.
- DUPRONT, Alphonse (1946). « Espace et humanisme », *Bibliothèque d'humanisme et renaissance. Travaux et documents*, t. VIII, Paris, Droz.
- GENETTE, Gérard (2002). *Figures V*, Paris, Seuil.
- (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GRIZE, Jean-Blaise (1978). *La contradiction : essai sur les opérations de la pensée*, Paris, PUF.
- JAKOBSON, Roman et TYNIANOV, Iouri (1966). « Les problèmes des études littéraires et linguistiques », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.

- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JEWSIEWICKI, Bogumil (1995). « La mémoire », *Les Afriques politiques*, Paris, La Découverte.
- KANE, Mohamadou (1982). *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA.
- KRISTEVA, Julia (1972). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1975). *Le séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Seuil.
- LEENHARDT, Jacques (1973). « Modèles littéraires et idéologie dominante », *Littérature*, n° 12, décembre : 90-113.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). « Leçon d'écriture », *Tristes tropiques* : 337-349.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan.
- MOURALIS, Bernard (1992). *V. Y. Mudimbe*, Paris, Présence Africaine.
- MUDIMBE, V. Y. (1994). *The Idea of Africa*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press.
- (1988). *The Invention of Africa*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press.
- RICHARD, Jean-Pierre (1922). *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1975). *Le nouveau roman : hier, aujourd'hui*, T2.
- ROGER, Jacques (1967). *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon.
- RWANIKA, Drocella Mwishia et Nyunda ya RUBANGO (dir.) (1999). *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Paris, Silex / Nouvelles du Sud.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON (1989). *Relevance. Communication et cognition*, Paris, Minuit.
- THIBAUDET, Albert (1962). *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet (1930).

Josias SEMUJANGA
Université de Montréal

Rhétorique de la réception des œuvres francophones dans *Présence africaine*

Résumé : Cet article vise à décrire le discours de la réception des littératures francophones de l'Afrique et des Antilles. Après avoir montré que plusieurs facteurs comme la presse, le marché du livre ou les politiques d'édition jouent un rôle déterminant dans la constitution de la littérature, de même que la critique savante, j'analyserai un corpus d'articles publiés dans la revue *Présence africaine* depuis sa création, en 1947, jusqu'à aujourd'hui. Un échantillon sera prélevé pour représenter adéquatement les lieux de construction de ces discours qui sont porteurs d'idéologies déterminant les notions d'identité culturelle et de littérarité dans le champ des littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles.

Discours critique, littératures francophones, *Présence africaine*, réception, revue

Le discours critique comme position idéologique sur la littérature

Cet article vise à décrire le discours de la réception des littératures francophones de l'Afrique et des Antilles. Plusieurs facteurs comme la presse, le marché du livre ou les politiques d'édition jouent un rôle déterminant dans la constitution de la littérature, de même que la critique savante, comme un récent numéro de la revue *Études françaises* portant sur les discours critiques de la littérature africaine vient de le montrer (Semujanga, 2001). Le corpus sera composé d'articles publiés dans la revue *Présence africaine* depuis sa création, en 1947, jusqu'à aujourd'hui. Un échantillon sera prélevé pour représenter adéquatement les lieux de construction de ces discours qui sont porteurs d'idéologies déterminant les notions d'identité culturelle et de littérarité.

On pourra ainsi suivre l'évolution de ce discours de la réception en rapport avec l'histoire des idées à partir de concepts comme la négritude, l'africanité, l'antillanité, la créolité ou la francité, c'est-

Présence Francophone, n° 61, 2003

à-dire tout ce qui, dans les pratiques traditionnelles et socioculturelles de l'Afrique et des Antilles, distingue ou rapproche ces territoires de l'Occident. Il s'agit de démontrer que l'émergence des littératures de l'Afrique et des Antilles en français s'est accompagnée d'un discours critique visant à construire un nouvel espace littéraire francophone spécifique jusqu'alors trop amalgamé à la littérature française. Même si un courant nouveau semble perceptible dans des colloques et des thèses sur la question, seul l'ouvrage de Michel Beniamino (1999) et un certain nombre d'articles (Halen, 2001) abordent ouvertement le sujet. En dépit du fait que l'ouvrage de Beniamino ne laisse aucune place à une poétique des textes, qui permet de comprendre comment tel ou tel écrivain, dans telle ou telle situation historico-géographique, réussit telle œuvre littéraire, cette étude demeure la première et la seule synthèse utile dans le domaine.

L'étude du corpus se fondera sur la théorie de l'analyse du discours et conduira à repérer, à décrire et à interpréter les figures et les systèmes axiologiques qui ont pu motiver les valorisations et les jugements des critiques dans l'instauration des œuvres africaines et antillaises en littérature négro-africaine.

On part de l'hypothèse qu'il existe trois paradigmes dans le discours de la réception : le paradigme de la littérarité – références à la littérature –, le paradigme du projet culturel – africanité, antillanité – et le paradigme du lieu d'élaboration – discours de l'historien, du philosophe, du sociologue, du journaliste, du politique. Cette étude se situe au carrefour de trois domaines d'études principaux : le discours de la critique, le discours idéologique – qui traitent les textes africains et antillais en accentuant leurs spécificités considérées comme toutes les pratiques symboliques qui distinguent celles-ci de la littérature française – et la théorie de l'analyse du discours. Le discours de la critique en contexte colonial ou postcolonial construit un nouveau lieu littéraire – la littérature négro-africaine internationale représentée régionalement – tout en se constituant comme discours autonome par rapport à d'autres types de critiques : historique, philosophique, politique ou sociologique.

De manière générale, le rôle de la critique savante dans le processus de constitution et de spécification de la littérature a

été mis en évidence par Claude Lafarge (1983). Selon l'auteur, la valeur littéraire est un effet de jugement produit par un sujet critique qui exprime ses préférences à partir d'un certain lieu axiologique (évaluation des valeurs morales à partir d'une certaine idéologie). Le discours critique se caractérise par le fait qu'il tient des arguments qui débordent le seul champ de la littérarité (le caractère esthétique des œuvres) pour introduire dans son champ de légitimité des critères idéologiques. Dès lors, le discours critique, sous le couvert de scientificité, convoque, répète et recycle certains stéréotypes d'époque sur l'Afrique et les Antilles; d'où le lien existant entre la critique comme construction d'un savoir sur la littérature et la construction d'un champ littéraire négro-africain de langue française.

Rappelons par ailleurs que la littérature se constitue par l'ensemble des œuvres qui sont publiées autant qu'elle est constituée par plusieurs instances à chaque étape de son développement. Les facteurs qui l'instaurent sont également ceux qui déterminent les états successifs de son corpus. La critique universitaire ou savante est l'un de ces facteurs déterminants pour l'existence d'une littérature. C'est pourquoi je voudrais décrire la détermination de la critique dans la constitution d'un nouveau champ littéraire négro-africain. À travers le discours de la critique dans la revue *Présence africaine* sur les littératures francophones d'Afrique et des Antilles, il s'agit de repérer et de décrire les traces de l'énonciation critique dans la construction des littératures, car, en effet, celles-ci se présentent comme un procès de la différence ou de la spécificité des textes francophones et apparaissent comme un argument *ad hominem* pour justifier la constitution d'un corpus littéraire spécifiquement francophone, jusqu'alors amalgamé à la littérature française. On cherche à voir si, comme tout discours, l'argumentation critique ne cherche pas à influencer un destinataire par sa forme et son contenu en utilisant les stratégies discursives (rapports entre partenaires) et les stratégies cognitives (articulations du savoir : démonstration, persuasion, etc.). Ce sont ces aspects qui permettent de décrire la fonction déterminative de la critique dans le processus de la construction d'un champ littéraire francophone négro-africain dans la revue *Présence africaine*, revue qui articule les identités à la fois africaine, antillaise et francophone.

Présentation et analyse du corpus

Après le survol des causes historiques ayant conduit à la fondation de la revue, je voudrais me consacrer à l'analyse du discours sur l'identité africaine et son rapport avec la littérarité des textes afin d'établir les rapports très étroits entre le discours sur l'indépendance politique, d'une part, et la littérature nationale, d'autre part. L'idée centrale est que *Présence africaine* a étudié le statut des œuvres francophones produites par des « négro-africains » dans le cadre général de l'identité transnationale *noire* à « inventer » en forgeant le discours nouveau sans relents coloniaux sur les réalités africaines. Cette recherche du fonds africain sur lequel la société de demain allait s'ériger a été aussi le discours de la critique littéraire. C'est en cela que *Présence africaine* a joué un rôle historique majeur. Elle a été un carrefour d'idées sur le devenir de l'Afrique moderne. Et de ce discours qui se manifeste autant par les études ethnographiques, historiques, politiques que par les analyses littéraires, j'ai retenu les marques de l'énonciation et leur rapport entre « l'africanité » et « la littérarité » des textes. Cette restriction du phénomène à étudier, qui ne retient que l'aspect argumentatif sur la littérature africaine, s'explique par le fait qu'il est quasi impossible d'étudier le contenu sémantique des articles retenus dans les limites de cette étude. Je voudrais enfin montrer comment cette littérature s'est définie à travers sa propre critique et, comment celle-ci, tout en déterminant le corpus littéraire, s'est constituée comme un discours autonome par rapport à d'autres types de critiques : historique, politique, sociologique, etc.

Fondée en 1947, la revue *Présence africaine* se situe dans le prolongement du mouvement de la négritude en tant que forum d'idées sur la révolution politique, sociale, culturelle et littéraire du monde noir en général et de l'Afrique en particulier. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui a interrompu la parution de la revue *Étudiant noir*, un groupe se reforme autour d'Alioune Diop et élabore le projet qui devait donner naissance à *Présence africaine*. Beaucoup d'écrivains ayant participé à la naissance de la négritude décrivent le sentiment éprouvé lors de ces réunions comme une espèce de désarroi moral face à la prétendue primauté et solidarité des valeurs occidentales.

Par ailleurs, le titre est à lui seul un vaste programme. Il atteste la volonté de situer l'Afrique dans le concert des nations et des cultures et témoigne de la confiance des premiers collaborateurs en l'efficacité du dialogue.

Cette revue, disait Alioune Diop, ne se place sous l'obédience d'aucune idéologie philosophique ou politique. Elle veut avoir la collaboration de tous les hommes de bonne volonté (blancs, jaunes ou noirs), susceptibles de nous aider à définir l'originalité africaine et de hâter son insertion dans le monde (1947 : 7).

Présence africaine porte comme sous-titre : *revue culturelle du monde noir*. Elle entend susciter une prise de conscience globale de la réalité du monde noir, quelle que soit la langue dans laquelle elle s'exprime. Au début, la revue accorde plus d'importance aux activités culturelles qu'à l'aspect politique. Elle publie des textes d'Africains et des études portant sur les cultures et les civilisations négro-africaines dans le monde. C'est pourquoi son origine se situe dans le prolongement de l'élaboration du concept de négritude et de sa charge identitaire à cette époque.

L'idée [de créer la revue], précise Alioune Diop, remonte à 1942-1943. Nous étions à Paris un certain nombre d'étudiants d'outre-mer qui, au sein des souffrances d'une Europe s'interrogeant sur son essence et sur l'authenticité de ses valeurs, nous nous sommes groupés pour étudier la situation et les caractères qui nous définissaient nous-mêmes (*Ibid.* : 9).

De 1947 à 1953, la revue publie seize numéros parmi lesquels se trouvent quelques cahiers spéciaux sur l'art et la littérature « nègres ». Et vers 1955, un changement s'opère quant à l'objectif de la revue. Dorénavant, le consensus se dégage sur le fait que la promotion de l'art et de la littérature s'avère tributaire du projet de l'indépendance politique. À cette époque, en effet, la revue commence à paraître dans une série bilingue pour répondre aux sollicitations de tous les Africains, tant francophones qu'anglophones. Toutefois, il faut noter que même si Alioune Diop et ses amis ont essayé autant que possible d'accorder une place aux articles en anglais et en portugais, *Présence africaine* est destinée avant tout aux lecteurs francophones d'Afrique et de la Diaspora. Selon Locha Mateso, l'avènement de *Présence africaine* va bouleverser les rapports entre l'Afrique et les Antilles. De la période qui s'étend de la fin de la Deuxième Guerre mondiale à l'année 1960, la critique littéraire qui, jusqu'alors, s'était

développée dans le milieu antillais, grâce aux revues comme *Les Continents*, *La Dépêche africaine*, *La Revue du Monde noir*, *Légitime Défense*, *Tropiques*, etc., déplace son point d'attraction vers l'Afrique (1986 : 115-117). Après la Conférence de Bandoeng, la nécessité de l'indépendance politique s'affirme de plus en plus dans les colonnes de la revue. Et lors du premier Congrès des écrivains et artistes noirs de Paris, en 1956, se dégagent trois axiomes fondamentaux qui vont guider la politique éditoriale de la revue. Il est affirmé d'une part qu'il n'existe pas de peuple sans culture; d'autre part, qu'il n'y a pas de culture sans ancêtres et, enfin, que la libération culturelle nécessaire à l'autonomie de tout peuple exige une libération politique préalable. De plus en plus le culturel et le politique s'imbriquent dans le même projet de créer une Afrique moderne. La décolonisation, soulignait Alioune Diop, ce n'est pas seulement la fin des privilèges politiques et économiques; ce n'est pas seulement l'abolition de l'arbitraire temporel, c'est aussi et fondamentalement, la fin de la domination culturelle sans laquelle il ne peut y avoir d'humanité libre. Ce congrès a créé un organisme, la Société africaine de culture, chargée de traduire dans le concret ses décisions. Celle-ci recueille, sauvegarde et diffuse, notamment par la revue *Présence africaine*, le patrimoine culturel de l'Afrique. Son rôle est ainsi d'élever la culture négro-africaine à la pensée universelle et au respect mondial. Et vers les années soixante, après l'indépendance de l'Afrique, tout en continuant ses publications sur la spécificité des cultures africaines, *Présence africaine* accorde plus de place au débat politique et traite des ratés inévitables des jeunes États.

Ce bref historique sur l'évolution de la revue permet de situer la littérature africaine (à inventer à cette époque) dans le vaste discours social dominé par l'idéologie de la négritude, dont l'objectif est la promotion des valeurs du monde noir. Selon le classement établi dans le numéro 100 par Jacques Howlett, en 1977, et portant sur l'index alphabétique des auteurs et des matières, la revue est subdivisée en neuf entrées thématiques : culture et politique; philosophie; religion; sciences humaines; histoire africaine et du monde noir; littératures; arts; économies; droit et sciences et techniques. Même si dès les premiers numéros *Présence africaine* ne se veut pas le porte-parole exclusif de la littérature africaine, elle donnera néanmoins une place

suffisamment importante à celle-ci pour qu'on puisse considérer la revue comme un lieu de consécration de la littérature africaine. Dans ce domaine, de nombreux articles sur la littérature africaine, soit sur son histoire, soit sur un écrivain et son œuvre, ont été publiés. À titre indicatif, on peut citer le numéro consacré au bilan de la littérature africaine, publié sous la direction d'Abiola Irele, en 1986, dans lequel différents articles situent la problématique de l'écriture africaine dans le contexte de plus en plus changeant; et en 1995, sous la direction de Mohamadou Kane, le numéro consacré à l'œuvre de Césaire va dans le même sens.

En faisant connaître des textes littéraires africains, des auteurs et en ouvrant des débats sur la critique littéraire, *Présence africaine* s'est constituée en un lieu de la promotion et de la spécification de la littérature en Afrique. La revue a d'ailleurs connu un tel rayonnement dans le domaine qu'Alioune Diop a décidé de créer les éditions Présence Africaine, dont la tâche a été d'éditer les ouvrages qui paraissaient sur l'Afrique dans les domaines couverts par la revue, c'est-à-dire tous les secteurs de la pensée humaine. Quel est le rôle de *Présence africaine* dans ce jeu d'invention et de construction de la littérature négro-africaine?

Dès sa parution, *Présence africaine* a joué un grand rôle dans la spécification de la littérature africaine. Le mandat de la revue est considérable. Celle-ci doit servir de tribune à toutes les études sur l'Afrique et le monde noir, dont la littérature et le discours critique. Elle décrit cette littérature à travers des analyses des textes ou des auteurs comme un ensemble de textes, un corpus appartenant à une région du monde dénommée Afrique. Désormais il n'y aura pas de littérature négro-africaine sans référence à un corpus de textes, et parallèlement il n'y a pas de textes littéraires africains sans l'intervention du discours sur cette littérature. En analysant les textes et les notes liminaires de *Présence africaine*, il devient possible de rendre compte du processus de constitution de cette littérature régionale. Certes, la revue *Présence africaine* en tant qu'instance de spécification où s'exerce la critique littéraire « africaine » n'est pas le seul lieu, mais elle a occupé un rôle pionnier dans ce long processus de spécification et de construction de la littérature africaine.

Qu'est-ce qui est spécifiquement négro-africain dans cette littérature à inventer? Et quels rapports peut-on établir entre ces formes de l'africanité / négritude et celles de la littérature? Telles sont les questions sous-jacentes à l'analyse des articles de la revue.

Comme dans toute revue de critique littéraire, la rhétorique des articles publiés dans *Présence africaine* s'adresse aux spécialistes pour contester la légitimité culturelle dominante – ici la littérature de la métropole – et pour faire créer l'émergence d'un nouveau corpus avec ses nouvelles catégories esthétiques. Pour élaborer une poétique nouvelle – celle de l'africanité / négritude –, *Présence africaine* se fonde sur le principe qui institue les pratiques littéraires produites en Afrique en un corpus régional appelé « littérature africaine ». De ce fait, elle se constitue en une instance de consécration des textes de fiction ou des essais en textes littéraires. Et si traditionnellement la valeur littéraire d'un texte se détermine par la qualité esthétique de son écriture, ici la qualité d'être africain justifie celle d'être littéraire. L'écrivain et critique littéraire réclame cette africanité / négritude souvent avec polémique, notamment René Depestre « Cette présence de l'Afrique, du rythme africain, dans toutes les manifestations de notre sensibilité artistique doit déterminer dans une grande mesure les formes auxquelles nous avons recours [...] » (Depestre, 1955 : 37). Cette injonction de Depestre se comprend bien si on la situe dans le débat sur la notion de littérature engagée. À une poésie esthétique et individuelle de Césaire, Depestre oppose une poésie militante et révolutionnaire « pour exalter la vie [du] peuple, ses combats et ses espoirs » (Depestre et Césaire, 1955 : 37). Césaire croit que l'individualité du poète doit être sauvegardée, car, écrit-il, si le « poète est africain, sa poésie ne pourra pas ne pas être une poésie africaine » (*ibid.* : 41). Au fond, dans leur discours respectif, Depestre et Césaire procèdent d'une même esthétique de l'engagement littéraire basée sur la primauté de l'africanité des œuvres. Leur divergence provient, me semble-t-il, de leur conception différente de l'engagement politique de l'écrivain négro-africain. *Présence africaine* situe la valorisation du texte littéraire africain dans une démarche générale de revalorisation de l'Afrique. Dès lors, la place du texte littéraire ne sera plus la même, ni même sa justification. C'est ainsi, en partie du moins, que le corpus littéraire africain a acquis une

certaine autonomie vis-à-vis d'autres corpus littéraires et que, surtout, son statut de littérature, qu'il détient toujours, est devenu un lieu de valorisation de l'identité africaine. L'idée de « responsabilités » de l'écrivain devant le projet « national » est partagée par tous. Et tout le discours de la critique qui, pourtant, vise une prétention scientifique, soutient ce projet de l'invention de l'Afrique; projet qui, on ne saurait trop le dire, est purement idéologique. C'est ainsi que le sujet critique cherche la spécificité africaine des textes et non leur spécificité littéraire, ou plutôt la spécificité des textes doit justifier leur africanité comme chez Janheinz Jahn affirmant qu'il existerait une manière bien africaine d'écrire un poème, un style purement africain. La différence, pour Janheinz Jahn, entre la poésie française et la poésie africaine d'expression française, « ne dépend pas du sujet du poème, de la chose évoquée, mais de la manière dont elle est évoquée, en un mot du style » (1963 : 151). Les thèses de Jahn avaient été soutenues quelques années auparavant par Jean Rouch qui affirme que la littérature écrite n'est pas spécifiquement africaine et que seule l'est « la littérature orale créée, racontée, transmise par l'homme de la brousse » (1949 : 144).

À partir des articles de Jahn le débat sur l'africanité et l'universalité est lancé. Janheinz Jahn cherche à déceler les schèmes propres aux cultures africaines dans les œuvres et à souligner les caractéristiques qui distinguent la littérature africaine de la littérature européenne. Cependant, il n'y a pas d'unanimité dans cette conception. Simon Mpondo, pour ne citer que lui, considère que l'approche de Jahn d'étendre ses conclusions à l'ensemble du corpus africain à partir des catégories de langue, de géographie et de couleur ne rendent pas compte tout à fait du phénomène littéraire. Pour lui, la critique la plus valable sera « one way to answer both domestic and foreign needs most satisfactory of the works themselves » (1971 : 132)¹.

Le même critique reproche à Thomas Melone de retrouver les traces de la tradition orale africaine partout, et qualifie son approche d'« ancestralisme ». Malgré ces vives accusations, Mpondo lui-même tient un discours nationaliste (ou plutôt fédéraliste) sur l'identité du continent à affirmer, à inventer par l'établissement d'un discours nouveau par rapport au discours colonial. S'inspirant des thèses du panafricanisme, il propose

¹ [La seule réponse satisfaisante aussi bien pour la critique interne que pour la critique externe se trouve dans le travail des œuvres]

notamment de changer l'appellation « littérature négro-africaine » par celle de « littérature africaine », dont la littérature négro-africaine est une constituante qui n'a intéressé que les seuls écrivains et critiques francophones. Son appellation fait actuellement unanimité dans la critique littéraire qui considère, dans la perspective de Mpondo, la littérature africaine comme un ensemble de corpus de littératures orales du continent et de littératures en langues européennes (anglaise, espagnole, française et portugaise).

La question de la littérature devient donc tributaire de celle de la nation. Pour le roman, par exemple, il s'agit de fixer le moment où la littérature écrite d'Afrique a cessé d'être une littérature coloniale pour devenir une littérature nationale indépendante. Quelles raisons ont entraîné ce changement? Est-ce le simple fait de l'indépendance politique, de la conscience nationale des écrivains eux-mêmes, le recours à des sujets nationaux et à l'emploi de la couleur locale ou l'apparition d'un style littéraire national reconnaissable? Selon Jacques Stephen Alexis et bien d'autres, c'est « essentiellement la dimension politique qui conditionne la libre manifestation des auteurs, même si la nation doit être dépassée un jour [...] il y a l'expérience et une étape nécessaires » (Alexis, 1957 : 81). Frantz Fanon enchaîne en disant que la littérature nationale acquerra son authenticité après l'indépendance. Car l'État est, dit-il, « l'expression d'une nation, ses préférences, ses interdits, ses valeurs, ses modèles » (1959 : 87). Le projet d'une telle littérature est étroitement lié à celui de la nation. C'est le caractère national d'une littérature qui lui permet de se situer par rapport à d'autres littératures de la même manière que les États-nations se reconnaissent dans leurs limites géographiques respectives. Selon Fanon, dans le même article, la littérature entre dans le processus de valorisation de la nation dans la mesure où pendant la période d'oppression coloniale la littérature africaine écrite s'est avérée une copie sans originalité de la littérature du colonisateur. L'élite noire ne consommait que la production européenne. Dans une telle perspective révolutionnaire de Fanon, dès qu'une volonté de changement devient perceptible, il naît une littérature personnelle qui s'exprime sous diverses formes tragiques. Car Fanon établit une relation de type générique entre l'écriture littéraire et la volonté révolutionnaire. Selon lui, « il semble exister une sorte

d'organisation interne, loi de l'expression qui veut que les manifestations poétiques se raréfient à mesure que se précisent les objectifs et les méthodes de la lutte de libération » (*Ibid.*). Et pour Ulysse Pierre-Louis, la littérature nationale, c'est « ce souci de réconcilier la littérature et la vie, de produire des œuvres qui expriment ce qu'il y a d'âpre, de barbare même, dans les aspirations des habitants d'une terre en gésine qu'il restait de gagner sur les forêts vierges et tentaculaires » (1959 : 57).

D'autres posent le problème de la réception de la littérature africaine. Pour David Diop, l'africanité du poème doit venir des images et des métaphores qui, seules, « assurent la présence de l'Afrique [et non les thèmes], car de toute façon l'écrivain africain sait bien qu'il n'écrit pas pour son peuple » (1956 : 115). Et pour Mohamadou Kane, figure marquante de la critique africaine, une telle situation d'une littérature nationale écrite pour le public étranger est paradoxale. Le critique y voit des reliquats de la situation de colonisation. Car « la situation coloniale, la formation occidentale de l'écrivain, l'étendue et l'extrême réceptivité du public européen, la communauté de langue avec ce public, ont décidé de l'orientation de l'œuvre qui s'adresse avant tout au monde extra-africain » (1966 : 13). Son discours devient de plus en plus dépréciatif en affirmant que l'africanité des œuvres se réalise au détriment de leur littérarité, de leur valeur esthétique puisque, poursuit-il, « l'œuvre ne vaut que dans la mesure où elle va devant les aspirations de ce public qui demande à l'écrivain de satisfaire sa fringale d'exotisme » (*Ibid.* : 15). Ce thème du public de l'écrivain africain occupera longtemps la critique. Cependant, après l'article de Bernard Mouralis (1980), un certain consensus semble se dégager sur l'existence d'un double public africain et européen pour la littérature africaine en langues européennes. Et la littérature africaine vue dans les articles de *Présence africaine* est à la fois un ensemble régional de corpus et un *faire-valoir* d'un discours identitaire qui le constitue. En cela, la littérature africaine ne saurait se concevoir sans un corpus de textes africains, mais il n'y aurait pas non plus de textes littéraires africains sans l'intervention de la critique comme agent de la littérature et de la société africaine postcoloniale à fonder.

On sait que toute littérature a sa propre histoire où la littérarité des textes serait leur détermination intrinsèque. Ce qui ferait

échapper la littérature aux contingences temporelles et aux déterminations extérieures.

[Or,] il est bien reconnu aujourd'hui, rappelle Joseph Melançon, qu'il ne suffit pas d'écrire un texte de fiction pour entrer dans la littérature. [Car] si poèmes ou romans ne sont pas lus et reconnus, ils ne font pas partie de cet ensemble de textes dits littéraires, et leur auteur ne peut prétendre être classé parmi les écrivains (1996 : 9).

La réflexion sur la littérature négro-africaine et sa consécration par des revues comme *Présence africaine* s'inscrivent dans la suite de nombreux travaux sur la « reconnaissance » et la « distinction » des œuvres produites dans un espace culturel, comme l'Afrique et les Antilles, par des instances habilitées ou sur la notion de valeur littéraire comme résultat d'un jugement institutionnel, comme l'ont montré déjà Jacques Dubois (1978) et Claude Lafarge (1983). À ce titre, même si toute énonciation affirmant l'existence d'un corpus est une construction discursive assumée par une instance autre que littéraire, elle prend la littérature comme lieu de son énonciation. Et si dans le cas de la littérature africaine francophone, toute désignation littéraire provient d'une surdétermination idéologique de l'africanité en tant que valeur ajoutée aux textes, il reste que les notions de littéarité et de valeur littéraire des textes sous-tendent inévitablement le discours critique. C'est que la critique est un métadiscours sur la littérature, dont la spécificité réside dans son évaluation de l'usage littéraire de la langue à partir des considérations esthétiques, morales ou idéologiques propres à un espace historiquement déterminé. C'est à partir d'énoncés littéraires convoquant un contexte sociohistorique que se constitue le discours de la critique littéraire. Car celui-ci s'articule autour de deux isotopies fondamentales et solidaires dans la constitution de la spécificité de ce type de discours. Liée aux figures à connotation littéraire (genres, motifs, thèmes, formes, etc.), l'isotopie littéraire a pour fonction de rattacher le discours critique à un lieu appelé « littérature ». Elle est également liée à l'isotopie référentialiste et idéologique qui articule le discours critique à un ancrage historique et géographique. Ces deux isotopies fonctionnent comme des indices qui opposent la critique littéraire à d'autres types de critiques (historique, sociologique). Argumentatif et polémique parfois, le discours critique littéraire présuppose un débat sur la littéarité des œuvres. Dans son argumentation le discours critique présuppose l'existence de la

littérarité fonctionnant comme un schéma – constitué d'un ensemble de formes et de figures à connotation littéraire – dont les œuvres particulières attesteraient l'usage. Cela revient à dire en outre que le discours critique précise ce qu'il entend par des règles du schéma qu'est la littérarité, car il atteste la réalisation ou la non-réalisation de la littérarité pour chaque œuvre analysée, ce qui également laisse sous-entendre que les œuvres en tant que procès sont structurellement marquées par leur appartenance à la littérarité. Pour être littéraire, toute œuvre présuppose l'existence de la littérarité et une compétence particulière qui la réalise. C'est le procès esthétique du discours critique qui entend construire et dévoiler comment une œuvre particulière réalise la littérarité en tant que virtualité. Même si la qualité primordiale du discours critique semble se constituer par ses références à la littérarité des textes en tant qu'interprétant commun entre les écrivains et les lecteurs, il est aussi traversé par ses positions idéologiques qui justifient, entre autres, le choix des traits formels correspondant à l'éthos du sujet critique. C'est le procès axiologique. Ce mélange complexe, composé des isotopies littéraires et des isotopies référentielles et idéologiques, permet de classer tel ou tel discours comme critique littéraire.

De plus, selon cette acception de la littérature en tant que lieu où s'élabore les différents discours sur le statut même des textes, la critique apparaît comme un discours en quête de sa propre autonomie. Ces relations d'une littérature avec sa propre critique ou avec d'autres discours qui la prennent en charge participent de la dynamique de la littérature avec d'autres discours sociaux. La question est moins de savoir si tel ou tel texte est littéraire par son organisation interne que de prouver qu'il est littéraire par le fait qu'il est africain. C'est une position idéologique de l'africanité qui explique, selon Mohamadou Kane, pourquoi une partie de la poésie de Césaire reste encore mal connue en Afrique :

Il faut ajouter, poursuit Kane, [...] que tout un pan de la poésie de Césaire reste mal connu en Afrique. Ceux qui l'ont abordé ont été comme détournés par Césaire lui-même. Situation paradoxale, imputable au conformisme de la critique africaine plus soucieuse d'illustration de positions idéologiques que d'élucidation des choses en remontant à leur origine, en démontant leurs mécanismes et leurs structures (Kane, 1995b : 9).

Sous cet angle, tout texte, quelles que soient ses particularités esthétiques, est analysé suivant le principe de l'inscription de la littérature dans un paradigme idéologique comme la négritude. Et la littérature est le produit d'un sujet situé dans une situation sociohistorique et idéologique de laquelle origine sa parole.

La saisie du discours critique dans son déploiement à la fois synchronique et diachronique me permettra de définir les points de convergences ou de divergences quant à la conception de cette littérature en train de se construire. C'est là, à travers la revue *Présence africaine*, que se trouve l'argumentaire de la constitution d'un corpus d'œuvres à lire et plus tard à enseigner au lycée et à l'université après l'indépendance politique de l'Afrique. Ainsi, le travail des appareils de construction d'un corpus littéraire – revues, maisons d'édition, prix, etc. – sont à la fois des éléments de sa construction et de sa constitution.

Conclusion

À l'encontre de la prétention scientifique affichée par nombre de critiques, l'analyse du corpus montre, entre autres choses, qu'il n'y a pas de détermination littéraire d'un texte africain sans l'énonciation identitaire de l'africanité qui la sous-tend. En se déterminant ainsi de façon spéculaire, la littérature et la critique obligent la nécessité d'inventer un discours approprié qui redéfinit la notion même de littérature. Celle-ci apparaît comme le résultat d'un discours critique et d'un travail idéologique sur la société. C'est ce phénomène que Mohamadou Kane fustige à propos des travaux sur l'œuvre de Césaire quand il affirme, non sans pessimisme, que la « relève tarde à assurer la poursuite des travaux des chercheurs de l'Université d'Abidjan regroupés autour de Bernard Zadi Zaourou » (1995b : 9). Et une telle énonciation critique qui invente une littérature africaine (le corpus) construit les fondements d'une rhétorique consistant à faire précéder la littérarité des œuvres par leur africanité. Étudier de tels mécanismes énonciatifs sur l'africanité des œuvres comme effets de la consécration de la littérature par *Présence africaine* présuppose d'élargir le débat sur la littérature aux autres champs d'études.

La revue demeure encore aujourd'hui le lieu où se discute le vaste programme du devenir du continent africain et de celui de la Diaspora, programme correspondant à ce que Mudimbe appelle *l'invention de l'Afrique*, et qui consiste à élaborer un discours total pour parler de l'Afrique à partir du point de vue africain et non à partir du discours occidental. Cet Occident qui nous étreint ainsi, soutient Mudimbe (1982, 1988), pourrait nous étouffer. Aussi devons-nous, en Afrique, mettre à jour non seulement une compréhension rigoureuse des modalités actuelles de notre intégration dans les mythes de l'Occident, mais aussi des questions explicites qui nous permettraient d'être sincèrement critiques face à ces *corpus*. Loin d'être un cas isolé et spécifique, le thème de la littérature s'inscrit dans un vaste projet de construire le nouveau savoir sur l'Afrique et de parler des événements intéressant le monde noir. L'accroissement du nombre de thèmes sur les sciences humaines, allant de la linguistique à la pédagogie, en passant par l'anthropologie et l'ethnologie, vise à créer une nouvelle Afrique libérée du discours colonial et de ses stéréotypes. Et dans le domaine de la littérature, la revue d'Alioune Diop a inventé une littérature dont le discours critique en tant qu'instance de consécration est davantage axé sur la société que sur l'esthétique. En effet, née dans un contexte social où la lutte pour la libération de l'Afrique était le discours dominant, la littérature devait être militante et engagée. Et elle le fut. Car dans l'esprit du fondateur de la revue, la littérature et les productions culturelles dans le sens large devaient rendre compte de la lutte des peuples africains pour la liberté et la dignité humaine, droits fondamentaux dont la colonisation les privait. En cela, la revue s'inscrit dans l'idéologie de la négritude.

Par ailleurs, la littérature négro-africaine se construit également comme un phénomène discursif lié à la reconnaissance d'une nouvelle parole critique entendant dire le réel africain autrement que ne le faisait le discours colonial. C'est cette *nouveauté* que j'ai envisagée comme l'argument fondateur du corpus; nouveauté qui m'a amené à aborder *Présence africaine* dès les premières années de son existence, à un moment où le discours africain – ici la critique littéraire – cherche à se dissocier du passé et du discours critique occidental. Et nouveauté qui m'a conduit surtout à analyser le discours critique africain en tant qu'inventeur de nouveaux savoirs et de nouvelles significations pour les notions

de « littérature », d'« africanité » et de « critique ». Ainsi, les principaux enjeux critiques sur le savoir africain, de même que la définition d'un savoir littéraire africain ou plutôt négro-africain, se sont structurés lors de ces premières années de la revue. La mise en dialogue de toutes les énonciations scientifiques, politiques, artistiques et littéraires dans un même journal fait de *Présence africaine* une revue incontournable dans l'histoire des idées en général et dans la promotion des littératures en Afrique en particulier. Et son objectif, déjà précisé dans la note liminaire de la première livraison – encourager les cultures nationales, leur activité constructive et la circulation des idées –, demeure actuel. C'est pour cela que le discours critique, dans sa détermination du projet africain à la manière d'autres discours des sciences humaines, a une double fonction éthique et ontologique. Éthique, la critique l'est à plus d'un titre, car elle est liée à un devoir qui caractérise et qui justifie la fonction de la critique face à sa littérature. Le critique n'a-t-il pas, comme l'écrivain d'ailleurs, une fonction de mage? Elle est également ontologique dans la mesure où elle vise la globalité de la société africaine et participe à créer des mythes de fondation.

Au terme de cette analyse, on a pu circonscrire et apprécier la « détermination » de la critique dans la constitution des littératures francophones africaine et antillaise dans *Présence africaine*. Évidemment, il s'agit moins d'une histoire de la critique littéraire francophone que de la saisie des modulations interdiscursives qui configurent l'avènement de la critique des littératures francophones. On a vu, à travers les articles, que cet avènement de la critique se déploie en un réseau sémantique en tant que figure qui scande les différentes époques depuis la prise de conscience du fait colonial jusqu'à maintenant, tout en subissant des modifications profondes selon l'évolution des idées en Afrique et aux Antilles.

En définitive, le discours critique, en construisant la spécificité négro-africaine comme horizon d'attente de la lecture littéraire des œuvres produites par des Africains d'Afrique ou par ceux de la diaspora, joue un rôle majeur dans la formation de l'imaginaire à la fois historique et contemporain propre à ces espaces. Et la revue *Présence africaine* a toujours su articuler à la fois la négritude et la francophonie.

Rhétorique de la réception des œuvres francophones dans *Présence africaine* 51

Professeur agrégé à l'Université de Montréal, **Josias Semujanga** a été auparavant professeur à l'Université nationale du Rwanda et à The Western Ontario University, et chargé de cours à l'Université Laval et à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il enseigne la littérature francophone et la théorie littéraire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. En plus d'une trentaine d'articles, il est l'auteur de *Origins of the Rwandan Genocide* (2003); *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (1999); *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes* (1998) et *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone* (1996). Il a dirigé ou codirigé cinq numéros de revue, dont « La littérature africaine et ses discours critiques » à *Études françaises* (2001). Il dirige actuellement un groupe de recherche sur la rhétorique de la réception des littératures francophones.

Références

- ABIOLA Irele (1986). « Panorama de la littérature africaine des années 80 », *Présence africaine*, n° 139.
- ALEXIS, Jacques Stephen (1957). « Où va le roman? », *Présence africaine*, n° 13 : 81-101.
- BENIANIMO, Michel (1999). *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.
- DEPESTRE, René (1955). « Réponse à Aimé Césaire », *Présence africaine*, n° 4 : 42-62.
- et Aimé CÉSAIRE (1955). « Un débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs », *Présence africaine*, n° 4 : 36-62.
- DIOP, Alioune (1947). « Niam n'goura ou les raisons d'être de *Présence africaine* », *Présence africaine*, n° 1 : 7-14.
- DIOP David (1956). « Contribution au débat sur la poésie nationale », *Présence africaine*, n° 6 : 113-115.
- DUBOIS, Jacques (1978). *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris / Bruxelles, Fernand Nathan / Éditions Labor.
- FANON, Frantz (1959). « Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération », *Présence africaine*, n°s 24-25 : 82-89.
- HALEN, Pierre (2001). « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2 : 13-31.
- JAHN, Janheinz (1963). « Sur la littérature africaine », *Présence africaine*, n° 48 : 151-162.
- KANE, Mohamadou (1995a). « Aimé Césaire », *Présence africaine*, n°s 151-152 : 152.
- (1995b). « Préface » au numéro spécial consacré à l'œuvre d'Aimé Césaire, *Présence africaine*, n°s 151-152 : 7-11.
- (1966). « L'écrivain africain et son public », *Présence africaine*, n° 58 : 8-31.
- LAFARGE, Claude (1983). *La valeur littéraire. Figurations littéraires et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard.
- MATESO, Locha (1986). *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala.

MELANÇON, Joseph (1996). *Discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur.

MOURALIS, Bernard (1980). « Pour qui écrivent les romanciers écrivains? Essai de titrologie romanesque », *Présence africaine*, n° 114 : 53-78.

MPONDO, Simon (1971). « Provisional Notes on Literature and Criticism in Africa », *Présence africaine*, n° 78 : 118-142.

MUDIMBE, Valentin-Yves (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press.

-- (1982). *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence africaine.

PIERRE-LOUIS, Ulysse (1959). « Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération », *Présence africaine*, n°s 27-28 : 51-68.

ROUCH, Jean (1949). « Vers une littérature africaine », *Présence africaine*, n° 6 : 144-146.

SEMUJANGA, Josias (éd.) (2001). *Études françaises*, « La littérature africaine et ses discours critiques », vol. 37, n° 2.

Lydia MARTEL
Université Laval

Présupposés idéologiques et discours critique dans *Présence Francophone*

Résumé : Cet article donne un aperçu de la manière dont les catégories d'analyse apparues en sciences humaines depuis les années 1970 ont permis de lire, dans les textes romanesques africains, les traces de traversée culturelle. Plusieurs articles parus à cette époque dans la revue *Présence Francophone* renversent le modèle anthropologique du XIX^e siècle, alors que d'autres opposent les mythes judéo-chrétien et africains. Certains proposent une vision monolithique de l'identité, jusqu'à ce qu'apparaissent des positions médianes permettant d'en appréhender les multiples composantes. Parmi celles-ci, les modes de savoir occidental et africain sont enfin mis de l'avant dans des études fondées sur les travaux de Lévi-Strauss, Bachelard et Bakhtine.

Conceptions de l'identité, discours fondateur de la mondialité, modes de savoir rationaliste et mythique, mythes judéo-chrétien et africains, réactions au racisme

L'analyse d'une douzaine de critiques de littérature africaine publiées dans *Présence Francophone* de 1970 à 2000 a permis de dégager une certaine évolution et une tendance générale : le discours critique sur les œuvres s'articule de plus en plus en fonction de présupposés idéologiques humanistes, qui participent de la mise en place du mythe fondateur d'une civilisation universelle, et constituent le fondement même de la francophonie. D'autres idéologies, tels le marxisme, le nationalisme, le syndicalisme et le féminisme, ont marqué les œuvres littéraires africaines et leur réception critique, en réponse au colonialisme et aux injustices sociales. Cependant, ces idéologies n'ont pas servi qu'à produire un discours révolutionnaire. Avec des réflexions d'ordres religieux, axiologique et épistémologique, elles ont aussi nourri le processus de définition et de renforcement identitaire sans lequel il ne pourrait être question de civilisation universelle.

Présence Francophone, n° 61, 2003

L'idéal de la civilisation de l'universel est le substrat de base des textes analysés, mais il y a une évolution dans la conception même de cet idéal. Dans leurs articles de 1973 et 1974, par exemple, Gérard Georges Pigeon et Peter Igbonekwu Okeh comparent les croyances et valeurs africaines avec celles du christianisme avec un parti pris flagrant. Dans son article « Thème de la fatalité dans le roman d'Olympe Bhêly-Quénum : *Un piège sans fin* », Pigeon (1973) souligne la volonté de l'auteur d'exprimer, à travers ses personnages, une vision du monde bien déterminée, dostoïevskienne. Il met en évidence le déterminisme, le défaitisme, le constat d'échec exprimés par le romancier, en utilisant une grille mythologique classique, gréco-romaine et judéo-chrétienne. Il tente, par ce moyen détourné, de montrer les aspects déterministes de la tradition africaine, mais sans avoir à la décrire elle-même. Le critique fait aussi ressortir l'esprit chrétien du romancier, ainsi que l'incompréhension qui habite celui-ci devant l'injuste réalité de la société mutante qu'il dépeint. Le romancier exprime, en effet, un certain ressentiment envers « les dieux » pré-chrétiens, que le critique partage visiblement.

Celui-ci rapporte que, dans la vision du monde mythologique et traditionnelle présentée par Bhêly-Quénum, le protagoniste endosse le rôle de victime, de bouc émissaire, et ne comprend la nature de son rôle qu'au moment où son sort est jeté. L'instrument par excellence de la condamnation du personnage est, bien entendu, la femme :

Il est maintenant *possédé*; l'emploi même du terme "possédé" implique la pleine conscience de sa destinée, car l'on ne peut être possédé que par les forces du mal; et si, comme il le dit si bien, Anatou vivait en lui, il sait de quelle force maléfique il est maintenant l'héritier (Pigeon, 1973 : 56).

On voit, dans ce passage, que la femme est identifiée au mal par le critique, qui ne se distancie pas le moins du monde du système symbolique judéo-chrétien choisi par le romancier. Il est compréhensible que ce dernier éprouve le sentiment d'échec et de damnation qu'il exprime par l'intermédiaire de son personnage. Chrétien pratiquant, il se dissocie des valeurs traditionnelles de sa société, qui ne correspondent pas toujours au modèle mythologique judéo-chrétien. Si la figure de la femme castratrice et maléfique a bel et bien été induite dans l'imaginaire

africain, le thème de la possession possible uniquement par les forces du mal, lui, est chrétien et non vaudou. Le discours du romancier, que reprend le critique, vise à décourager les pratiques vaudou en présentant comme néfaste le phénomène de la possession, qui est indissociable d'un grand nombre de rites africains. Tous deux condamnent, donc, les croyances traditionnelles africaines. Or, s'il est normal que celles-ci aient été remises en question par rapport à la religion de l'Européen, l'article de Pigeon n'exprime pas le respect humaniste auquel conduiront les relativisations ultérieures.

Contrairement à Gérard Georges Pigeon, Peter Igbonekwu Okeh (1974) fait l'apologie du système de croyances et de valeurs africain, mais à la manière d'un prêcheur chrétien. Dans son article sur *L'enfant noir* et *Le vieux nègre et la médaille*, il défend les aspects fidéistes de la culture africaine à l'encontre de la vision du monde européenne, qui les considère comme des superstitions. Le critique confronte les deux religions en adoptant une attitude afrocentriste. Il compare les mythes propres aux religions vaudou et chrétienne, invitant ses lecteurs à relativiser leurs croyances. La société euraméricaine de l'époque n'étant pas laïcisée comme celle d'aujourd'hui, le critique s'adresse à eux en tant que « chrétiens moyens », auxquels il compare les « fétichistes moyens » décrits dans les romans de Camara Laye et d'Oyono. Il cherche, ainsi, à les faire adhérer à son point de vue. Toutefois, Okeh a beau valoriser les croyances africaines plus que la religion chrétienne, il n'arrive qu'à décocher des flèches aux pratiquants de cette dernière, sans réelle analyse de l'une ou de l'autre. Il va même jusqu'à admonester les éventuels opposants à son discours : « Mais qu'on n'aille pas dire à ceux qui tiennent encore à la religion de leurs ancêtres qu'ils font fausse route en ce qui concerne leurs rapports avec le Dieu Créateur! » (1974 : 38).

D'autres critiques, tels Joseph Mbelolo Ya Mpiku, Francis Joppa, Gilles Charpentier et Douglas Alexander, traitent dès 1970 de la question identitaire. Dans son article intitulé « Un romancier né *ex-nihilo* : Ousmane Sembène » et publié dans le premier numéro de la revue, à l'automne 1970, Mpiku fonde son commentaire sur le renversement du modèle anthropologique du XIX^e siècle. Du roman *Le docker noir*, il fait ressortir le thème

de la dénonciation de la discrimination raciale et de l'exploitation dont sont victimes, en France, les travailleurs noirs. Toutefois, il montre aussi que Sembène ne met pas fondamentalement en cause les thèses de l'accusation dont fait l'objet son personnage. Il se contente plutôt d'avilir volontairement ses personnages blancs, plaçant simplement son protagoniste en position de victime sociale. L'écriture de Sembène est en bonne partie déterminée par l'imaginaire de son temps, de même que la critique qui la reçoit. Celle-ci la distingue de l'écriture d'auteurs précédents ou contemporains, qu'il s'agisse de porte-flambeaux de la négritude ou de romanciers engagés dans la lutte anticolonialiste tels Mongo Beti, Ferdinand Oyono ou Bernard Dadié. Le critique distingue les héros sembéliens de ceux de ces derniers en fonction des critères de l'action sociale et de la lutte politique. Les personnages de Sembène prennent ces moyens pour maîtriser leur destin plutôt que de fuir leurs problèmes. La conquête du pouvoir est teintée d'idéologie marxiste dans l'œuvre de Sembène. L'affirmation de soi y correspond à une victoire en termes de lutte des classes.

Francis Joppa (1970), dans « Situation de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé dans le roman néo-africain », également publié dans le premier numéro de la revue, met aussi l'accent sur le thème du racisme, central dans cette œuvre d'Ousmane Socé. Celui-ci décrit l'adaptation sociale d'un jeune couple mixte aux prises avec les tensions sociales engendrées par cette idéologie. Comme Sembène, Socé relie le racisme au modèle anthropologique du XIX^e siècle, en créant des personnages européens très fiers d'assumer le « fardeau de l'homme blanc ». Joppa renvoie ici à Lucien Lévy-Bruhl, qui a beaucoup contribué à cette vision des Blancs qui considèrent les Noirs comme des êtres « prélogiques » (1951 : 111-124). Ayant recours au texte de Memmi, le critique explique aussi comment le romancier fait découvrir à Fara, son personnage principal, la manière dont le Blanc s'est justifié et rassuré quant à l'exploitation qu'il a fait subir aux autres, par une double reconstruction historique de lui-même et du colonisé. L'écrivain et le critique exposent clairement le mécanisme par lequel le colonialiste s'est donné bonne conscience en instaurant, par son discours, un nouvel ordre moral.

Joppa traite de la question identitaire en mettant en évidence la manière dont le romancier illustre le produit idéologique que

sont les êtres aliénés par la colonisation et le racisme. Le critique considère que ces êtres « ont acquis une somme d'habitudes, de comportements incontrôlés, une façon de vivre, une manière de penser dont l'ensemble constitue une sorte de seconde nature qui a détruit leur personnalité originelle » (1970 : 228). Le texte de Socé, publié en 1964, et cette critique de 1970 présentent une conception monolithique d'une telle « personnalité originelle » confrontée à celle de l'autre. Les travaux de Lévi-Strauss et de Bakhtine, notamment, ont depuis contribué à montrer que les identités sont autrement plus complexes qu'on pouvait le croire à l'époque.

Gilles Charpentier, dans son article intitulé « Pour un nouveau réalisme africain : *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem » et publié dans le numéro 7 de *Présence Francophone*, à l'automne 1973, commence à voir des positions médianes entre les lieux communs. C'est la transculturalité, ou la « traversée » culturelle qui se poursuit. Le critique rappelle la dénonciation tous azimuts que fait Ouologuem de systèmes idéologiques et de pratiques abusives exercées non seulement par les Européens, mais aussi par les Africains entre eux. S'appuyant sur les valeurs culturelles, religieuses et politiques de leur milieu, des notables africains ont, par exemple, fait le commerce des esclaves jusqu'en plein XX^e siècle.

Charpentier rappelle que d'autres critiques avant lui ont souligné la volonté téléologique et pédagogique d'Ouologuem, qui s'insurge contre toute démagogie. Il rappelle aussi que, contrairement à ce dernier, de nombreux romanciers africains avaient préféré passer sous silence la double violence, traditionnelle et coloniale, qui a marqué l'histoire africaine. Il s'agit là d'un tabou idéologique, puisque ce sont sans doute des raisons nationalistes et anticolonialistes qui ont justifié ce silence. L'auteur de la critique montre que c'est en contraste avec les œuvres de ces auteurs que le roman d'Ouologuem est considéré, par Sunday Anozie notamment, comme « un gigantesque requiem pour le nègre »¹. En effet, l'accent n'y est pas mis sur la spécificité nègre de l'Africain. Celui-ci est présenté simplement comme un homme, sans complaisance pour ses travers humains. Charpentier souligne aussi le propos du critique français Jean Gaugeard qui, en 1968, avait débusqué le stéréotype du Nègre simplet, et qui

¹ Sunday O. Anozie, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970 : 252, cité dans Gilles Charpentier, 1973 : 37.

lisait la progression historique de l'identité africaine de plus en plus reconnue comme complexe, voire contradictoire. Comme toute identité contemporaine.

Le critique voit, avec l'auteur, que le but de la dénonciation est de parvenir à une réconciliation, et que l'écriture dénonciatrice a d'abord une fonction cathartique et thérapeutique. En effet, Ouologuem écrit, à la fin de son roman, que celui-ci « reste essai sur soi-même, bien moins pour exprimer une vision sanglante du monde que pour parvenir à un accord imminent entre la vie et le monde »². Avec *Sunday Anozie*, Charpentier situe cette œuvre dans la mouvance d'un art littéraire dans lequel opère une fonction de l'écriture considérée comme nouvelle en 1973. Cette littérature ne s'oriente plus seulement vers une recherche de genres et de styles, mais surtout vers la recherche de soi. Ce faisant, le critique affirme la position de l'œuvre d'Ouologuem dans le champ littéraire postcolonial et postmoderne, puisqu'elle marque l'éclosion d'un « nouveau réalisme » dans lequel la clairvoyance, la conscience créatrice et le rôle d'éducateur de l'individu sont mis en évidence.

L'article « Le tragique dans les romans de Ferdinand Oyono », de Douglas Alexander, publié à l'automne 1973 dans le numéro 7 de la revue, montre aussi l'importance, dans les œuvres, de la quête identitaire. Le critique y met en relief, plus particulièrement, la manière dont Oyono valorise la connaissance et la lucidité. Toutefois, il distingue les conceptions africaine et occidentale de la connaissance, exprimant des préoccupations épistémologiques auxquelles d'autres écrivains et critiques réfléchiront par la suite. Pour l'Africain, la connaissance serait « une force protectrice, servant depuis les origines humaines d'asile contre le mal toujours prêt à s'acharner sur l'infortuné qui quitte la voie et les règles traditionnelles du peuple » (1973 : 28).

Alexander explique que Toundi et Meka, les personnages d'Oyono, ont une triste fin parce qu'ils ont abandonné la tradition protectrice pour expérimenter le contact avec l'autre. Pour le critique, leur relation avec le colonialiste constitue aussi une connaissance, mais qui s'avère révélatrice et menaçante, cette fois, plutôt que protectrice. En fait, leur contact avec l'étranger n'est pas un savoir en soi, mais plutôt une occasion, un moyen de connaître l'autre et de se connaître, de se redéfinir eux-mêmes.

² Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968 : 199, cité dans *ibid.* : 38.

Ni le critique, en 1973, ni le romancier, dans les années 1950 et 1960, n'ont parlé de ces nuances, parce qu'ils étaient au début de la « traversée » culturelle qui s'amorçait.

Alexander considère qu'Oyono cherche à prouver, par son récit, qu'en abandonnant son propre univers pour accéder à un autre monde, on ne court qu'à l'échec. En effet, les ancêtres n'ayant laissé aucune clé pour interpréter les signes qu'on y trouverait, on ne pouvait que s'y perdre. Lévi-Strauss et Bakhtine, entre autres, nous ont montré qu'il est possible d'interpréter les éléments d'univers différents à l'aide de clés traditionnelles. La comparaison d'éléments mythico-religieux, par exemple, permet d'identifier des similitudes de vues pour construire l'édifice humaniste.

Le critique distingue par ailleurs les rapports de l'Occidental et de l'Africain au savoir et au mystère. Il rappelle que pour ce dernier, le mystère est protection alors que, pour l'Européen, il est échec. Dans la tradition africaine, le mystère équivaut à une connaissance indicible, à un savoir supérieur à ce que la raison seule peut procurer à l'homme. Ce type de savoir existe aussi en Occident mais, puisqu'il revêt un caractère sacré, il y a été évincé de nombreuses sphères de la vie sociale. La dimension sacrée du savoir est encore valorisée dans l'imaginaire africain, alors qu'en Occident, elle est ravalée au rang de superstition.

Les articles publiés dans *Présence Francophone* présentent un discours humaniste articulé autour du concept senghorien de civilisation universelle³. Toutefois, cette civilisation idéale tente de s'instaurer au moyen d'un discours qui évolue. On trouve, ici, deux tendances : d'une part, une confrontation religieuse entre les valeurs chrétiennes et vaudou et, d'autre part, une distinction entre les modes de savoir rationnel et « mythique ». À partir de cette même année 1974, quelques études se sont démarquées en apportant un éclairage différent de l'approche sociologique. Privilégiant des méthodes qui ont beaucoup apporté aux sciences humaines et à la constitution du champ littéraire africain, ces études se sont éloignées de partis pris idéologiques plus ou moins conscients.

³ Ce concept et ses modulations ont beau être interrogés et discutés sans fin, ils demeurent fondateurs. Les multiples discussions auxquelles ils donnent lieu constituent des briques de l'édifice culturel mondial.

L'étude de *L'aventure ambiguë* que publie Monique Chartier dans le numéro 9 d'automne 1974, propose deux schémas des conceptions africaine et occidentale du savoir. Elle veut faire contrepoids à l'idéologie sociologique qui a prévalu dans les lectures précédentes en s'appuyant sur les travaux de Gaston Bachelard. La critique précise qu'en effet, « [a]u-delà du message, il y a le rêve; et sous le rêve, un inconscient à la recherche de sa matière afin de pouvoir dire et émerveiller » (1974 : 15). Elle souligne la récurrence des images reliées au feu et à l'eau dans le roman de Kane, interprétant ces oppositions comme des manifestations du tiraillement du romancier, qui se trouve déchiré entre deux visions du monde. Elle demande si l'auteur réussira, à la fin de la rêverie génératrice de son œuvre, « à réconcilier ce qui semble vouloir se fuir, [...] à réunifier sa vision des êtres et des choses » (*Ibid.* : 16). Son article fait bien ressortir qu'en 1961, Kane était au début de la « traversée » culturelle et n'avait pu faire des choix qu'ont faits d'autres après lui. En conclusion, la critique affirme que l'imaginaire de Kane tend vers une réconciliation, « afin que cesse "l'aventure ambiguë" » (*Ibid.* : 25).

En 1992, dans le numéro 41 de la revue, l'article de Christiane Ndiaye poursuit un but similaire en traitant du refus du silence de Sony Labou Tansi et d'Ahmadou Kourouma. S'appuyant sur le texte bakhtinien, elle affirme que par leur esthétique de l'ambivalence, ces écrivains relativisent certaines vérités reçues en valorisant des réalités vécues qui « échappent à l'entendement rationnel et au réalisme romanesque conventionnel » (1992 : 27). La critique pose le problème du réalisme merveilleux qui, ici, vise à tout autre chose qu'à contourner la censure. Il s'agit, en effet, d'exprimer à la fois le paradis et l'enfer, la dignité et la déchéance. La conjonction de ces extrêmes ne peut être que subjective et son expression dépasse, selon l'auteure de l'article, « l'entendement rationnel ». Cette coexistence fait nécessairement appel, chez les romanciers étudiés, à un registre d'images mythiques et symboliques que la critique fait bien ressortir. Elle énonce clairement que la relativisation que Kourouma et Labou Tansi font subir aux idées reçues procède de la mise en présence, dans leurs œuvres, de modes de connaissance « rationaliste » et « mythique ». C'est, en effet, dans les œuvres d'art que se rencontrent et se relativisent toutes les conceptions du monde.

Christiane Ndiaye explique aussi la conception bakhtinienne du réalisme grotesque, mentionnant que la fusion de l'individuel, du social et du cosmique qui lui est propre caractérise de nombreuses traditions africaines. Ces caractéristiques sont, en fait, celles du mode de connaissance mythique, en fonction duquel toutes les sociétés fondent leur identité. Christiane Ndiaye affirme que, contrairement à la fin du mythe annoncée en 1985 par Pius Ngandu Nkashama, celui-ci se déplace « dans un troisième lieu, celui de l'artiste-interprète qui n'est pas à la veille de se taire » (*Ibid.* : 38). Elle ajoute que les œuvres de Kourouma et de Labou Tansi laissent croire que l'évolution du roman africain sera marquée par la permutation du mythe.

Ce survol de critiques de romans africains donne un aperçu de la manière dont les catégories d'analyse apparues, en sciences humaines, depuis les années 1970, ont permis de lire, dans les textes, les traces de traversée culturelle. Grâce à une meilleure compréhension de la fonction du mythe dans les cultures populaires, on peut déceler un discours fondateur en filigrane des œuvres littéraires et de leurs discours critiques. Ce discours tente de redéfinir des frontières plus floues ou plus étanches, tout en déterminant la multitude des spécificités à l'intérieur de ces frontières. Il est porteur de nouvelles configurations se modulant dans une conscience collective non plus locale ou nationale, mais bien mondiale. Dans ce récit fondateur de la civilisation universelle, différents modes de savoir, différentes axiologies coexistent de plus en plus, nécessairement. La réception critique des œuvres littéraires africaines, en mettant celles-ci en perspective, contribue à constituer le champ littéraire africain et permet de voir comment celui-ci s'inscrit dans l'ensemble plus vaste du discours social globalisant, du mythe fondateur de la société civile mondiale, avatar de la civilisation de l'universel.

Lydia Martel a obtenu son doctorat en littérature française à l'Université Laval en décembre 2002, après avoir soutenu une thèse portant sur une lecture mythopoétique de romans africains. Elle poursuit ses recherches sur le mythe, l'imaginaire et l'identité dans les littératures africaines, et a présenté plusieurs communications lors de colloques internationaux. Actuellement stagiaire postdoctorale à la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et en francophonie, elle enseigne à l'Université Laval.

Références

- ALEXANDER, Douglas (1973). « Le tragique dans les romans de Ferdinand Oyono », *Présence Francophone*, n° 7, automne : 24-30.
- CHARPENTIER, Gilles (1973). « Pour un nouveau réalisme africain : *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *Présence Francophone*, n° 7, automne : 31-39.
- CHARTIER, Monique L. (1974). « L'eau et le feu dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Présence Francophone*, n° 9, automne : 15-25.
- JOPPA, Francis A. (1970). « Situation de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé dans le roman néo-africain », *Présence Francophone*, n° 1, automne : 219-232.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1951). *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MPIKU, Joseph Mbelolo Ya (1970). « Un romancier né *ex-nihilo* : Ousmane Sembène », *Présence Francophone*, n° 1, automne : 174-189.
- NDIAYE, Christiane (1992). « Sony Labou Tansi et Kourouma : le refus du silence », *Présence Francophone*, n° 41 : 27-40.
- OKEH, Peter Igbonekwu (1974). « Deux manières de voir l'Afrique : un examen de *L'enfant noir* de Laye Camara et du *Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono », *Présence Francophone*, n° 9, automne : 34-43.
- PIGEON, Gérard Georges (1973). « Le thème de la fatalité dans le roman d'Olympe Bhély-Quénun : *Un piège sans fin* », *Présence Francophone*, n° 7, automne : 54-59.

Sélor 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-Nzujj, 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'ononastique 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.

Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française 83

- 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. Périé, Bruxelles, Éditions Georges A. Deny.

Isaac BAZIÉ

Université du Québec à Montréal

Écritures de violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques journalistiques française et québécoise

Résumé : La violence apparaît dans les littératures francophones sous des aspects thématiques évidents pour devenir un projet d'écriture qui ne manque pas de donner des formes particulières aux textes. Ce type de texte connaît également une réception particulière. Cet article est une réflexion sur la réception d'*Allah n'est pas obligé*. Il ressort de l'analyse comparée de la critique journalistique de ce roman au Québec et en France que le texte, du fait même de son orientation thématique et formelle, confronte la critique à des modalités de lecture qu'il convient de considérer en tenant compte de l'interaction des espaces de réception mentionnés.

Allah n'est pas obligé, Ahmadou Kourouma, écriture, francophonie, médias, réception, violence

Violence dite et violence perçue

On l'a souvent répété, l'écriture qui fait de la violence son objet et son mode de représentation n'est pas récente dans les lettres africaines, notamment francophones. Pour peu que l'on connaisse les œuvres marquantes de cette littérature, on ne peut qu'entériner ce constat sur un champ littéraire dont l'émergence même a été le fait d'une violence initiale, celle de l'imposition d'une langue et de pratiques scripturaires étrangères¹. On pourrait penser que cette écriture de la violence est l'apanage d'un continent qui, depuis des siècles, est devenu la métaphore brûlante de tout ce qui est « absurdité, chaos, folie »². Les événements tragiques qui ont ponctué la fin du dernier siècle en Afrique (génocide, guerres civiles, etc.) viendraient entériner un soupçon qui ne passerait pourtant pas l'épreuve de la vérification

¹ Voir par exemple le numéro récent de *Notre librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002.

² Numéro spécial de *Présence Francophone* dirigé par J. K. Bisanswa et I. Bazié, à paraître en novembre 2004.

sur le plan international. Face à cette violence à l'échelle du monde qui ne semble guère s'essouffler, et vu la pléthore de récits qui s'en inspirent, Georges Molinié n'hésite pas à faire le constat suivant en considérant la littérature du siècle dernier sous un angle historique :

[...] littérature du deuil et de la honte, littérature piégée, littérature suicidée, littérature à régime forcément d'intermittence à réception. Si tout est littérisable, c'est que le littéraire se meut désormais pour nous dans un champ de ruines, dans l'ultime commun après l'abominable, sans territoire, ouvert – précieux de sa seule et absolue pauvreté (1999 : 125).

Retenons de ce qui précède que l'auteur nomme un moment important dans la désignation de la littérature d'un siècle qui, avec les prédicats qu'on lui connaît, permet désormais de distinguer ses productions littéraires par l'hypallage. Ce moment est un passage de la thématique des œuvres à la conception renouvelée de la littérature qu'on en a désormais. Cela ouvre la voix à la réflexion sur la tension générique à l'origine même de la chose littéraire qui est désignée, ce qui permet d'apposer le sceau de la littérarité à un texte.

Il faut distinguer dès lors un passage à deux niveaux dans le traitement de la violence : d'une part, le passage du traitement thématique de la violence à la conception de la littérature même; d'autre part, celui qui va de cette occurrence, thématique et soumise au primat de la référentialité directe et quasiment du témoignage, à une sorte de violence des formes que relève Pius Ngandu Nkashama en ce qui concerne les littératures africaines :

Il existe surtout la violence dans l'écriture. Des périphrases hachées, la syntaxe désarticulée, le lexique désordonné. Il ne s'agit plus du recours inopiné aux africanismes qui avaient fait le bonheur des commentateurs à l'époque de « Les soleils des indépendances » d'Ahmadou Kourouma, mais d'une négation totale de la cohérence et de l'identité à l'intérieur même de la fiction (1997 : 109).

Nkashama insiste sur la théorisation insuffisante qui se ressent à la lecture des critiques portant sur les littératures africaines et revient par conséquent sur ces « écritures de violence » pour les dissocier d'une perception réductrice travaillant uniquement sur la base des données thématiques. En cela, son propos peut être rapproché de celui de Molinié, même si ce dernier se penche

davantage sur les textes de l'holocauste, et à l'envers de la revendication de Nkashama : au lieu de l'accentuation de l'écart esthétisant, c'est la présence même de cette distance jouissive qui participe de la fiction qui pose problème chez Molinié. Dans l'un et dans l'autre cas, c'est donc à des attitudes de lectures que nous sommes renvoyés. Il s'agit de nous interroger sur les diverses postures face à des textes qui, loin de l'utopie d'une écriture naissant *ex nihilo*, s'abreuve abondamment et de manière quasi ostentatoire aux sources de l'histoire tragique et des préoccupations sociales.

Allah n'est pas obligé dans la critique médiatique

Les habitués des émissions littéraires et culturelles québécoises ont certainement suivi deux entretiens à Radio-Canada qui méritent d'être mentionnés pour introduire le présent propos. Le premier a eu lieu dans l'émission *Jamais sans mon livre* qui avait pour invitée Calixthe Beyala³. Ceux qui connaissent l'émission savent qu'il est demandé aux participants de recommander des ouvrages dignes d'être lus au public. Beyala, en faisant l'éloge d'un jeune auteur, fait la remarque suivante : « Il n'y a pas que des enfants-soldats, des guerres tribales et de vieilles traditions en Afrique! » Même sans avoir nommé Kourouma, l'attaque portée contre l'auteur d'*Allah*, mais aussi des *Soleils des indépendances*, peut être facilement décelée par n'importe quel lecteur moyennement au fait de l'écriture africaine. Kourouma, lui-même de passage à Montréal, a été reçu par Denise Bombardier⁴ qui, dans une technique savante de l'entrevue et une mise en évidence partielle des propos de l'auteur, fait finalement dire à celui-ci que toute la jeunesse africaine serait sur le point d'envahir l'Occident, à cause – on s'en doute – de la misère, du sida et de bien d'autres calamités.

Deux observations se dégagent de ces entretiens : d'une part, Calixthe Beyala présentant son dernier livre *Comment cuisiner son mari à l'africaine* s'affiche comme l'avocate d'une Afrique connue seulement à travers les mêmes clichés persistants, et mal servie par certains de ses auteurs; de l'autre, Ahmadou Kourouma, l'actuaire à la retraite, devenant spécialiste des

³ Émission du 15 avril 2001.

⁴ *Les Idées lumière*, émission du 25 février 2001.

questions d'immigration, des problèmes de pandémies, etc. L'écrivain africain a également le droit – dira t-on –, comme d'autres écrivains de par le monde, de se prononcer sur des questions qui ne relèvent pas nécessairement du domaine de l'écriture. Une étude des entrevues accordées à ceux-ci mettrait cependant en évidence les centres d'intérêt et les préoccupations majeures du lectorat ou du moins, ceux des critiques. La récurrence de telles questions, tout comme celles du message et de l'engagement qui ont fini par agacer, montre bien qu'il y a une manière de discuter avec des écrivains africains qui reste spécifique au contexte africain et à plusieurs stéréotypes déjà observés dans les discours sur l'Afrique⁵.

Cette entrée permet de s'attarder un peu plus aux réactions critiques dans la presse écrite au sujet du roman de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*⁶. À cette fin, il a été utile de former un corpus représentatif confrontant deux catégories d'organes de presse : une première catégorie réunit les organes de presse française (*Le Monde*, *Le Monde diplomatique*, *Libération*, etc.) et une deuxième dans laquelle je range la presse québécoise francophone représentée entre autres par *Le Devoir*, *Le Soleil*, *Le Nouvelliste*, *Le Droit*, *Voir*⁷.

De manière générale, personne ne sera surpris de constater que l'attribution des prix décernés à Kourouma n'a fait l'objet d'aucune contestation par les critiques. L'auteur des *Soleils des indépendances* est devenu une figure quasi proverbiale des littératures africaines, de telle sorte qu'il faudrait beaucoup d'audace pour lui disputer sa double distinction avec le Renaudot et le Goncourt des lycées. De prime abord, l'intérêt d'analyser les critiques dans la presse ne consiste donc plus à y chercher

⁵ Dans un groupe de recherche sur la réception des littératures francophones, je travaille sur ces *Questions à la littérature africaine* à partir d'un corpus d'entrevues mis sur pied avec l'aide de mes étudiants, que je tiens à remercier de leur participation à cette collecte de données.

⁶ Ce livre, paru en 2000 et accueilli avec le Renaudot et le prix Goncourt des lycéens de la même année, a peut-être surpris par sa forme, mais non par son contenu, Kourouma ayant régulièrement préparé son lectorat à la réception de ce texte « commandé » et qui devait faire la part belle aux enfants-soldats.

⁷ Ce corpus est le plus exhaustif possible en ce qui concerne la presse québécoise. L'analyse détaillée des critiques journalistiques qui a été menée au préalable ne peut être reprise intégralement dans le cadre de cette réflexion qui participe d'un examen à grande échelle de la réception des textes francophones d'Afrique et des Antilles par l'institution littéraire médiatique au Québec.

une réflexion sur les critères et la justification des prix, mais surtout sur les modes de valorisation du roman distingué propres à cette instance de légitimation – *a posteriori* dans le cas en présence – qu'est la sphère médiatique.

Les critiques – toutes catégories confondues – se déplacent sur un axe principal, dont les deux pôles sont les suivants : la mise à nu par Kourouma d'un « continent exsangue », mourant sous le poids des calamités naturelles et de l'idiotie barbare de ses potentats; d'autre part, le travail de Kourouma sur la langue française, dont la mention relève pratiquement du lieu commun.

Patrick Kechichian (2000) a recours à de très fortes connotations pour appréhender l'écriture de Kourouma :

Allah n'est pas obligé plonge au « cœur des horreurs de l'Afrique » de cette fin de siècle, celle des guerres civiles au Libéria et en Sierra Leone. Kourouma raconte ce voyage au cœur des ténèbres, à travers le regard et la parole d'un enfant, Birahima, qui devient enfant-soldat dans les différentes factions qui s'entre-tuent.

Dans *Le Monde diplomatique* (décembre 2000), Anne Kichenapanaidou met en évidence ce qui fait la spécificité africaine de l'écriture de Kourouma dans *Allah* : « La prouesse de l'auteur est d'écrire dans la peau d'un enfant de dix ans. La redondance des termes, des "nègres noirs africains indigènes sauvages de la brousse" aux "toubabs européens colons colonialistes", alliée aux répétitions d'actions rappelle les contes africains. »

Ces deux exemples sont symptomatiques de ce qu'il convient d'ores et déjà d'appeler « l'effet Fama » : depuis la consécration des *Soleils des indépendances* au rang de ces textes qui ont renouvelé l'écriture africaine dans son rapport avec la langue française, les critiques journalistiques en l'occurrence, semblent obéir à l'impératif d'un jugement positif sur ce qu'on a appelé la langue de Kourouma. Il faut trouver et nommer ce qui fait violence à la langue française et en même temps l'écriture de l'auteur ivoirien enracinée en sol africain. Rien d'étonnant par conséquent à ce qu'Annie Coppermann observe avec une satisfaction évidente dans *Les Échos* (16 octobre 2000) :

Et [Kourouma] raconte le tout en jouant avec la langue, notre langue, sous le prétexte que son narrateur a hérité de quatre dictionnaires

[...] Ce qui donne un mélange savoureux, bien que parfois un peu fabriqué, de langage châtié et d'idiomes, ponctué de vigoureux « Foforo » (« Le cul de mon père ») et autre « Gnamokodé » (« putain de ma mère »).

À cet impératif auquel obéissent tous les critiques en faisant un détour obligé par la langue, quitte à faire de la répétition des actions un trait caractéristique des contes africains, s'ajoute un deuxième impératif beaucoup plus ponctuel, c'est-à-dire relatif à la problématique de la guerre civile. *Allah n'est pas obligé* est un ouvrage particulièrement apprécié d'une critique soucieuse de faire le diagnostic d'un continent « malade ». Ce texte permet d'aller droit au but et d'éviter que la critique fasse de lui un prétexte pour parler des sempiternels maux de l'Afrique. Il autorise une lecture au premier degré à laquelle nous reviendrons plus tard. Ainsi, on observe que tous les textes critiques sans exception font état des malheurs de l'Afrique et de la calamité que représentent les guerres civiles. Plusieurs articles de presse se transforment en longues listes de citations à gradation dans l'énumération essoufflante des épidémies et des malheurs du continent⁸.

Au chapitre de la presse québécoise, les deux observations relatives à l'appréciation classique de la langue d'écriture et à la mise en évidence de l'Afrique ténébreuse restent dominantes. Il faudra cependant quelques tendances bien surprenantes. À première vue, de même que dans la recherche exhaustive menée pour retrouver des critiques portant sur *Allah* et le Renaudot, il demeure frappant de constater que les textes publiés sur le sujet par les organes de presse québécois sont des reproductions parfois intégralement conformes des dépêches et articles de l'AFP⁹.

Si l'on se pose des questions sur l'impact des prix littéraires en général, on ne pourra pas, en parlant du Renaudot de Kourouma, prétendre qu'il ait été à l'origine d'une considération approfondie dans la presse écrite québécoise du roman d'un auteur pourtant très connu. L'état actuel de notre recherche

⁸ « Coups d'État, dissidences, exécutions d'opposants, complots, alliances, génocides, fosses communes, "mouillage de barbes" [...] et culture de la machette », énumère dans un souffle Anne Kichenapanaidou (2000).

⁹ Comparer entre autres dans *Le Devoir* et *Le Soleil* du 31 octobre 2000 respectivement : « Le Goncourt à Schuhl, le Renaudot à Kourouma » et « Le pari sur une littérature exigeante continue ».

confirme bien ce constat¹⁰. Des constats comme celui-ci permettent de faire une meilleure lecture des pratiques de consécration, particulièrement dans cet espace francophone nord-américain qui, depuis la parution des *Soleils des indépendances* en 1968 – avant la récupération par le Seuil –, joue le rôle d'une alternative intéressante pour les francophones du reste du monde lassés de frapper vainement aux portes des hauts-lieux éditoriaux parisiens.

Toutefois, il faut citer, dans ce désert silencieux de la réception dans la presse écrite québécoise du Renaudot décerné à Kourouma, les voix exceptionnelles qui viennent confirmer la règle. Il s'agit d'abord du *Devoir* qui a publié régulièrement des critiques d'un autre ton signées par Lise Gauvin. Ces textes publiés dans le *Devoir* ne partagent pas l'amnésie générale quant aux origines éditoriales de l'auteur des *Soleils des indépendances* ni ne sacrifient exclusivement à l'autel d'une lecture dénotative et « francocide ». En présentant l'auteur ivoirien, la mention de son début de carrière à Montréal grâce à la revue *Études françaises* vient signaler l'existence de ce pôle de découverte, sinon de consécration, que constitue l'institution québécoise face à Paris. Mais ce regard global sur le parcours et l'écriture de Kourouma ne fait pas écran aux réalités qui ont inspiré l'auteur ivoirien dans le travail sur *Allah*, ce qui amène Lise Gauvin (2000) à établir le lien dans ce cas incontournable entre réalité et fiction :

Là s'arrête le jeu dans un récit que la quatrième de couverture présente comme « drolatique » mais que je perçois plutôt comme un cauchemar sous un soleil d'enfer, un soleil qui n'arrive même pas à faire sécher les plaies de ces enfants-soldats condamnés au pillage et au meurtre [...] Il faut louer Kourouma, ce « diseur de vérité », d'avoir brisé le mur du silence en ce qui concerne cette effroyable réalité. On sent chez l'écrivain un sentiment d'urgence qui atteint le lecteur par contagion¹¹.

¹⁰ D'où l'intérêt d'une étude que nous menons en ce moment et qui dépasse le cadre singulier d'un texte même distingué avec le Renaudot, afin de pouvoir tirer des conclusions plus générales sur la réception médiatique (tant dans la presse écrite que dans les autres médias) des œuvres francophones dans le champ littéraire québécois.

¹¹ Ce que Lise Gauvin appelle un « sentiment d'urgence » est perçu comme un appel au secours dans d'autres critiques : « Les jurés du Renaudot et les lycéens ont déjà eu la grâce de lui [Kourouma] décerner leur prix. Alors *ruez-vous* à votre tour sur le roman d'Ahmadou Kourouma, ce *désespéré* qui vous parle ». Par conséquent, le fait de ne pas lire le roman ressemble désormais à une sorte de délit de non-assistance à personne en danger.

L'autre exception qui donne une lecture québécoise de l'écriture de Kourouma et partant, de la littérature francophone, se retrouve dans le *Voir* (9 novembre 2000). Dans un article intitulé « Les écrivains français ont-ils fini de se regarder le nombril? », Pascale Navarro met en doute les positions de critiques français prônant à coup de prix littéraires une ouverture du champ littéraire français et l'intégration d'un vent nouveau et revitalisant. Elle cite entre autres une critique du roman français à *Livre-Hebdo*, Christine Ferrand :

Les romans venus d'autres horizons occupent aujourd'hui une place importante dans le paysage littéraire. On assiste en France à un vif intérêt pour la littérature africaine, avec la création de collections destinées à la mettre particulièrement en valeur comme, par exemple, « Continents noirs » chez Gallimard.

L'absence d'une position propre dans les organes de presse écrite analysés à propos d'*Allah* et du Renaudot, et surtout la compensation de ce manque par le recours à une autre source de légitimation (les dépêches), illustrent bien le modèle de canonisation par procuration que j'ai décrit dans la réception du prix Nobel de littérature (voir Bazié, 2001). Cette forme de canonisation travaille sur la base d'arguments et de jugements de valeur issus d'une autre sphère de légitimation; le résultat en est une sorte de canon de seconde main.

Les observations ainsi faites, notamment celles relatives au primat d'une lecture dénotative du dernier roman de Kourouma, posent un problème de fond que viennent seulement illustrer les critiques journalistiques citées. Cette question essentielle est celle des attitudes de réception de la critique vis-à-vis des textes, et de fil en aiguille, des critères selon lesquels celle-ci opère.

Écritures de violence et modalités de réception

Au-delà des réactions critiques de la presse relevées ci-dessus et des connivences entre espaces de consécration, il est important de se pencher, à un niveau plus théorique, sur la fonction du discours journalistique comme lieu de consécration, mais surtout sur les modalités de réception des textes particuliers dont fait partie *Allah n'est pas obligé*. Il ne s'agira donc plus des mentions anecdotiques des diverses réactions, mais plutôt des contraintes

de réception qu'impose un texte du fait de la particularité que lui confère le traitement privilégié de faits tragiques et historiquement vérifiés.

Quelques mises au point s'imposent en ce qui concerne la critique journalistique. Le lien qui relie littérature et journalisme – sous sa forme critique – est dès son origine problématique. En effet, il est connu que journalisme et littérature n'ont pas toujours fait bon ménage depuis le dix-septième siècle¹². Pourtant, la critique journalistique participe activement au processus de légitimation auquel ne peut se soustraire l'œuvre littéraire dans son cheminement. Cela se passe de deux manières que j'ai déjà élaborées par ailleurs. Ce sont deux aspects que nous retrouvons mentionnés chez Jacques Dubois dans son ouvrage sur l'institution de la littérature :

1) Dans la mesure où « tout discours – pratique sociale – a besoin pour exister d'un métadiscours qui apporte la reconnaissance » (Dubois, 1978 : 95), la critique journalistique joue un rôle essentiel vis-à-vis de toutes les autres pratiques légitimantes en rapport avec les faits littéraires et dont elle rend compte.

2) Le déplacement des lieux de la critique vers l'institution universitaire.

Ces deux remarques participent inséparablement du même phénomène dans le cas de la critique journalistique, avec la présence de la critique universitaire dans l'espace médiatique. Cet exercice de la critique dans le cadre des organes de presse pousse quasiment à l'excès, en en dévoilant les mécanismes les plus subtils, le processus de canonisation qui s'élabore selon le principe de sélection dont s'accompagne un rejet automatique de tout ce qui n'est pas jugé digne d'être retenu : cela est d'autant plus vrai que la critique journalistique est mis en devoir de se prononcer sur la valeur de l'œuvre, d'émettre un jugement qui cesse d'être optionnel¹³. En choisissant de considérer les critiques

¹² Voir à ce propos : Jean-Louis Roux (1994). Il y est question de l'apparition dans la deuxième moitié du 17^e siècle d'une critique conformément à l'importance grandissante de l'imprimé (en 1600 : 80 titres, en 1660 : 260) et au besoin de faire l'inventaire des nouvelles parutions en donnant des conseils utiles aux lecteurs.

¹³ C'est d'ailleurs la prémisse sur laquelle s'appuie Joseph Jurt (1979, 1980) pour faire l'analyse des réactions de la presse française dans l'entre-deux-guerres. Il insiste à juste titre sur la fonction judiciaire de la critique journalistique dans le panorama des discours critiques portant sur la littérature.

portant sur un prix littéraire décerné à une œuvre précise, nous reléguons le discours journalistique à un rang secondaire, étant entendu que cette position n'a aucune connotation axiologique, mais purement temporelle. En effet, le discours journalistique, et dans une perspective plus globale l'instance de légitimation dont elle est la façade, intervient dans le processus de réception de l'œuvre couronnée avec le Renaudot *a posteriori* dans le rôle de celui à qui revient finalement le dernier mot. Ainsi, son rôle, pour être secondaire dans le temps, devient primordial dans l'attribution et la reconnaissance des valeurs, vu qu'elle peut entériner les choix opérés ou les réfuter. Dans le cas en présence, nous aurons anticipé cette issue en voyant que le prix décerné à Kourouma confirme ce qu'on pourrait appeler une convergence, sinon une connivence des instances – parisienne (le Renaudot) et québécoise (les critiques journalistiques) – dans la consécration de l'auteur.

Enfin, il convient d'insister sur la difficulté même qu'il y a à parler de « critique journalistique » de manière homogène et non différenciée. Car, si depuis des décennies les processus d'autonomisation de la littérature sont longuement décrits, il n'est pas rare d'entendre parler de la critique journalistique sans apporter les nuances qui interviennent lorsque l'on commence à se poser les questions suivantes : qui parle, à partir de quel pôle et à quel public? La critique de Lise Gauvin, professeur d'université, et celle de n'importe quel autre chroniqueur culturel pourraient faire montre de différences intéressantes, même si elles paraissent dans le même cadre qu'est l'espace discursif des médias et donc sont soumises à des conditions de production particulières¹⁴.

Une fois ces précisions faites, il est possible de s'attarder aux critères de lecture du texte de Kourouma. Dans un article de *Libération* (21 septembre 2002) intitulé « Kourouma, fracas d'Afrique », Eric Lorent affirme : « Il y a des textes plus évidents que d'autres, qui s'ouvrent à vous plus vite. *Allah n'est pas obligé* en fait partie. On ouvre, on lit : "Je décide le titre le titre définitif et complet de mon bla-bla est *Allah n'est pas obligé* d'être juste dans toutes ses choses ici-bas." » Cette observation du critique

¹⁴ Ce fait ne disqualifie aucunement un regard généralisant qui en en faisant un passage préalable, passe d'abord par une considération attentive de ces questions qui pourraient apporter des nuances et des explications des tendances relevées dans la critique.

de *Libération* peut être détournée à des fins impropres et servir de réponse, voire de justification pour la lecture que nous connaissons du roman. Ainsi, on pourrait dire qu'une lecture de premier niveau serait redevable de la facture même du texte dont l'évidente hospitalité se donne au plaisir paresseux d'un lecteur en quête de vérités absolues et en manque de temps, un lecteur qui parfois « ouvre et lit ».

Ce constat est une partie de l'explication. En effet, si l'objet littéraire est difficile à définir, on conviendra qu'il y a des textes dont l'intention esthétique est plus évidente que d'autres. En choisissant de parler d'écriture de violence, je n'ai pas voulu renvoyer tout de suite à la violence des formes, mais d'abord et bien en deçà, à la violence thématique qui vient nourrir la trame d'une œuvre comme *Allah n'est pas obligé*. Ce genre de textes a pour caractéristique principale d'opérer sur la base d'une forte extra-référentialité thématique (les guerres civiles, les pays et les personnes réelles mentionnées) et d'une temporalité qui franchit allègrement le cadre trop restreint de la situation d'énonciation propre au roman pour devenir absolue, dans la mention de dates historiques et la convocation d'un calendrier extra-textuel. On l'aura donc compris, il s'agit de toute évidence de ce que la critique journalistique a appelé une littérature qui oscille entre documentaire, chronique, et histoire. L'étude de cette catégorie de textes montre qu'ils ne s'écrivent pas sans certaines précautions, et que leur lecture n'en est pas moins problématique, tiraillée comme elle l'est entre les critères à appliquer, le désir jouissif de croire à la fiction et la mauvaise conscience due à une référentialité directe qui a pour effet de confronter le lecteur à une douleur réelle et devenue proche par le biais du texte¹⁵.

Ce texte de Kourouma appartient ainsi à un corpus auquel on pourrait appliquer quelques éléments des modalités de réception définies par Georges Molinié¹⁶. Celui-ci dégage trois

¹⁵ Le mot de Lise Gauvin, « sentiment d'urgence » gagnant « le lecteur par contagion », trouve ici sa pleine pertinence.

¹⁶ Même si Molinié s'attache à analyser les textes portant sur l'holocauste, les attitudes de lecture qu'il dégage peuvent s'observer dans ce cas, vu la nature des textes. Un lien important que l'on peut établir entre les textes de l'holocauste et ceux de la facture d'*Allah* est qu'ils s'appuient tous sur des faits historiques tragiques avec une intention de vérité très marquée dans le processus de nomination. Il est évident que les dilemmes auxquels s'exposent les auteurs dans le cas de l'holocauste n'ont pas la même intensité que celui auquel fait face un écrivain africain qui décide de se pencher sur la guerre civile; voir à ce sujet : Rinn (1998).

catégories¹⁷ de textes auxquelles s'ajoute une définition triadique des processus de réception : 1) une « réception d'archive » qui procède en « neutralisant toute montée du régime de littéarité »; 2) une « réception pathétique » qui s'affiche comme un handicap à la perception de cette littéarité; et 3) une « réception impliquée » qui favorise au contraire à la fois ce déclenchement [du régime de littéarité] et « un mode sensible du ressentiment de ce régime » (1998 : 162). Les catégories ainsi posées sont intéressantes pour notre propos parce qu'elles posent le problème de la réception des textes à deux niveaux : celui relatif au statut et au rôle du lecteur, mais également celui du « régime de littéarité » des textes eux-mêmes.

Des romans comme *Allah n'est pas obligé*, parce qu'ils se situent dans la troisième catégorie de l'incertitude empirique dont parle Molinié (alliant à la fois intention documentaire et mise en fiction), se présentent au lecteur avec un potentiel de littéarité activable ou non, tout dépendant de l'intention et de la compétence de celui-ci. Le fait littéraire devient dès lors un trait contingent, aléatoire en ce qu'il se définit comme une offre innocente et *passive*, attendant docilement « d'être ouverte et lue ». Ainsi, on pourrait expliquer qu'en *Allah* on ait vu plus l'enfer de l'Afrique exaspérante, et que Birahima, dans un double geste d'imposition et d'orientation, fasse obstacle avec ses dictionnaires à un parcours sans embûches au lecteur tout en l'orientant sur la carte et dans le présent d'une Afrique agonisante.

Le postulat de base sur lequel se fonde « la structure élémentaire des modalités de réception » de Molinié est une observation consensuelle :

Il n'y a pas de textes littéraires en soi, il n'y a que des textes littérisables; peut-être tout texte, quelle que puisse être sa constitution thématique et discursive, est-il littérisable; peut-être tout texte apparemment reçu à l'évidence comme littéraire est-il délittérisable (*Ibid.* : 133-134).

À cela, on pourrait ajouter que la tâche de la critique consisterait en plusieurs passages : après cette réception d'archive largement partagée, il faudrait revenir sur les lieux des discours préliminaires pour procéder à l'activation d'un certain régime de littéarité : à

¹⁷ a) « textes à finalité manifestement informative ou utilitaire »; b) « textes affichés comme littéraires (et tout le problème réside dans le ressentiment de cet affichage) »; c) « textes au statut empiriquement incertain » (Molinié, 1998 : 134).

moins que l'urgence à laquelle obéit la forte orientation extra-référentielle des textes comme *Allah n'est pas obligé* ne tolère aucune autre attitude que celle d'une lecture dénotative, avec pour conséquence un « devoir d'assistance à personnes en danger ».

Isaac Bazié est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Son enseignement et sa recherche portent sur les théories de la réception et les processus de canonisation, les représentations du corps dans les contextes de violence.

Références

a) Références critiques

BAZIÉ, Isaac (2001). « Entre Weimar et Athènes : pôles de canonisation de la *Weltliteratur* et des littératures africaines », dans H.-J. LUSEBRINK, P.-S. DIOP (éd.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag : 39-53.

DUBOIS, Jacques (1978). *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor; Paris, F. Nathan.

JAUSS, Hans-Robert (1998). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JURT, Joseph (1980). *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos : 1926-1936*, Paris, J.-M. Place.

-- (1979). « Für eine Rezeptionssoziologie », *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n^{os} 1-2 : 214-231.

KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

-- (1970). *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

MOLINIÉ, Georges (1999). « La littérature des camps : pour une approche sémiotique », *Les camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, Poitiers, La Licorne : 23-25.

-- (1998). *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF.

NKASHAMA, Ngandu Pius (1997). *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris / Montréal, L'Harmattan.

RINN, Michael (1998). *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Paris, Delachaux et Nestlé.

ROUX, Jean-Louis (éd.) (1994). *Critiquer la critique? Culture et médias, l'impossible raison*, Grenoble, Ellug.

b) Corpus médiatique

1. Émissions télévisuelles

Les Idées lumière, émission du 25 février 2001.

Jamais sans mon livre, émission du 15 avril 2001.

2. Articles (presse écrite)

AP (2000). « Le Goncourt à Jean-Jacques Schuhl, le Renaudot à Ahmadou Kourouma », *Le Droit*, mardi 31 octobre.

-- (2000). « Le Goncourt à Jean-Jacques Schuhl, le Renaudot à Ahmadou Kourouma », *Le Nouvelliste*, mardi 31 octobre.

AFP (2000). « Gros lundi pour les prix littéraires : le Fémina à Camille Laurens, le Médicis à Yann Appery et le Médicis étranger au canadien Michael Ondaatje », *Le Soleil*, mardi 7 novembre.

-- (2000). « Un peu de couleur dans la rentrée », *Le Soleil*, samedi 16 septembre 2000.

CASTERAN, Claude (2000). « Le pari sur une littérature exigeante continue : le Goncourt à Jean-Jacques Schuhl et le Renaudot à Ahmadou Kourouma », *Le Soleil*, mardi 31 octobre.

-- (2000). « Le Goncourt à Schuhl, le Renaudot à Kourouma », *Le Devoir*, mardi 31 octobre.

CLAVEL, André (2000). « Étranger : la danse macabre de l'Afrique », *L'Express*, n° 2568, jeudi 21 septembre.

COPPERMANN, Annie (2000). « *Allah n'est pas obligé* », *Les Échos*, lundi 16 octobre.

GAUVIN, Lise (2000). « Kourouma, le diseur de vérité », *Le Devoir*; samedi 16 septembre.

HOLTEIN, Alexandra S. (2001). « *Allah n'est pas obligé* », *Tempo*, jeudi 8 mars.

KECHICHIAN, Patrick et Alain SALLES (2000). « Jean-Jacques Schuhl reçoit le prix Goncourt et Ahmadou Kourouma le Renaudot », *Le Monde*, mercredi 1^{er} novembre.

KICHENAPANAÏDOU, Anne (2000). « Guerre tribales africaines; Birahima, l'enfant-soldat », *Le Monde diplomatique*, décembre.

LECLÈRE, Marie-Françoise et Christophe MERCIER (2000). « Majuscule », *Le Point*, n° 1462, vendredi 22 septembre.

LEPAPE, Pierre (2000). « L'Afrique des enfants-soldats », *Le Monde*, vendredi 22 septembre.

LESSARD, Valérie (2000). « Chaque moment qu'on vole à la peur est un paradis », *Le Droit*, samedi 16 décembre.

LORET, Éric (2000). « L'enfant-soldat de Kourouma touche le Renaudot », *Libération*, mardi 31 octobre.

-- (2000). « Kourouma, fracas d'Afrique », *Libération*, jeudi 21 septembre.

NAVARRO, Pascale (2000). « *Allah n'est pas obligé* / *Le Portail*. Ahmadou Kourouma / François Bizot : De guerre lasse », *Voir*, jeudi 16 novembre.

-- (2000). « Les romanciers français ont-ils fini de se regarder le nombril? », *Voir*, 9 novembre.

SEBAG, Albert (2000). « Afrique : une mosaïque brisée; Kourouma : l'enfant barbare », *Le Point*, vendredi 10 novembre.

SONNET, Roch (2000). « *Allah n'est pas obligé* », *Journal : Culture*; 5 octobre.

Fernando LAMBERT
Université Laval

La critique et Léopold Sédar Senghor / Léopold Sédar Senghor et la critique

Résumé : L. S. Senghor a entretenu une double relation avec la critique : son œuvre poétique a donné lieu à une abondante production critique et le poète a toujours été en dialogue avec ses critiques; de plus, il a lui-même pratiqué la critique littéraire. La critique portant sur Senghor provient de deux sources bien différentes. De 1945 à 1960, la critique européenne occupe le premier plan, la critique africaine s'en tenant davantage à des questions périphériques à l'œuvre poétique senghorienne : la langue française, la Négritude. Le retrait du poète de la scène politique en 1980 est une date significative pour la production critique en Afrique. Ajoutons que la critique senghorienne a connu ces dernières années un regain notable. Pour compléter le tableau de façon utile, il faut faire une place à la pratique de la critique par Senghor.

Africanité, critères, critique, Léopold Sédar Senghor, négritude, poésie, réception, repères

Personne ne sera étonné que Léopold Sédar Senghor soit l'écrivain africain qui a fait l'objet du plus grand nombre de travaux critiques. Dans un premier temps, les critiques africains ont porté leur regard avant tout sur l'homme politique, en particulier à partir des années 1960, après son accession à la présidence du Sénégal, mais aussi sur sa vision de la Négritude, très peu sur son œuvre poétique. Les africanistes, de leur côté, ont placé au premier rang le poète et le théoricien de la Négritude, l'homme politique venant par la suite. Ce positionnement initial de ces deux groupes est hautement significatif. Nous considérerons successivement ici : les critiques africains et Senghor, ensuite les africanistes et Senghor, puis Senghor critique littéraire et « critique » de sa poésie, pour examiner brièvement enfin la situation actuelle de la critique sur Senghor.

Présence Francophone, n° 61, 2003

Les critiques africains et Senghor

Il apparaît assez clairement que pour beaucoup d'Africains, la figure de Senghor a d'abord été celle de l'homme politique, du président qui faisait aussi des poèmes. La fonction suprême de chef d'État a servi d'écran à son œuvre poétique qu'elle reléguait en quelque sorte en arrière-plan. Les présidents-poètes, il faut le reconnaître, sont des êtres plutôt rares. Par ailleurs, une responsabilité publique de cet ordre joue comme un porte-voix ou un mégaphone qui amplifie les paroles de celui qui l'exerce. Au milieu de nombreuses attitudes critiques de la part des Africains, on note que s'agissant du poète Senghor, une véritable polarisation s'est manifestée autour de la question de la langue et au sujet de la Négritude, au point d'occulter l'œuvre poétique dont ils parlent très peu sinon pas du tout. Nous ne prenons pas en compte ici les écrits portant sur l'homme d'État et ses politiques.

On connaît la relation de Senghor à la langue française. Les Africains, surtout les intellectuels, encore occupés par les grandes attentes soulevées par les indépendances, ne pouvaient que réagir aux déclarations du président-poète qui disait le français « langue de culture » ouvrant sur l'Universel, « langue de communication », « une langue de gentillesse et d'honnêteté, c'est-à-dire de clarté parce que de rigueur » (Colloque sur la littérature africaine d'expression française, Dakar, 1963). Senghor récidivait en 1966, lors de la réception de son doctorat *honoris causa* de l'Université Laval, en rappelant les qualités du français : « clarté et richesse, précision et nuance ». Il vante à de nombreuses reprises les vertus de la langue héritée de la colonisation, au point d'irriter les intellectuels qui se disaient de gauche. Tout au long de son parcours, Senghor est perçu comme ayant pris le parti de la métropole, ou du moins comme celui qui n'a pas coupé complètement le cordon ombilical avec l'Europe. Pour plusieurs Africains, son élection à l'Académie française en 1984, donc bien plus tard, se situe ainsi dans une certaine logique.

Il faut reconnaître que Senghor est un maître de la langue française. Certains de ses compatriotes disaient même qu'il la connaissait mieux que les Français eux-mêmes. Est-il nécessaire

de rappeler qu'il a choisi la voie des langues-mères du français, le grec et le latin? En 1935, il est agrégé de grammaires classiques. Cela lui a permis de se familiariser avec toutes les subtilités de la langue française, poussant ses virtualités jusqu'à leurs limites et recourant au besoin aux modèles syntaxiques latins où les déclinaisons permettent de lire les fonctions grammaticales. Quelques exemples parmi bien d'autres : « Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent autour les ancêtres comme les parents, les enfants au lit » (Senghor, 1990, « Nuit de Sine » : 14), comme les parents le font, une fois les enfants au lit; ou encore : « Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle » (*ibid.*, « Femme noire » : 16), comme l'éclair le fait d'un aigle. Sa connaissance profonde de la langue française et l'emploi esthétique qu'il en fait dans sa poésie, le situent en effet bien loin de l'usage courant de ses compatriotes intellectuels et des autres Africains.

Une polarisation plus grande encore a été provoquée par la Négritude senghorienne, le premier visage de la spécificité nègre, avant de passer à l'Africanité. On se retrouve donc dans un contexte très semblable à celui de la langue : autour des indépendances, les Africains ont d'abord opposé la position culturelle de Senghor à celle plus combative de Césaire. Mais plus encore, le goût immodéré du poète sénégalais pour les formules-médailles l'a pris quelques fois au piège : le célèbre « L'émotion est nègre comme la raison, hellène » a fait couler beaucoup d'encre. Senghor a tenté à plusieurs reprises de préciser sa pensée, mais il en est longtemps resté des séquelles. Les critiques africains se sont mobilisés en deux camps : ceux qui ont fait le plus de bruit, les opposants à la Négritude, le Camerounais Marcien Towa, *Négritude ou servitude?* (CLÉ, 1971), et le Béninois Stanislas Adotevi, *Négritude et négrologues* (« 10/18 », 1972), tous les deux réduisant la « philosophie » ou la conception senghorienne au biologisme culturel, alors que pour Senghor la Négritude est un humanisme.

On a beaucoup moins parlé de ceux qui, au-delà du débat sémantique lancé par Jean-Marie Abanda, *De la négritude au négriisme* (CLÉ, 1970), ont poursuivi dans la voie de Senghor. Au Nigérien Wole Soyinka, Prix Nobel de littérature, et à son non moins célèbre : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute

sur sa proie », on peut opposer la thèse de S. Okechukwu Mezu, *Léopold Sédar Senghor et la défense et illustration de la civilisation noire* (Didier, 1968), où la Négritude senghorienne est vue comme une revalorisation de la civilisation africaine. Il reste que les réactions de cette seconde génération d'intellectuels et de critiques ont amené Senghor à développer sa pensée sur la culture, sur les valeurs de l'Afrique, sur la littérature et aussi sur la politique. Ces nombreux textes ont été consignés dans les cinq tomes de *Liberté*, publiés au Seuil, de 1964 à 1993.

Le but ici n'est pas de rendre compte de tout le débat autour de la Négritude, mais bien de préciser que celui-ci a ouvert la voie à l'Africanité, deuxième visage de la spécificité africaine, fortement inspirée des écrivains et critiques africains anglophones; d'ajouter également que pendant toute cette période, de 1960 à 1970, et dans certains pays jusqu'en 1980, on a très peu parlé de la poésie de Senghor, en Afrique. On lui a fait très peu de place dans les universités africaines, le plus souvent pas du tout. Dans les années 60, de rares articles ou études sous la plume d'Africains ont été consacrés à sa poésie, mais sur le mode de la recension : Olympe Bhêly-Quénou et Paulin Joachim sur *Nocturnes*, en 1961; un essai sur sa poésie par Lamine Diakhate, en 1961; un mémoire de Simone N'Diaye à l'Université de Dakar, en 1960; et quelques rares travaux. Pourtant l'œuvre poétique de Senghor comprend à ce moment-là quatre recueils majeurs (*Chants d'ombre* 1945, *Hosties noires* 1948, *Éthiopiennes* 1956, *Nocturnes* 1961). Faut-il s'en étonner? Beaucoup voient la fonction de président-poète comme la raison principale du silence des critiques africains chez qui l'idéologie semble avoir primé sur la poésie.

Les africanistes et Senghor

Personne ne sera surpris d'apprendre que la critique sur la poésie de Senghor a vu le jour en Europe. Chacun de ses recueils a été salué favorablement par les critiques. La publication de *Chants d'ombre* en 1945 fait l'objet de trois articles dont l'un est signé Pierre Emmanuel dans *Temps présent*. Ce dernier y souligne un trait fondamental de la poésie senghorienne : « Rien ne convient mieux que les grandes images élémentaires mêlées à l'incessant rappel de symboles issus d'une très ancienne

civilisation, pour évoquer le continent noir dans son étrangeté magique » (3 août 1945). Luc Decaunes, quant à lui, signale la sortie d'*Hosties noires* en 1948 en ces termes : « Le style de Senghor a la vivacité, l'ondoiement, la santé d'une conscience natale. Et l'on sent que chacun de ces poèmes pourrait être dit ou chanté sur le rythme des tam-tams, au cœur des lourdes forêts africaines » (*Cahiers du Sud*, n° 292). Armand Guibert présente *Chants pour Naëtt*, paru chez Pierre Seghers, en 1949. On sait que ce recueil légèrement remanié reparait sous le titre *Chants pour Signare* dans *Nocturnes*, en 1961. Jean Grosjean, dans *La Nouvelle Revue française*, Philippe Chabaneix, dans le *Mercure de France*, Georges Larches, dans *La Presse du Cameroun*, font la recension d'*Éthiopiennes*, en 1956.

Un appui de taille à la Négritude vient de Jean-Paul Sartre qui offre à Senghor, en préface à son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (PUF, 1948), son « Orphée noir ». La voix du grand philosophe français qui fait autorité dans cet immédiat après-guerre, veut expliquer aux Blancs « pourquoi c'est nécessairement à travers une expérience poétique que le noir, dans sa situation présente, [nous sommes en 1948] doit d'abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire » (Senghor, 1948 : XII). Sartre cite Césaire plus souvent que les autres poètes, mais Damas et Senghor y trouvent également leur compte. Une chose est certaine : la caution de Sartre a marqué un temps fort dans la reconnaissance de la poésie nègre.

Dans leur ensemble, les critiques occidentaux reconnaissent en Senghor un poète africain sans doute, mais aussi un poète de langue française. La plupart des références qui situent la poésie de Senghor renvoient, bien entendu, aux grands poètes français : Baudelaire, Paul Claudel, Charles Péguy, Saint-John Perse, etc. Si l'on n'assimile pas complètement cette nouvelle poésie à la poésie française, on a tendance à la situer dans son prolongement. Georges-Emmanuel Clancier, romancier, essayiste et poète français, trouvant le rythme de la poésie de Senghor monotone, proposait, par exemple, un modèle tout à fait étranger à l'écriture poétique du poète sénégalais. Une certaine critique métropolitaine, rébarbative à l'effort nécessaire pour entrer dans cette poésie nouvelle, en vient même à parler d'exotisme.

La remarque fait bondir Senghor dont le mémoire de diplôme d'études supérieures à la Sorbonne portait précisément sur « l'exotisme chez Baudelaire ». Il ne tarde pas à s'expliquer dans sa postface à *Éthiopiennes* : « Quand nous disons *kôras*, *balafongs*, *tam-tams*, et non harpes, pianos, tambours, nous n'entendons pas faire pittoresque; nous appelons "un chat un chat" » (Senghor, 1990, postface : 158). Il est vrai que certains lecteurs considèrent comme une surcharge la présence de mots africains et le système référentiel senghorien. Cependant les mots africains servent à désigner des êtres, des choses et des réalités de l'Afrique. Le poète a d'ailleurs mis au point un procédé qui ne se laisse pas toujours lire à première lecture, mais que l'habitude nous fait vite découvrir. Une définition accompagne ou précède toujours le mot africain. Ainsi : « Donc salut Dompteur de la brousse, Toi Mbarodi » (*ibid.*, « L'Homme et la Bête » : 101); le Dompteur de la brousse, c'est le lion qui est dit « Mbarodi » en peul. De même, « Kaya Magan je suis [...] Le Roi de l'or » (*ibid.* : 103-105). Il s'agit de l'empereur du Ghana, l'ancienne Gold Coast. Quant à son système référentiel, il manifeste à quel point le poète tente de reconquérir, par la poésie, un espace et un temps, qui sont l'Afrique, son histoire et sa culture.

Le premier critique français qui s'intéresse à Senghor de façon sérieuse et respectueuse est Armand Guibert. En 1961, il fait entrer le poète sénégalais dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Pierre Seghers et en 1962, dans la collection « Approches » à Présence Africaine. Guibert dit de Senghor : « Très rares sont les poètes qui ont été des ouvriers de l'Histoire [...] il aura été de ce petit nombre d'élus » (1961 : 162). Ce critique français est le premier à se tourner vers l'Afrique, vers le Sénégal pour connaître les points d'ancrage et les références du poète. Il tente une démarche sincère et honnête pour entrer dans l'histoire personnelle et dans la culture du poète, afin de mieux comprendre l'univers poétique dont ce dernier a déjà en 1962 tracé les structures profondes. Il est le premier à percevoir un rapport essentiel entre la poésie gymnique sère et la poésie senghorienne. Sans doute l'information est encore élémentaire, mais Guibert ouvre des voies pertinentes à l'étude de la poésie de Senghor.

Les critiques africanistes qui se sont livrés à une étude plus systématique des littératures africaines de langue française ne font leur apparition en nombre important qu'autour des années 1970, à deux exceptions près, Janheinz Jahn et son *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, publié en allemand en 1958 et en français, au Seuil, en 1961, et Lilyan Kesteloot dont la thèse de doctorat est soutenue en 1961 et publiée à Bruxelles, en 1965, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Même si quelques courts articles continuent à paraître au début des années 1960, y compris dans *Le Devoir*, sous les plumes de Pierre de Grandpré, Armand Guibert, etc., les études un peu plus substantielles ne voient le jour qu'en 1968-1969. Fait étonnant, un mémoire de maîtrise est présenté en 1968, à l'Université d'Alberta, par Richard A. Magneau et porte sur *La vision poétique de Léopold Sédar Senghor : poète africain*. En 1969, un autre mémoire est accepté à la Sorbonne. Il a comme auteure Chantal Desjeux et porte sur *La femme dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*.

Une étude plus fouillée et sans doute la plus riche pour l'époque sur la poésie de Senghor est l'œuvre critique d'Hubert de Leusse, *Léopold Sédar Senghor, l'Africain* (Hatier, 1967). Outre qu'elle semble répondre à l'une des obsessions du poète sénégalais, celle d'être reconnu comme Africain : « Mère, sois bénie! / Reconnais ton fils à l'authenticité de son regard, qui est celle de son cœur et de son lignage [...] » (Senghor, 1990, « À l'appel de la race de Saba » : 61), elle traite plusieurs aspects spécifiques de la poésie senghorienne : thèmes de la terre natale, de l'amitié, de l'amour, du monde de l'invisible, mais aussi deux des composantes de la poétique de Senghor, le rythme et la musique. L'étude se termine sur la mission du poète et son regard porté sur le surréel, c'est-à-dire au-delà du visible, et sur la Négritude qui est à la fois point de départ, avec le « Royaume d'enfance », et point d'arrivée, le poète étant « l'ambassadeur » de son peuple et devant manifester l'Afrique « comme le sculpteur de masques au regard intense » (*ibid.*, « À la mort » : 26). Au moment de la publication de cette étude, des critiques européens et surtout certains Africains ont vu dans le travail de ce critique une lecture de complaisance, comme si proclamer Senghor africain pouvait être presque une hérésie. En relisant ce texte 35 ans plus tard, on peut constater que la sensibilité d'Hubert de

Leusse est entrée en empathie avec celle du poète et que sa démarche d'ouverture à un monde nouveau lui a permis de saisir très justement plusieurs éléments de sa spécificité.

Avec Janheinz Jahn, Armand Guibert, Lilyan Kesteloot, Hubert de Leusse, le champ de la critique littéraire consacrée à Senghor possède des bases de plus en plus solides. La voie est ouverte et plusieurs critiques vont s'y engager. La décennie 1970 est riche en articles et études sur la poésie de Senghor. Leurs auteurs viennent de partout : Nigeria, Cameroun, Sénégal, Afrique du Sud, Allemagne, France, Italie, États-Unis d'Amérique, Canada. Les travaux les plus poussés sont tirés de recherches pour la maîtrise ou le doctorat. Plusieurs de ces critiques ont des noms bien connus dans les études senghoriennes : Abiola Irele, Thomas Melone, Sylvia Washington Bâ, Margaret Badum Melady, Dorothy S. Blair, Keith G. Warner, Émile Snyder, Marcien Towa, Papa Gueye Ndiaye, Renée Tillot, Marie-Madeleine Marquet, Gabriella Malvezzi, S. Okechukwu Mezu, Geneviève Lebaud, Gusine Gawdat Osman, etc.

Un grand nombre de ces travaux portent sur la Négritude, question très prisée dans les années 1970. Mise à part la thèse de doctorat 3^e cycle de Marcien Towa, *Poésie de la Négritude, approche structuraliste*, qui n'est publiée qu'en 1983, chez Naaman, et où l'auteur reprend les lignes principales de sa lecture de la poésie de Senghor déjà présente dans *Négritude ou Servitude?*, l'ensemble de ces études s'appuient sur la définition que Senghor donne du concept : « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des noirs » (1977 : 90). Les chercheurs se lancent donc à la quête de ces valeurs africaines telles que l'Africain les vit et que le poète les traduit dans ses poèmes. Ce qui est intéressant, c'est de voir ces regards croisés jetés par des critiques d'origine et de culture différentes sur la conception senghorienne et sur sa manifestation dans sa poésie. Dans ces travaux, les mêmes idées reviennent de nombreuses fois. Il faut attendre *La poétique de la Négritude* de Michel Hausser (Silex, 1985) pour trouver une synthèse complète et éclairante.

Plusieurs de ces études sont thématiques : l'image de l'Afrique dans la poésie de Senghor, le métissage, la nostalgie, l'élément liquide, le symbolisme, la figure de la femme, l'amour, l'exil et le sacré, etc. La lecture reste assez conventionnelle et s'appuie rarement sur une méthodologie alliant ouverture et rigueur. L'étude de Renée Tillot portant sur *Le rythme dans la poésie de L. S. Senghor* (N.É.A., 1979) semblait pleine de promesses parce qu'elle sortait des sentiers battus. En fait, nous nous retrouvons devant une rythmique plus française qu'africaine et il manque une synthèse mettant en évidence les caractéristiques d'un aspect important de la poésie de Senghor.

Senghor critique littéraire et « critique » de sa poésie

L'œuvre critique de Senghor est suffisamment importante pour que Daniel Garrot lui consacre une étude, *Léopold Senghor, critique littéraire* (N.É.A., 1978). Cette activité critique a pris de multiples formes : préfaces, analyses descriptives, conférences dans des colloques ou conférences publiques, articles, hommages, allocutions, etc. Senghor s'est intéressé à différents problèmes culturels. Il a dégagé les principales caractéristiques de la civilisation négro-africaine, des langues africaines, de l'esthétique négro-africaine, de la poésie négro-africaine, de la poésie négro-américaine, de la langue française, du métissage, etc. Ses préfaces ont servi de caution à de nombreux jeunes poètes, romanciers, conteurs, hommes de théâtre de l'Afrique. Phénomène de légitimation pratiquée à grande échelle sur l'ensemble du continent, respect de l'aîné oblige. La présentation que Senghor fait de ces œuvres est habituellement orientée vers l'identification des traits propres à la Négritude ou à la spécificité africaine. Il décrit ainsi l'itinéraire du jeune Tchicaya U Tam'si : « de la poésie bantoue à la poésie négro-africaine ». La formule peut paraître ambiguë, comme si la poésie bantoue n'était pas africaine. Mais ce que Senghor veut souligner, c'est le fait que le poète, d'abord contestataire à l'égard de ses aînés, construit une œuvre poétique possédant tous les traits d'une poésie africaine.

Les écrivains européens font aussi l'objet de sa lecture critique : Victor Hugo, Pierre Soulages, Albert Camus, Saint-John Perse, Paul Claudel, Gunter Grass, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Paul Éluard, etc. Lecteur éclectique, Senghor met au jour la

conception de la poésie de chacun et il dégage des traits pertinents de leur œuvre poétique. Plusieurs textes sont consacrés à la Francophonie et à la Civilisation de l'Universel. L'ensemble de ces travaux critiques couvrent l'essentiel des tomes I, III et V de *Liberté*, une véritable somme de sa pensée critique.

De plus, Senghor s'est fait lecteur de sa propre poésie. Pourtant, il a souvent répété ce qu'il écrivait dans sa préface à la thèse de Sylvia Washington Bâ : « Au fond, ce n'est pas le métier du poète que d'élucider ses motivations et ses raisons, surtout pas les éléments de son style. C'est l'affaire du critique » (dans Washington Bâ, 1973 : VII). Même s'il a souvent répété qu'il n'était pas le meilleur lecteur de sa poésie, il prenait visiblement plaisir à commenter sa poésie aux chercheurs qui travaillaient sur son œuvre. Il a même pu, à l'occasion, orienter ceux-ci sur des pistes qui lui plaisaient particulièrement, mais qui demandaient chaque fois à être confrontées profondément à son œuvre. Certains chercheurs peu exigeants ont pu se contenter de ce que le poète disait de sa propre poésie, courant le risque de demeurer à la surface de cet univers riche et complexe. L'observation est d'autant plus pertinente que Senghor étant Senghor, il a déclaré en d'autres circonstances : « Je me suis fait une cosmogonie à moi-même, une mythologie à moi-même, à partir des conversations avec l'oncle Waly, Tokô'Waly... »¹. Il rappelait ainsi adroitement que les sources africaines alimentent chez lui non pas une étude anthropologique ou historique mais bien sa création poétique, affirmant par là sa liberté de poète.

Le poète Senghor, lorsqu'il se muait en critique de sa poésie, aimait bien parler du rythme de sa poésie. Il n'hésitait pas à battre le tam-tam pour illustrer lui-même le rythme de certains poèmes wolof qu'il chantait avec conviction. Il dégageait la ligne rythmique dont il disait s'être inspiré pour sa propre poésie. Touchant précisément cette question du rythme, Senghor a été marqué, pour ne pas dire blessé, par la remarque de son ami Georges-Emmanuel Clancier sur la monotonie de sa poésie : « Souhaitons que M. Senghor parvienne à se créer un langage d'un rythme plus divers où une image, un mot élèvera soudain son arête autour de quoi la figure du poème s'organisera »². Curieusement,

¹ Interview accordée par Senghor à l'équipe de recherche de l'Université Laval, le 8 juin 1974.

² G.-E. Clancier, dans *Paysage Dimanche*, 2 septembre 1945, cité par Armand Guibert, 1962 : 156.

lorsque Senghor veut proposer un guide de lecture de sa poésie, il ne retient que la dernière partie de la critique de Clancier : « un mot, une image élève soudain son arête autour de quoi tout le poème s'organise ». Outre le fait que le mot « arête » n'est pas très éclairant ni « fonctionnel » pour l'analyse, les poèmes de Senghor fourmillent d'images, de symboles, de mots forts qui s'appellent les uns les autres et se constituent en constellations ou en réseaux. La lecture de sa poésie se révèle en fait plus complexe que le modèle proposé.

Situation actuelle de la critique

Notons tout d'abord que la démission de Senghor de la présidence de la République, le 31 décembre 1980, change la relation et l'attitude que plusieurs Africains entretenaient à son endroit et particulièrement envers sa poésie. Ce n'est plus ambigu de parler de sa poésie. On lui fait davantage de place dans l'enseignement universitaire. Même à l'université de Dakar, ce qui peut étonner, on avait sans doute parlé de Senghor, mais en englobant son œuvre dans un ensemble très large, la poésie négro-africaine et la Négritude. Le premier séminaire de doctorat portant sur la couleur, l'ombre et la lumière, la nuit et le soleil dans son œuvre poétique, n'a eu lieu qu'à la fin des années 1980.

On connaît par ailleurs l'attitude générale du monde universitaire français dans les années 1960-70, à l'endroit des littératures francophones que l'on associait à la périphérie. On constate même une certaine résistance du système devant l'enseignement des littératures africaines. Quelques professeurs ont cependant réussi à les introduire dans leur enseignement et leur recherche et à conduire des étudiants jusqu'au doctorat. Un événement récent a ranimé l'intérêt pour la poésie senghorienne. En 1997, le ministère de l'Éducation nationale français plaçait au programme des classes terminales son recueil *Éthiopiennes*. Pour l'occasion, plusieurs publications ont été consacrées au poète sénégalais, recentrant l'attention sur sa poésie.

Autre événement contemporain en hommage au poète sénégalais, le *Printemps poétique de Villetaneuse 2000* que

l'Université de Paris-XIII a dédié à Senghor et, à cette occasion, un colloque a été tenu sous le thème « Léopold Sédar Senghor, Africanité – Universalité ». Les actes de ce colloque sont parus dans la revue *Itinéraires et contacts de cultures* (n° 31), à L'Harmattan, en juin 2002. On y trouve des témoignages de vieux compagnons de Senghor et des interventions de ceux qui se sont intéressés à sa biographie. On y parle également de l'homme politique, en particulier de ses vingt années à la présidence du Sénégal et de sa contribution à la culture. Mais ce qui est plus important pour la critique, ce sont les points d'intérêt actuels des chercheurs.

S'agissant de Senghor, certains se croient encore obligés de parler de Négritude, sans vraiment renouveler le discours. D'autres, de façon plus utile et nouvelle, traitent de questions pertinentes : « la notion de raison intuitive » chez Senghor, « l'image analogique » en regard de la métaphore, la musique et le rythme, les modèles senghoriens. En resituant la démarche du poète dans son contexte et en prenant en compte les « maîtres » qu'il a choisis, ces concepts senghoriens sont vus sous une lumière nouvelle. Son projet poétique et son apport théorique apparaissent plus clairement et ils ouvrent sur les grands thèmes très senghoriens du métissage et du dialogue des cultures.

C'est certainement dans les Amériques – Canada, États-Unis, Antilles, Amérique du Sud – que la poésie de Senghor a connu la plus large audience : enseignement, projets de recherche, colloques, publications. Ses œuvres y côtoient celles de Césaire, de Soyinka, de Damas, de Tchicaya, etc. En fait, il occupe la place qui lui revient dans le cadre très important que l'on accorde aux littératures africaines francophones et anglophones. Le poids que son rôle d'homme politique a représenté en Afrique n'a jamais gêné les lecteurs ni les chercheurs des Amériques.

Parmi la production critique contemporaine relativement abondante sur l'œuvre poétique de Senghor, une étude se détache. André-Patient Bokiba, professeur et chercheur du Congo-Brazzaville, a publié en 2001, à L'Harmattan, un travail magistral, *Le siècle de Senghor*. Le titre peut paraître ambitieux, mais il tient ses promesses. Le critique congolais présente une

magnifique synthèse sur l'homme, l'œuvre et son siècle, tout à fait digne de la stature et de l'importance de Senghor. La poésie y occupe la place principale. L'auteur fait la preuve qu'une lecture attentive et une analyse systématique permettent d'entrer dans l'univers poétique senghorien et d'en goûter la « substantifique moelle ».

Nous nous en sommes tenu essentiellement à la critique francophone sur la poésie de Senghor. Il faudrait prendre en compte au même titre la critique anglophone tout aussi abondante et ne pas oublier la critique qui se développe en Asie, particulièrement en Inde, en Corée du Sud, au Japon et également en Europe de l'Est. Mais le corpus critique francophone était suffisant pour dégager les grands traits de la réception faite à la poésie de Senghor et en marquer la justesse ou les limites. Un aspect intéressant de ce parcours a été de constater l'interaction que le poète a toujours entretenue avec ses critiques. En homme de dialogue, Senghor n'a jamais été indifférent aux observations qui lui étaient faites et elles lui ont habituellement permis de développer sa pensée ou de corriger certaines perceptions.

Professeur émérite (2001) rattaché au Département des littératures de l'Université Laval, **Fernando Lambert** a été responsable de l'enseignement et de la recherche en littératures africaines de 1970 à 1998. Il a dirigé plusieurs numéros spéciaux de revue consacrés à ce domaine, collaboré à plusieurs ouvrages collectifs et publié de nombreux articles dans des revues, au total plus d'une cinquantaine d'articles ou chapitres. 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 francophones, *Voix du Sud*. Il a fait paraître chez Présence Africaine « *Lire...* » *Éthiopiennes de Senghor* (1997).

Références

- ABANDA, Jean-Marie (1970). *De la négritude au négritisme*, Yaoundé, CLÉ.
- ADOTEVI, Stanislas (1972). *Négritudes et négrologues*, Paris, UGÉ (coll. « 10/18 »).
- BOKIBA, André-Patient (2001). *Le siècle de Senghor*, Paris, L'Harmattan.
- COLLOQUE 2000 (2001). *Léopold Sédar Senghor, Africanité – Universalité*, actes du Colloque de l'Université Paris - XIII, *Itinéraires et Contacts de cultures*, vol. 31, Paris, L'Harmattan.
- LEUSSE, Hubert de (1967). *Léopold Sédar Senghor, l'Africain*, Paris, Hatier.
- FONDATION L. S. S. (1982). *Léopold Sédar Senghor, Bibliographie*, 2^e édition, Dakar, Fondation L. S. S.
- GARROT, Daniel (1978). *Léopold Sédar Senghor, critique littéraire*, Dakar, NÉA.

La critique et Léopold Sédar Senghor / Léopold Sédar Senghor et la critique 111

- GUIBERT, Armand (1962). *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Présence Africaine (coll. « Approches »).
- (1961). *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Pierre Seghers (coll. « Poètes d'aujourd'hui »).
- HAUSSER, Michel (1985). *La poétique de la Négritude*, Paris, Silex.
- JAHN, Janheinz (1961). *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Le Seuil.
- KESTELOOT, Lilyan (1965). *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie Ernest Solvay.
- OKECHUKWU MEZU, S. (1968). *Léopold Sédar Senghor et la défense et illustration de la civilisation noire*, Paris, Didier.
- SENGHOR, L. S. (1993). *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Paris, Le Seuil.
- (1990). *Œuvre poétique*, Paris, Le Seuil (coll. « Points »).
- (1977). *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil.
- (1964). *Liberté 1, Négritude et humanisme*, Paris, Le Seuil.
- (1948). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, préface « Orphée Noir » de Jean-Paul Sartre, Paris, PUF.
- TILLOT, Renée (1979). *Le rythme dans la poésie de L. S. Senghor*, Dakar, NÉA.
- TOWA, Marcien (1983). *Poésie de la Négritude. Approche structuraliste*, Sherbrooke, Naaman.
- (1971). *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude?*, Yaoundé, CLÉ.
- WASHINGTON BÂ, Sylvia (1973). *The Concept of Negritude in the Poetry of Leopold Sédar Senghor*, Princeton, Princeton University Press.

Christiane NDIAYE
Université de Montréal

Simone Schwarz-Bart : quel intérêt? Classer l'inclassable

Résumé : La critique ne s'entend pas sur ce qui fait l'intérêt de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart. Cependant, quatre tendances principales se dégagent parmi les multiples études consacrées à l'œuvre de la romancière : certains s'intéressent à « l'expérience créole » que son œuvre est censée traduire, d'autres à l'expérience des femmes, d'autres encore à la dimension « mythologique » ou à la question des emprunts faits à l'oralité par ses textes. Ces différentes lectures abordent l'œuvre de Schwarz-Bart essentiellement dans une optique de témoignage et, tout en s'accordant sur la grande originalité de son écriture, analysent peu les procédés spécifiques qui caractérisent l'esthétique de Schwarz-Bart, sauf pour conclure qu'il s'agit d'une réconciliation très réussie des conventions de l'oralité et de l'écriture. Mais la littérature orale est-elle une littérature de « témoignage »? La définition même de ce qui fait la « littérarité » chez Schwarz-Bart – et peut-être même de toute la littérature antillaise – semble donc faire problème dans ces lectures critiques de l'œuvre de la romancière guadeloupéenne.

Divergences, littérarité, oralité, réception critique, Simone Schwartz-Bart, témoignage

La fonction de la critique est d'analyser et d'évaluer ce qui s'écrit. Pour y parvenir, il faut des critères d'évaluation et de classement, car, qu'on le veuille ou non, le travail de la critique implique toujours aussi des classements. La question qui se pose dans le domaine de la réception des littératures francophones est de savoir si, en francophonie, les critères d'évaluation ont été, sont et devraient être les mêmes que pour d'autres littératures. Cette interrogation se double d'une deuxième lorsqu'on s'intéresse à l'écriture des femmes : depuis le début des études sur les écrits des femmes, la même question est posée. Est-ce que les critères d'évaluation ont été, sont ou devraient être les mêmes pour les écrits des femmes et des hommes?

Pour voir comment la critique a procédé dans le domaine des écrits des femmes francophones des Caraïbes, il s'agira ici

Présence Francophone, n° 61, 2003

d'examiner un cas particulier, celui de Simone Schwarz-Bart. Le titre équivoque donné à cette réflexion sur la réception critique de l'œuvre de Schwarz-Bart fait référence, bien entendu, à l'ambivalence de la critique qui, depuis son premier roman publié en 1967, ne s'entend pas sur ce qui fait l'intérêt de cette œuvre. Un survol des études faites par la critique institutionnelle permet en effet de relever plusieurs tendances dans les multiples lectures faites de l'œuvre de Schwarz-Bart. Ces lectures se complètent certainement et font ressortir tout ce qui fait la richesse des textes de Schwarz-Bart, mais elles sont souvent divergentes aussi. En prenant un échantillonnage d'articles parus dans les revues savantes, on peut identifier quatre orientations de cette critique qui se développent surtout depuis 1972, date de la publication du deuxième roman de Schwarz-Bart. Il y a 1) ceux qui s'intéressent à « l'antillanité » ou « l'expérience créole » que les romans de Schwarz-Bart sont censés traduire, 2) ceux et surtout celles qui se penchent sur ce que son œuvre dit de l'expérience des femmes antillaises, 3) ceux qui ont relevé la dimension « mythologique » de ses textes et notamment tout ce qui a trait à l'Afrique et enfin, 4) ceux et celles qui s'intéressent à l'écriture de Schwarz-Bart, mais dans ce domaine aussi on s'arrête surtout sur des questions de diglossie et d'oralité, ce qui renvoie à la problématique de l'antillanité. Donc, en gros, la critique semble nous dire que nous devrions nous intéresser à l'œuvre de Schwarz-Bart parce qu'elle **témoigne** de la condition des Antillais, plus particulièrement des femmes antillaises, et parce qu'elle le fait d'une **manière** – par une écriture – très antillaise. Mais certains ont aussi laissé entendre que cette œuvre n'est peut-être pas d'un très grand intérêt.

Dans la présentation de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart que font Alain Rouch et Gérard Clavreuil dans leur anthologie des littératures francophones, ils retiennent ceci :

s'agissant de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Maryse Condé (qui défend par ailleurs le livre) ne peut s'empêcher de parler à juste titre de « gigantesque fourre-tout où sont jetés pêle-mêle tous les traits de la vie du peuple antillais » [...]. Ce défaut, la romancière a su l'éviter dans son deuxième ouvrage, *Ti-Jean l'Horizon*, où loin de tout exotisme elle explore l'âme profonde d'un peuple qui se cherche. (1987 : 191.)

Cette dimension de la « quête identitaire » antillaise et de la quête surtout d'une **écriture antillaise** a été largement explorée par la critique... sauf peut-être une certaine critique antillaise qu'on accuse d'ailleurs de ne pas accorder à Schwarz-Bart la place qui lui revient. Ainsi les « fondateurs » de l'école de la créolité, Bernabé, Chamoiseau et Confiant, ont été la cible de plusieurs critiques qui affirment que le « manifeste » de la créolité, *Éloge de la créolité*, ainsi que *Lettres créoles* se construisent autour d'une exclusion ou du moins d'une volonté de minimiser l'apport des écrivaines femmes dans la constitution de la littérature antillaise¹.

Cela dit, un tour d'horizon des articles illustre que la critique s'est en fait beaucoup intéressée à l'œuvre de Simone Schwarz-Bart et qu'elle est généralement élogieuse, soulignant régulièrement la grande originalité des textes. En fait, presque tous ceux qui s'intéressent aux littératures francophones se sont exprimés, à un moment donné, sur l'œuvre de Schwarz-Bart, y compris des écrivains de renom comme Maryse Condé, Jean Métellus, Ernest Pépin et le groupe Bernabé, Chamoiseau et Confiant, ainsi que la critique universitaire américaine, européenne et africaine. Des articles ont paru dans des revues américaines, canadiennes, anglaises, belges, françaises, allemandes, etc. Plusieurs livres et thèses ont également été consacrés à son œuvre. Une tendance générale à noter : les trois quarts de ces articles sont publiés par des femmes. Si cette réception critique est généralement diversifiée, ce n'est pas tant à cause de la multiplicité des espaces géographiques, idéologiques et institutionnelles qu'elle occupe, qu'en raison du **caractère hétérogène** de l'œuvre de Schwarz-Bart. En effet, les quatre textes qu'elle a publiés entre 1967 et 1987 sont très différents à la fois par les sujets traités et la facture même de chaque texte, si bien que son œuvre, dans son ensemble, résiste aux classifications habituelles que les institutions qui « gèrent » la littérature ont instaurées. *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), son premier roman, a été écrit conjointement avec son époux : la critique ne sait trop que faire de ce « phénomène unique ». Le deuxième roman, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), est une chronique de quatre générations de femmes qu'on qualifie de « roman de réalisme rural » (Antoine, 1998 : 66); *Ti-Jean l'Horizon* (1979) s'inspire des contes antillais de Ti-Jean,

¹ Voir Tcheuyap (2001), Arnold (1995 : 28) et Wylie (1995 : 251).

mais le Ti-Jean de Schwarz-Bart s'en va en quête de ses origines africaines. Le dernier texte de Schwarz-Bart, *Ton beau capitaine* (1989), est une pièce de théâtre dont le personnage principal est un travailleur haïtien vivant en exil en Guadeloupe. Ce sont donc aussi les différences entre ces textes qui ont produit les divergences de la critique : la critique « féministe » s'intéresse surtout à *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, la critique « africaniste » à *Ti-Jean l'Horizon*; la critique qui étudie des questions d'écriture porte sur les deux romans.

En ce qui concerne les critères d'évaluation et les jugements portés par la critique, deux aspects paraissent significatifs par rapport à l'évolution de la critique des littératures francophones : 1) Une divergence est apparue dès les années 1970 dans la lecture des œuvres de Simone Schwarz-Bart comme témoignage de « **l'expérience créole** », divergence qui fait ressortir les problèmes que posent la notion même de **témoignage** comme critère d'évaluation d'une œuvre **littéraire**. Une œuvre littéraire doit témoigner de quoi? Comment? Est-elle bonne ou mauvaise selon le type de témoignage qu'elle apporte? 2) Par ailleurs, les analyses portant sur l'écriture et la « créolité » des romans de Schwarz-Bart font ressortir un questionnement sur la **littérarité** qui nous paraît également fondamental pour la critique.

1) Dans un article de 1976 intitulé « *Télumée Miracle* and the Creole Experience », J. David Danielson relève tout ce qui caractérise le « monde créole » dans ce roman : difficultés économiques, tam-tams, veillées, religion, misère des champs de cannes, etc., pour conclure : « *Télumée* is an absorbing social document as well as an appealing and stylistically innovative novel² » (1976 : 45). Il précise dans une note : « Thus, when I visited Guadeloupe [...] I was not surprised to find that it looked and felt almost exactly as I had expected it would³ » (*ibid.*). Danielson semble donc considérer que c'est un excellent roman parce qu'il **traduit parfaitement le réel**... s'il ne lit pas le roman carrément comme un guide touristique destiné à initier le lecteur à la culture guadeloupéenne. Cette lecture est manifestement

² [*Télumée* est un document sociologique captivant tout en étant un roman plaisant et innovateur sur le plan du style]

³ [Ainsi, quand je suis allé en Guadeloupe, je n'étais pas surpris de trouver que le pays avait presque exactement l'air et l'ambiance auxquels je m'attendais]

très réductrice en soi, reléguant la question de l'écriture à une proposition subordonnée dans le dernier paragraphe de l'article.

Par ailleurs, même parmi ceux qui retiennent comme critère l'exigence de témoigner « adéquatement » du réel, du vécu, les avis sont partagés, notamment chez les critiques antillais. Pour être un « bon roman antillais », un texte doit « traduire » quel « réel »? quel vécu? Dans un article publié en 1990 consacré également à *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Mireille Rosello rappelle que la critique universitaire a réservé un accueil tiède à ce roman tandis que les « gens simples », et surtout les Guadeloupéennes étaient enthousiastes. Elle explique cette divergence comme suit :

Lorsque les réactions de « l'élite » sont diamétralement opposées à celles des « gens simples », on peut se demander s'il s'agit là d'une sorte de schizophrénie collective qui aurait été aggravée (sinon créée?) par la situation coloniale. Lorsque « l'élite » a lu dans *Pluie et vent* une apologie de la résignation, de la survie à n'importe quel prix et de « l'endurance féminine », on imagine aisément qu'elle ait crié à la régression et à la trahison. Les critiques contemporains [...] ont en effet tendance à attendre de toute littérature de l'oppression qu'elle soit en prise directe avec les problèmes politiques et historiques, qu'elle prône la Révolte et fasse acte de Résistance. Ernest Pépin, dans son étude des « figures répétitives » dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart constate « qu'une certaine critique antillaise » a injustement rejeté *Pluie et vent* « pour l'avoir questionné non pas en tant que texte littéraire, mais comme une analyse sociologique voire comme thèse politique ». (Rosello, 1990 : 74.)

Rosello va ensuite faire l'apologie du roman pour montrer que « le roman de Simone Schwarz-Bart propose une double critique et de l'héroïsme et de la soumission » (*ibid.* : 76). Cette double critique se fait par la valorisation de l'univers des femmes pour qui **survivre** en soi est une **révolte** (*ibid.* : 77). Mais en prenant ainsi la défense du roman, Rosello non plus ne le questionne pas au niveau de l'écriture, en tant que texte littéraire. Si pour cette « élite » critique (surtout masculine) il s'agit d'un « mauvais » roman parce qu'il n'est pas en « prise directe » avec les problèmes politiques et historiques des Antilles, pour Rosello et la critique féministe en général, il s'agit d'un « bon roman » parce qu'il est en « prise directe » avec les problèmes des femmes antillaises. Ainsi l'on peut lire des articles divers portant sur l'aïeule comme figure identitaire, sur les relations de couple aux Antilles telles que présentées chez Schwarz-Bart, sur la maternité, etc.

2) Ces lectures du roman en fonction de l'objet et de l'adéquation de son « témoignage » vont toutefois se nuancer et déboucher sur d'autres questionnements lorsque la critique entreprend d'étudier ce qui caractérise **l'écriture** de Simone Schwarz-Bart, ce qui fait sa force ou ses faiblesses. Ainsi, dans un autre article consacré à *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Nathalie Buchet-Rogers dégage tout ce qui relève des traditions orales, dans ce texte, pour conclure qu'il s'agit d'une réconciliation très réussie entre les conventions de l'oralité et celles de l'écriture (1992 : 445). En conclusion Buchet-Rogers revient également à la question du témoignage, mais en inversant en quelque sorte les priorités de la critique des années 1970 : son étude porte surtout sur la question de **comment** témoigner, avant d'émettre une hypothèse sur « de quoi » témoigne l'œuvre de Schwarz-Bart. Cette hypothèse est formulée de manière générale, avec prudence : « Il faudra donc lire à tous les niveaux de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, une tension dialectique entre oralité et écriture. Au fil des pages s'inscrit un témoignage, celui de la mémoire de toute une culture et de sa façon de penser son être au monde. » (*ibid.* : 446). Cette formulation identifie de façon assez précise ce que la critique, dans son ensemble, a mis de l'avant comme étant le **fondement** de la **littérarité** non seulement de l'œuvre de Schwarz-Bart, mais de toute la littérature antillaise écrite : d'une part, cette tension entre oralité et écriture et, de l'autre, l'inscription de « la mémoire de toute une culture et de sa façon de penser son être au monde » (*ibid.*).

Cependant, cette conception ou cette définition de la littérarité n'est sans doute ni suffisante ni satisfaisante, entièrement, car ces deux volets de la « littérarité » constituent les principales pierres d'achoppement du discours critique. Dans un article portant sur Chamoiseau et Schwarz-Bart, Alexie Tcheuyap fait remarquer que les deux écrivains intègrent dans leurs œuvres la technique des conteurs qui consiste à marquer le début d'un récit par des formules qui soulignent la **rupture** avec le monde réel et l'entrée dans l'univers diégétique du récit (Tcheuyap, 2001 : 46), soit, dans le cas des contes, le monde du merveilleux. Cette intégration des techniques de l'oralité dans l'écriture romanesque mine donc au départ l'hypothèse du « témoignage » au sens d'une sorte de « prise directe » de la littérature sur les réalités sociopolitiques. Et de fait, la critique n'a jamais considéré la

littérature orale comme une littérature de témoignage, au sens de Danielson; quelqu'un qui aurait pris connaissance des contes de la Guadeloupe et qui s'y serait rendu par la suite n'aurait sans doute pas découvert, avec ravissement, que le pays est exactement tel que représenté dans le conte. Les études insistent, au contraire, sur le caractère **symbolique** des contes et légendes, sur le fait qu'ils fournissent une « prise indirecte » sur le réel, pour ainsi dire. « Oralité » (au sens des conventions des genres littéraires de la tradition orale) et « témoignage » (au sens d'une représentation fidèle du réel) ne font donc pas bon ménage.

Par ailleurs, si la spécificité et la littéarité des œuvres caribéennes relèvent de cette réconciliation d'oralité et écriture, la critique se heurte à un autre problème qui, ultimement, nous oblige à revoir toute l'histoire littéraire des Caraïbes. Alexie Tcheuyap intitule son article « La mystification créoliste : l'écriture orale dans les œuvres de Patrick Chamoiseau et de Simone Schwarz-Bart ». Sa critique porte sur certaines affirmations du « manifeste » de Bernabé, Chamoiseau et Confiant, *Éloge de la créolité*. L'on connaît en effet le propos assez fracassant de ces trois auteurs voulant que la littérature de la créolité n'existe pas encore et que, pour la faire naître, il faudra ressusciter l'art du conteur, comme Chamoiseau tente de le faire dans *Solibo Magnifique*, entre autres. Ce que Tcheuyap démontre dans son article, c'est que, bien avant les « créolistes », Schwarz-Bart avait déjà ressuscité l'art du conteur, et cela, bien mieux que Chamoiseau ne le fait. Or, ceux qui se sont intéressés à l'écriture de Schwarz-Bart concluent toujours que l'originalité et la force de son œuvre résident dans cette intégration harmonieuse des conventions de la tradition orale et celles de la littérature écrite. Mais si cette « littéarité » exceptionnelle des textes de Schwarz-Bart a échappé à des critiques aussi avisés que Bernabé, Chamoiseau et Confiant, il y a lieu de se demander quelle est en fait l'ampleur de cette littérature véritablement « créole » que la critique n'a pas encore « découverte ». Combien de Schwarz-Bart méconnues y a-t-il dans la littérature des Caraïbes? Il faudra sans doute interroger toute la production écrite depuis les publications du XIX^e siècle en Haïti pour commencer à répondre à cette question cruciale.

Tcheuyap souligne également une autre difficulté que pose cette définition de la « littérature » des œuvres caribéennes comme fusion harmonieuse de l'écrit et de l'oral. Sur quoi est fondée la conception d'une **opposition** ou d'une rupture entre ces deux modes d'expression? Ne serait-ce pas le discours colonialiste qui est aussi à l'origine de cette « incompatibilité » censément quasi insurmontable? Ruth Finnegan (citée par Tcheuyap) rappelait déjà que l'oral et l'écrit n'existent nulle part « à l'état pur ». Les catégories mêmes sur lesquelles est basée cette « définition » de la littéraire véritablement « créole » sont donc à revoir. Quelle oralité? Quelle écriture?

À cette question il y a sans doute autant de réponses qu'il y a d'œuvres. Au fond, les questions que soulève la réception critique de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart rappellent que la critique ferait parfois mieux de s'avouer vaincue, comme le suggèrent Confiant et Chamoiseau dans une remarque éloquentes quant à leur lecture des œuvres de Schwarz-Bart : « Parmi les études sociologiques récemment publiées, laquelle nous restitue l'univers mental de la femme créole antillaise avec autant de force, de profondeur, et d'acuité? Quant au langage de la Guadeloupéenne, nul ne peut arguer en avoir élucidé l'arcane », écrivent Chamoiseau et Confiant⁴.

Et puisqu'il est vrai que les œuvres dont on arrive difficilement à « élucider l'arcane » sont nombreuses et qu'il est vrai aussi que la critique ne peut fonctionner sans catégories ni s'avouer toujours dépassée, sans doute l'attitude la plus judicieuse à adopter est de se rappeler que les catégories conceptuelles doivent être sans cesse réinventées. Catégories et critères d'évaluation ne peuvent être que provisoires. Le constat qui s'impose donc actuellement en ce qui concerne la réception des littératures francophones, c'est que les mêmes critères et modes de lecture ont eu cours depuis l'avènement même de ces littératures en langue française et qu'il est donc grand temps de les revoir pour en définir des plus efficaces... sans oublier que toute œuvre conservera toujours un résidu inter-dit qui la rendra ultimement inclassable.

⁴ Dans *Lettres créoles* (Hatier, 1991), cités par Lise Gauvin en introduction à son entrevue avec Simone Schwarz-Bart, « La belle au bois dormant », dans *L'écrivain à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997 : 119.

Professeure agrégée à l'Université de Montréal, **Christiane Ndiaye** y enseigne les littératures francophones des Caraïbes, de l'Afrique et du Maghreb. Elle a publié un recueil d'essais sur les littératures francophones, *Danses de la parole*, ainsi que de multiples articles. Elle a mené un projet de recherche (subventionnée par le CRSH) sur les « Parcours figuratifs du roman africain » et est actuellement cochercheur dans un projet portant sur les « Rhétoriques de la réception des littératures francophones » et chercheur principal du projet « Mythes et stéréotypes dans la réception des littératures francophones ». De 1996 à 2000, elle a été vice-présidente, puis présidente du CIEF (Conseil international d'études francophones).

Références

- ANTOINE, Régis (1998). *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Anthologie et analyses*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- ARNOLD, A. James (1995). « The gendering of créolité », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995 : 21-40.
- BERNABÉ, Jean (1982). « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *Présence africaine*, n^{os} 121-122 : 166-179.
- BUCHET-ROGERS, Nathalie (1992). « Oralité et écriture dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *The French Review*, vol. 65, n^o 3 : 435-448.
- DANIELSON, J. David (1976). « *Télumée Miracle* and the Creole Experience », *The International Fiction Review*, vol. 3, n^o 1 : 35-46.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain à la croisée des langues*, Paris, Karthala.
- GYSSSELS, Kathleen (1997). *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, Bruxelles, Académie royale des sciences de la mer.
- ROSELLO, Mireille (1992). « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : je ne mourrai pas même si on me tue », *Présence Francophone*, n^o 36, 1990 : 73-90.
- ROUCH, Alain et Gérard Clavreuil (1987). *Littératures nationales d'écriture française. Histoire littéraire et anthologie*, Paris, Bordas.
- TCHEUYAP, Alexie (2001). « Creoliste Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », *Research in African Literatures*, vol. 32, n^o 4, hiver : 44-60.
- WYLIE, Hal (1995). « Métellus, Diasporism and *Créolité* », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995 : 251-262.

Joubert SATYRE
Université de Guelph

Réceptions de l'œuvre d'Émile Ollivier : de la difficulté de nommer l'écrivain migrant

Résumé : Comment nommer l'écrivain migrant? Telle est la question que se posent les instances de légitimation littéraire québécoises, entres autres, la critique journalistique et la critique universitaire devant l'œuvre de ces écrivains qui viennent d'ailleurs. Notre article se propose de faire l'inventaire des termes que ces instances emploient pour nommer Émile Ollivier (1940-2002), romancier d'origine haïtienne, exilé au Québec au milieu des années 60. Il fait le constat d'un malaise, d'une indétermination dans les termes qui tentent de rattacher l'écrivain à une nationalité ou à un pays. Entre appropriation et rejet, la multiplicité de ces termes témoigne d'une certaine résistance de ces institutions à intégrer cet écrivain dans l'histoire littéraire québécoise, ce qui renvoie à l'écartèlement, à l'entre-deux même de toute expérience liée à l'exil.

Émile Ollivier, légitimation littéraire, littérature d'exil, littérature migrante, nationalité et littérature

Introduction

Comment nommer l'écrivain venu d'ailleurs dont l'œuvre s'impose à l'attention des instances de légitimation du pays d'accueil? Quelle est sa nationalité? Telles sont les questions qu'on se pose devant la multiplicité des procédés et des termes employés (périphrases, adjectifs de nationalité) par les critiques québécois pour nommer Émile Ollivier. On pourrait même paraphraser Montesquieu et poser la question essentielle dans le cas de cet écrivain expatrié : « Comment peut-on être écrivain migrant? » Il y a, en effet, une difficulté évidente à nommer l'écrivain venu d'ailleurs, ce « voleur de parcours » (Harel, 1989). Ainsi, dans les recensions de ses romans au Québec, Émile Ollivier est tour à tour Québécois, Montréalais d'origine haïtienne ou Haïtien. Cette babélisation est la figure de l'inquiétante étrangeté du texte migrant qui déstabilise les fondements du texte national (voir Bonnet, 1999).

Présence Francophone, n° 61, 2003

Notre article se propose d'analyser, sur le plan de la réception critique, les stratégies d'appropriation de l'œuvre d'Ollivier, de son rattachement à l'institution littéraire québécoise, en un mot de voir comment on ramène l'Autre au Même, en réduisant son coefficient d'étrangeté.

Les écritures migrantes : l'embarras terminologique

Pour nommer l'hétérogène dans l'institution littéraire québécoise, les critiques, à la suite des réflexions publiées notamment dans *Paragraphes* et *Vice Versa*, et des travaux de théoriciens comme Régine Robin, Pierre Nepveu, emploient les expressions écrites « migrantes » ou « métisses » pour désigner les œuvres des écrivains vivant et publiant au Québec et qui ne sont pas Québécois d'origine. L'œuvre d'Émile Ollivier appartient de ce fait aux écritures migrantes ou métisses. La notion de littérature migrante a ses fondements dans des concepts comme le postmoderne, la transculture, le métissage, l'impureté, mais elle n'est pas sans risques. À côté du risque d'enfermement et de ghettoïsation souligné par Régine Robin, les expressions d'écritures migrantes ou métisses peuvent devenir des fourre-tout politiquement corrects qui permettent de mettre simplement une étiquette sur un texte d'écrivain immigré. La tentation peut donc être forte d'en faire une sorte de label qui dispenserait d'interroger la valeur esthétique de l'œuvre, comme s'il suffisait d'être écrivain migrant pour mériter la considération des instances de légitimation littéraire. Somme toute, en dépit des travaux de Simon Harel (*Montréal imaginaire*), de Pierre Nepveu (*L'écologie du réel*), de Sherry Simon et David Leahy (*Ethnicity and Culture In Canada*), de Régine Robin (*La Québécoise*), une poétique des écritures migrantes ou métisses reste à définir non pas pour cataloguer les œuvres d'écrivains migrants, mais pour dégager la spécificité de chacune par rapport à une esthétique commune.

Dans le numéro 16 de *Vice Versa*, Lamberto Tassinari écrit que l'immigrant est le minoritaire le moins subversif qui soit parce qu'il aspire à faire partie de la majorité. Cette remarque n'est peut-être pas valable pour l'écrivain minoritaire, l'une des nombreuses appellations données par la critique aux écrivains issus des *minorités culturelles*. Au contraire, on pourrait reprendre à son sujet ce que Régine Robin dit à propos du mineur qui

introduit l'altérité dans le majeur en le contaminant et en le modifiant. Ce pouvoir subversif de l'écrivain minoritaire est souligné par les différentes expressions qui désignent au Québec la littérature produite par des écrivains immigrants, car à côté des deux expressions susmentionnées, cette littérature est également désignée comme « littérature minoritaire », « littérature mineure », « littérature transculturelle ».

Cet embarras terminologique, on le comprend bien, se manifeste également dans la prolifération des termes que les critiques utilisent pour désigner la ou les nationalités d'Ollivier. Voici quelques-unes des appellations que nous avons repérées dans quelque vingt recensions des fictions d'Ollivier, parues de 1977 à 2001. Catherine Bedarida, dans *Le Monde* du 19 mars 1999, considère le romancier comme un *néo-Québécois*¹; Véronique Bonnet de l'Université de Paris XIII l'appelle un *Haïtiano-Québécois*, tandis que pour Robert Chartrand, Émile Ollivier est un « Haïtien d'origine devenu Québécois d'adoption » (*Le Devoir*, 7 février 1998); Jean-Paul Soulié voit en lui « un Montréalais parfaitement intégré » (*La Presse*, 10 décembre 1983). De son côté, Réginald Martel utilise toute une circonlocution pour désigner le romancier : « On oublierait presque qu'il est né en Haïti s'il n'était des nôtres depuis tant de temps » (*La Presse*, 16 mai 1997). Pour sa part, Eloïse Brière, dans la *Revue internationale d'études canadiennes*, déclare : « L'œuvre d'Émile Ollivier est à la fois haïtienne et québécoise, haïtienne par la thématique et l'imaginaire, québécoise par son appartenance à l'institution littéraire du Québec » (1996 : 61). Enfin, dans *Le Devoir* du 16 décembre 1991, Émile Ollivier est un « Québécois de cœur ».

D'autres critiques ne mentionnent pas la nationalité de l'écrivain, mais se contentent de le situer dans un double espace géographique. Par exemple, dans *Libération* du 29 mars 1999, Émile Ollivier est « né à Port-au-Prince et [vit] au Québec depuis 3 décennies ». Cependant, ce ne sont pas tous les critiques québécois qui soulignent la double appartenance culturelle de l'écrivain. Ainsi, Gilles Marcotte voit simplement en lui « un Haïtien qui est venu enrichir notre littérature »; dans *Nuit blanche*, Louise G. Mathieu présente *Mère-Solitude* sous la rubrique des littératures

¹ Comme pour faire pendant à ce terme, Émile Ollivier forge dans *Passages* le néologisme *archéo-Québécois* pour désigner ceux que, ordinairement, on appelle les « Québécois de souche ».

étrangères (1983-1984 : 25) et considère Émile Ollivier comme « un écrivain haïtien ». Pour sa part, le *Manuel des littératures francophones*, paru en France en 1997, étudie l'œuvre d'Ollivier sous la rubrique *Littérature des Caraïbes*. L'écrivain semble vouloir lui-même cultiver cette ambiguïté, qui selon lui est un trait fondamental de l'identité labile et incertaine des écrivains migrants; il se dit Québécois le jour et Haïtien la nuit².

Le constat général qu'on peut faire, c'est que, malgré quelques réticences, la façon de nommer Émile Ollivier par les critiques québécois va dans le sens d'une plus grande intégration à l'institution littéraire québécoise. En effet, ils présentaient Émile Ollivier au début de sa carrière comme un écrivain haïtien. Puis, au fur et à mesure que le romancier s'est fait une réputation, les instances de légitimation littéraire québécoises en sont venues à le considérer volontiers comme un écrivain d'origine haïtienne, pour finalement passer cette origine sous silence.

Les stratégies de rattachement de l'œuvre d'Émile Ollivier à l'institution littéraire québécoise

Nous devons faire remarquer qu'en dépit des adjectifs de dénationalité québécoise employés pour nommer Émile Ollivier, c'est toujours de manière indirecte, implicite même que son œuvre est rattachée à la littérature québécoise, comme s'il fallait une médiation capable d'en réduire ou d'en justifier le caractère étranger. C'est la notion de littérature migrante ou métisse qui sert principalement d'instance médiatrice à l'appropriation de l'œuvre. Cependant, il existe une autre forme de médiation, qu'on peut considérer comme une forme de légitimation littéraire. Par exemple, sur le plan de la réception immédiate (journaux et revues), la stratégie inavouée de légitimation de l'œuvre d'Émile Ollivier est de lui découvrir des liens avec le baroque latino-américain, en particulier avec Gabriel García Márquez. Cette stratégie qui déterritorialise l'œuvre en la plaçant dans une certaine internationalité esthétique est évidente, principalement dans les recensions de *Mère-Solitude*. Elle repose sur un syllogisme implicite qui fonctionnerait de la manière suivante : Gabriel García Márquez est un grand écrivain, Émile Ollivier écrit

² Du côté de la critique haïtienne, Émile Ollivier est considéré sans détour comme un écrivain haïtien. Voir Cauvin, 1983; Dumas, 1996; Dominique, 1999.

comme García Márquez, donc il est un grand écrivain. Il mérite qu'on parle de lui, nous pouvons l'adopter. C'est comme si le critique voulait rassurer ses lecteurs. Ainsi l'œuvre se trouve appropriée par des moyens détournés. Mais ce sont de frêles liens. Si l'écrivain est déterritorialisé, on ne peut pas lui faire prendre racine dans un territoire bien délimité. Sa patrie ne peut être que l'errance. D'ailleurs, Émile Ollivier, paraphrasant Deleuze et Guattari, disait souvent qu'il préférerait le rhizome à la racine, la carte au territoire.

La notion de littérature migrante, principale instance de médiation de l'œuvre d'Émile Ollivier, de son rattachement à l'institution littéraire québécoise, serait la manifestation moderne d'une des virtualités de la littérature considérée comme un *no man's land*, un espace d'errance. La littérature des écrivains immigrés, placée sous le signe de l'errance et de l'exil, serait la pure expression d'une utopie littéraire. En ce sens, Régine Robin a souligné les rapports entre la déconstruction des identités et la littérature. La littérature, écrit-elle, est ce qui défait les identités, érode les certitudes ontologiques. On comprend dès lors la force subversive des littératures migrantes qui réaménagent et décentrent les mythes fondateurs et les fantasmes collectifs. Par ailleurs, selon certains critiques, il existerait une consonance entre les écritures métisses et quelques-unes des figures majeures de la littérature québécoise. C'est ce qu'on peut appeler une lecture typologique des écritures métisses. Les écritures migrantes comme altérité dans la littérature québécoise ne seraient qu'une figure du même; elles n'appartiennent pas tout à fait à l'hétérogène. C'est la thèse de Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*. Pour cet auteur, les problématiques des écritures migrantes ou métisses sont au cœur de la tradition littéraire québécoise. L'œuvre d'Émile Ollivier n'appartient donc pas à un courant étranger à la littérature québécoise, placée depuis la fin des années soixante-dix sous le signe du pluralisme avec des voix féministes (Yolande Villemaire, Nicole Brossard) ou des romanciers sensibles à l'altérité (Germaine Guèvremont, Robert Lalonde). Enfin, le motif de l'exil qui est au cœur des écritures migrantes a obsédé et obsède encore bon nombre d'écrivains québécois. L'exil est même à la base de la modernité littéraire québécoise et est une notion centrale dans la naissance de la littérature québécoise moderne ». Cet exil est conjugué sous des formes psychiques et sociologiques comme le vide, le manque,

l'aliénation. Les figures fondatrices en seraient Saint-Denys Garneau et Octave Crémazie relayées, entre autres, par Anne Hébert, Jean-Guy Pilon, Jacques Godbout. Rappelons que pour ce dernier, la littérature est essentiellement une activité d'étranger. Ainsi, les écritures migrantes comme celle d'Ollivier appartiendraient à l'axe centrifuge de la littérature québécoise, caractérisé par l'exil intérieur, le manque, le pays absent ou inachevé.

Comme on peut le constater, les stratégies par lesquelles on rattache les écritures métisses ou migrantes à la littérature québécoise ne postulent pas de lien direct entre elles et la tradition littéraire québécoise. Il ne pourrait en être autrement : l'écrivain migrant est un nouveau venu, *un voleur de parcours* ayant court-circuité les instances fondatrices comme le sang, la mémoire et la culture qui ont toujours été à la base de l'idée de littérature nationale, instances qui lui auraient donné une légitimité de droit. C'est par le biais du symbolique qu'on le rattache à la littérature québécoise, non par des objets qui ont une épaisseur référentielle. Ce rattachement se fait en termes de flux, d'instabilité, d'ontologie perdue, d'où l'emploi systématique de termes comme déterritorialisation, de transculture qui indexent non un lieu fixe, défini, mais un entre-deux.

Une œuvre à la fois québécoise et haïtienne

N'y a-t-il rien dans l'œuvre d'Ollivier qui puisse la rattacher directement au Québec? Nous croyons qu'au-delà de tout branle-bas théorique, cette œuvre, par quelques-uns de ses thèmes, appartient d'une certaine manière au Québec, et cela suffit à justifier son rattachement à la littérature québécoise. Nous devons cependant ajouter que l'erreur serait d'en oblitérer le caractère haïtien. Elle appartient à un double espace littéraire comme celle de tout écrivain migrant. Ainsi, *Passages* (L'Hexagone, 1991; *Le Serpent à Plumes*, 1994) fait dialoguer le pays natal et le pays d'accueil. La culture haïtienne y est très présente tandis que l'hiver montréalais est longuement évoqué. De ce point de vue, on peut dire qu'il y a une évolution dans la vision du Québec de l'écrivain, puisque son premier roman, *Paysage de l'aveugle* (Pierre Tisseyre, 1977), parle du pays natal et du pays d'accueil sans les faire

dialoguer. De plus, Herman, le personnage de la deuxième partie du roman dont l'action se passe à Montréal, finit ses jours dans un asile d'aliénés. Néanmoins, la mémoire littéraire québécoise traverse ce roman, puisque le narrateur se surprend à réciter un poème de Gaston Miron.

Le passage d'une vision négative à une vision positive du Québec est manifeste dans *Les urnes scellées* (Albin Michel, 1995). Ce roman confirme en même temps la fin d'un topos dans la littérature haïtienne : le retour au pays natal. Adrien Gorfoux a longtemps vécu au Québec et retourne dans son pays pour y faire des fouilles archéologiques. Il est témoin de l'assassinat d'un homme en plein jour et décide d'enquêter sur les causes de ce meurtre. Cette décision est déjà l'expression d'une position privilégiée. L'exil d'Adrien au Québec lui permet d'avoir cette distance minimale avec l'objet qu'exige toute entreprise herméneutique. Bien sûr, il n'aura rien découvert, mais de manière très subtile, le roman lui confère une intelligence des faits dont le sens échappe aux autres personnages, c'est-à-dire à ceux qui sont restés dans le pays. Peu de temps après son retour, il comprend « les tenants et les aboutissants » de la déchéance de son pays.

Cependant, dès son arrivée dans son pays natal, Adrien est comme un étranger, parce que le pays réel est très différent du pays de la mémoire. Il se sent perdu, désorienté, comme s'il revivait de manière exacerbée l'expérience de l'immigration en sens inverse : « La ville entière ne lui offrait aucune prise. Elle lui faisait presque peur » (Ollivier, 1995 : 50).

Plus qu'une méconnaissance, c'est une hostilité qui s'installe peu à peu entre lui et son pays natal, ce qui renforce la valeur positive du Québec. À une employée de l'aéroport qui lui demande son adresse, Adrien répond qu'il n'en a pas. Le narrateur suppose alors que tous ses proches laissés au pays au moment de l'exil doivent être déjà morts. Deux événements impensables ou presque au Québec poussent Adrien à retourner à Montréal : la tentative d'assassinat dont il est l'objet en tentant de sauver un homme que la foule lynche, et le massacre des électeurs. Bref, le retour au Québec lui paraît la seule issue possible.

Ainsi, par une inversion des valeurs, c'est l'autre qui devient le même pour Adrien. L'archéologue adopte les valeurs positives que représente le Québec selon la dimension axiologique du roman. La boucle est bouclée, mais pas à l'endroit où l'on s'attendait. C'est la mère patrie qui devient le lieu de passage. Le Québec devient l'ici et Haïti, l'ailleurs.

Conclusion

Il faut constater que la façon dont on rattache l'œuvre d'Ollivier à l'institution littéraire québécoise maintient cette œuvre à distance, dans une sorte de purgatoire. D'un côté, il y a la volonté de s'appropriier l'œuvre, de l'autre, celle, inconsciente peut-être, de la renvoyer à son altérité. Il ne suffit pas d'écrire et de publier au Québec pour être considéré comme un auteur québécois. Ce double jeu se manifeste dans la prolifération des termes employés pour nommer l'écrivain ou étiqueter son œuvre. Cela veut dire qu'Émile Ollivier est d'ici (du Québec), mais pas tout à fait. Face à l'émergence de la littérature migrante, l'institution littéraire québécoise a dû repenser ses catégories. Tous les critiques ont souligné ce bouleversement. Selon Pierre Nepveu, « Le rapport à l'ici ne peut plus être de l'ordre de la fondation, de l'ontologie, de l'identité – il se définit désormais comme épreuve, comme passage (de la mort à la naissance, du même à l'autre, de l'identique au changeant). » (1988 : 206.) On serait tenté de dire que la littérature québécoise est elle-même devenue une littérature migrante, du moins dans quelques-unes de ses figures. Ainsi, ce lieu médian où se trouve placée l'œuvre d'Émile Ollivier serait l'espace dans lequel cette littérature va désormais évoluer.

Avec la manie du préfixe post, on parle même de littérature post-québécoise. Lise Gauvin, de son côté, déclare que la littérature québécoise s'est décripée, qu'elle est passée de son époque nationaliste à son époque nationale, c'est-à-dire qu'elle a acquis maintenant une pluralité et une polyvalence telles qu'elle se développe en dehors des consensus et peut se passer d'un rapport frileux, emphatique ou malheureux avec le nationalisme, en un mot, elle est ouverte au multiple. Pour reprendre une expression de Monique Larue, on dira qu'elle n'est plus faite uniquement par des arpenteurs mais également par des navigateurs.

Joubert Satyre : Détenteur d'un doctorat en études françaises de l'Université de Montréal avec une thèse ayant pour titre *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier* (2003), Joubert Satyre est actuellement professeur adjoint à l'Université de Guelph où il enseigne la littérature française et la littérature antillaise.

Références

AAS-ROUXPARIS, Nicole (1992-1993). « Passages d'Émile Ollivier : dérive et diversité », *Quebec Studies*, 15 : 31-39.

AUDET, Noël (1987). « Une épopée des Caraïbes (*La discorde aux cent voix*) », *Lettres québécoises*, n° 45, printemps : 24-26.

BONN, Charles, Xavier GARNIER et Jacques LECARME (1997). *Littérature francophone*, Paris, Hatier.

BONNET, Véronique (1999). « Nommer les autres? Quelques catégories et mots utilisés par les critiques québécois pour désigner les écrivains venus d'ailleurs », *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université de Paris 13, n° 27, 1^{er} semestre : 1-6.

BRIÈRE, Éloïse (1996). « *Mère solitude* [sic] d'Émile Ollivier : apport migratoire à la société québécoise », *International Journal of Canadian Studies*, n° 13, printemps : 61-69.

CACCIA, Fulvio et Jean-Michel LACROIX (dir.) (1992). *Métamorphoses d'une utopie*, Paris / Montréal, Presses de La Sorbonne Nouvelle et Éditions Triptyque.

CAUVIN, Paul (1983). *Haïti-Progress*, novembre.

COSSETTE, Gilles (1984). « Avec des mots (*Mère-Solitude*) », *Lettres québécoises*, n° 33, printemps : 36-37.

DOMINIQUE, Max (1999). « L'écriture baroque d'Ollivier et la crise des idéologies », *Esquisses critiques*, Port-au-Prince / Montréal, Éditions Mémoire / CIDIHCA : 179-205.

DUMAS, Pierre-Raymond (1996). *Les écrivains haïtiens de la diaspora*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II.

GASQUY-RESCH, Yannick (1994). *Littérature du Québec*, Paris, EDICEF / AUPELF.

GAUTHIER, Louise (1997). *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC.

GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala.

HAMEL, Réginald (dir.) (1997). *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin.

HAREL, Simon (1989). *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Preambule.

HOFFMANN, Léon-François (1996). « Émile Ollivier, l'exil et la mémoire », *Notre librairie*, n° 128, déc. : 15-24.

JONASSAINT, Jean (1986). « Assumer une certaine polyvalence » (entretien avec Émile Ollivier), *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris / Montréal, Arcantère / PUM : 77-100.

KALMAN-NAVES, Elaine (1995). « Engaged in Exile », [sur *Passages*]. *Books in Canada*, vol. 24, n° 5, été : 12-15.

LAROCHE, Maximilien (1970). *Le miracle et la métamorphose. Essais sur les littératures du Québec et d'Haïti*, Montréal, Éditions du Jour.

MATHIEU, Louise G. (1983-1984), [compte rendu sans titre], *Nuit blanche*, n° 11, déc.-janv. : 25.

NEPVEU, Pierre (1998). *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal.

-- (1988). *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, essais, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »).

-- et Gilles MARCOTTE (dir.) (1992). *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides.

OLLIVIER, Émile (2001). *Repérages*, Montréal, Leméac.

-- (1995). *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel.

-- (1991). *Passages*, Montréal, l'Hexagone; rééd. Paris, Le Serpent à Plumes, 1994.

-- (1986). *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel.

-- (1983). *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel.

-- (1977). *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre.

PESSINI, Alba (2000). *Itinéraires d'exil : Émile Ollivier un parcours haïtien*, Parme, Supergrafica.

ROBIN, Régine (1993). *La Québécoise*, Montréal, XYZ.

SALIM, Jay (1984). « Mère- Solitude », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°s 73-74 : 90-95.

SOULIÉ, Jean-Paul (1983). « Un mariage entre le français et la façon créole » [au sujet de *Mère-Solitude*], *La Presse*, Montréal, 10 décembre : E-4.

Valérie LOTODÉ

Université de la Sorbonne-Paris IV

Le rôle de la critique dans la réception de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra

Résumé : La qualité littéraire des romans de Rachid Boudjedra ne suffit pas à expliquer l'accueil bienveillant que lui a réservé la critique française lors de la parution de certaines de ses œuvres. Son image d'écrivain « authentiquement » algérien ainsi que le contexte politique ont également influencé la presse dans ses jugements. La critique, aussi bien journalistique qu'universitaire, n'échappe pas aux *a priori* idéologiques et ce, depuis l'émergence de la littérature algérienne d'expression française.

Algérie, auteur algérien, authenticité, critique, lecteur, Rachid Boudjedra, réception

« Face à une critique française, je dirais, traditionnelle, qui ne cherchait, dans les textes des écrivains "ex-colonisés" que des clefs pour interprétation sociologique immédiate, moi, qu'est-ce qui m'animait donc? Un nationalisme à retardement? Non, bien sûr, seulement la langue », déclare l'écrivaine algérienne Assia Djebar (Djebar, 2000 : 18), qui reproche également à la critique française de la considérer comme « la Musulmane de service » (Djebar citée par Bourget, 1997 : 15). De même, Tahar Ben Jelloun déclare en avoir assez d'être « l'Arabe de service » et de passer pour le « spécialiste » (Ben Jelloun cité dans *ibid.* : 15) de l'immigration. La renommée acquise par certains écrivains francophones n'empêche pas la critique littéraire de continuer à les cataloguer, les étiqueter en fonction de leurs origines culturelles¹. Il est vrai que la critique littéraire, qu'elle soit scientifique ou vulgarisée, la presse et les médias de façon générale circonscrivent les auteurs de langue française dans des aires géographiques et culturelles précises (Antilles, Québec, Maghreb...) et limitent parfois la portée de leurs œuvres à leurs

¹ Voir, à propos des étiquettes identitaires et de leur historicité, l'article de Halen, 2001.

dimensions ethnologique, sociologique ou politique, au détriment de leur littérarité.

Nonobstant, on ne peut nier le fait que cette presse contribue à la promotion du champ littéraire francophone, en pleine évolution, et accroît la notoriété des écrivains de langue française. Ainsi être catalogué « auteur algérien », dans les années 90, constitue en France un argument de vente. L'actualité sanglante de l'Algérie attire l'attention du public sur *Al Djazaïr* et sur ses écrivains qui bénéficient, en Europe et en Amérique, d'un succès éditorial grandissant :

Il faut dire également que cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net regain d'intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains. Mais que l'attente de lecture qu'elle entraîne est beaucoup plus documentaire que littéraire. Quoiqu'il [sic] en soit la littérature en profite également, ne serait-ce que dans la multiplication des traductions de littérature maghrébine francophone en d'autres langues européennes (Bonn, 1999 : 17).

Aussi le roman de Rachid Boudjedra intitulé *La vie à l'endroit* (1997) ainsi que ses essais *FIS de la haine* (1992) et *Lettres algériennes* (1995) qui portent sur la guerre civile en Algérie bénéficient-ils, lors de leur parution, d'une bonne réception critique, car la presse et le public y découvrent la violence que subit au quotidien la population. Ces ouvrages, écrits par un homme du pays, ont valeur de témoignages, témoignages qui ont une portée d'autant plus grande que l'écrivain est engagé. Il est même condamné à mort par le Front Islamique du Salut, depuis la parution en 1983 de son roman *L'insolation*, et ne se déplace plus sans revolver ni cyanure. Son appartenance à la société arabo-musulmane, doublée d'un engagement politique, donne l'impression à la critique d'être face à un écrivain « authentique ». Mais qu'entendent les journalistes par cette notion ambiguë d'authenticité? Et dans quelle mesure l'œuvre boudjedrienne satisfait-elle leurs attentes?

Rachid Boudjedra, un « écrivain authentique »

D'une certaine façon, « La Répudiation » devrait faire date. C'est le premier roman dont on peut dire qu'il soit *authentiquement algérien* [...] (Giron, 1969 : 4). *La Répudiation* est l'œuvre d'un écrivain

authentique et, historiquement, nous avons avec ce livre le premier roman *spécifiquement algérien*. (Marotte, 1970 : 35.) [...] [V]oici, explosivement, le premier *roman authentiquement algérien*, avec l'Algérie non pas comme sujet, discours ou histoire, mais comme chair et comme supplice, comme mode de pensée et de refus, comme manière d'être et de vomir. (Gaugéard, 1969 : 3.) [...] Il est rare qu'un homme s'adresse à nous en évoquant le revolver et le cyanure qu'il garde à portée de main. Rachid Boudjedra n'avait pas besoin de cela pour être un *écrivain authentique* (quatrième de couverture de Boudjedra, 1995) (dans tous ces extraits, l'italique est de nous).

Les journalistes voient en Rachid Boudjedra un parfait représentant de l'Algérie dans le domaine littéraire : il parle des siens, situe le cadre de ses fictions dans son pays natal, revisite l'histoire algérienne et n'hésite pas à remettre en cause les piliers de sa société ou à aborder crûment le thème de la sexualité en islam. Aussi son œuvre choque-t-elle autant qu'elle envoûte son lecteur. *La répudiation* séduit notamment un public français qui voit en Boudjedra un écrivain de la rupture et de la différence, du fait de la charge subversive de ses premiers romans et de l'épaisseur du référent maghrébin. En Algérie, le succès de ce roman, qui ne s'est pas démenti depuis sa parution en 1969, s'explique par l'attente d'un dire d'effraction qui ne célèbre plus les valeurs du groupe mais dit le mal-être de la femme et plus généralement de l'individu face au conformisme collectif (voir Bonn, 1983 : 5). Une autre partie du public algérien n'approuve pas, en revanche, le fait qu'on se permette de critiquer une société qui vient d'acquérir son indépendance. Il est trop tôt pour repenser une société qui sort à peine de ses cendres. Charles Bonn pense d'ailleurs que l'auteur témoigne d'une certaine complaisance vis-à-vis du lecteur occidental, en lui dévoilant l'intimité algérienne, le sang, le sexe, l'inceste, la répudiation, plus faciles à regarder lorsqu'il s'agit de la société de l'Autre. D'après le critique, Rachid Boudjedra fait partie des écrivains qui « jouent docilement le jeu qu'on attend d'eux, non seulement dans leurs écrits, mais aussi dans leurs prestations publiques » (*Ibid.*).

Il est vrai que l'écrivain se conforme – peut-être sans le savoir ni le vouloir – aux attentes de la critique en quête d'une certaine authenticité lorsqu'il met en avant son algérianité. Il affirme, par exemple, que son œuvre romanesque s'adresse avant tout à ses frères de sang et de culture : « Le premier lecteur pour moi, déclare-il en 1992 au cours d'un colloque, c'est d'abord l'Algérien, ensuite le Maghrébin, ensuite l'Arabe, ensuite tous ceux qui

veulent bien venir à mon texte » (Boudjedra, 1992 : 251). Il avait déjà exprimé cette idée en 1975, au moment de la parution de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* :

En ce qui me concerne, je dis qu'au départ, je m'adresse à l'Algérien. J'écris ensuite pour tous les lecteurs potentiels qui vivent, au niveau du Tiers-monde, les mêmes expériences, les mêmes problèmes que nous en Algérie. Il se trouve, ensuite, que d'autres publics, français ou autres[,] vont venir s'intégrer dans le processus écrivains / lecteurs – Pour des raisons historiques, politiques ou littéraires tout simplement. [...] Je reste persuadé[,] quant à moi, que la sensibilité du lecteur algérien, Tiers-mondiste, ou ami, rejoint la mienne (Boudjedra, 1975a : 30).

L'auteur assure, dans cet article, que ses œuvres postulent en priorité un lecteur maghrébin avec lequel s'instaure une relation de complicité et de sympathie. Dès lors, il donne une image de lui-même qui coïncide avec celle que la critique se fait d'un auteur maghrébin : ce dernier doit non seulement inscrire sa fiction outre-Méditerranée ou évoquer les problèmes qui bouleversent son pays, mais également s'adresser aux siens. L'authenticité d'un écrivain provient en partie de la capacité de ses textes à postuler un lecteur virtuel algérien. Nous ne parlons pas ici du public réel, mais d'un lecteur abstrait que les théoriciens de la lecture ont défini sous le terme de « narrataire extradiégétique » (Gérard Genette), de « lecteur implicite » (Wolfgang Iser), de « lecteur abstrait » (Jaap Lintvelt) ou encore de « Lecteur Modèle » (Umberto Eco). Cette figure textuelle peut présenter des traits caractéristiques, notamment une identité culturelle, qu'il est possible de dégager grâce à des indices textuels.

Certains romans convoquent, en effet, la part d'algérianité du lecteur lorsqu'ils font référence par exemple au patrimoine littéraire arabo-musulman. Les lecteurs de *La macération*, de *La prise de Gibraltar* et de *Fascination* relisent ou découvrent des œuvres aussi prestigieuses que *L'histoire des Arabes et des Berbères* d'Ibn Khaldoun ou les *Voyages* d'Ibn Batouta. Ils poursuivent alors le dialogue intertextuel avec ces derniers et confrontent leur part d'algérianité aux textes les plus subversifs de la littérature arabe, dans la mesure où ces œuvres proposent une vision critique de l'histoire arabo-berbère. Les romans réactualisent aussi des personnages célèbres. Dans *L'insolation*, le fameux poète perse Omar Khayyâm est réincarné, tandis que la figure populaire de Djoha est remise au goût du jour. La tradition orale est ainsi

réhabilitée. L'auteur multiplie également les rapprochements avec *Les mille et une nuits*, recueil écrit lors de l'âge d'or de la culture arabo-musulmane du VIII^e au XII^e siècles. Rachid Boudjedra se présente, par conséquent, comme un digne héritier de la littérature populaire et savante arabo-berbère, même s'il écrit en français.

Le romancier ne convie jamais, en revanche, son lecteur à un dialogue intertextuel avec les écrivains francophones ou arabophones de la période coloniale. Le lecteur est donc amené à refuser toute image exotique des peuples maghrébins, image qui s'est constituée en France dès l'époque romantique dans la peinture (Eugène Delacroix, Eugène Fromentin...) et dans les lettres (Guy de Maupassant, André Gide...) pour répondre à une curiosité suscitée par le début de la colonisation en 1830. Certes, Eugène Fromentin est cité dans *La pluie*, mais en tant que peintre de l'exotisme oriental. Quant à André Gide, ce n'est pas un hasard si ses écrits sont rapportés, dans *La répudiation*, par l'amante française qui continue à percevoir l'Algérie comme un lieu pittoresque : « [T]ous riaient devant l'énervement de mon amante européenne, qui venait me voir en m'apportant des fleurs et des fruits, ainsi que des citations de Gide sur Biskra, griffonnées sur une page d'écolier débutant » (Boudjedra, 1969 : 147). Dans *Fascination*, c'est encore une étrangère, Olga, qui offre au malade des « citations de Gide sur Biskra, griffonnées sur une page d'écolier débutant, parce qu'elle voulait lui faire plaisir et qu'elle connaissait quelques mots de français. » (Boudjedra, 2000 : 129.) En définitive, le romancier s'inspire d'un patrimoine littéraire arabo-musulman antérieur à l'occupation européenne et ferme la parenthèse coloniale. Il conteste ainsi toute une période littéraire et historique au cours de laquelle la société algérienne a été déstructurée et son identité brisée et préfère privilégier le dialogue intertextuel avec des écrivains de la période précoloniale, ainsi qu'avec ses contemporains.

L'œuvre romanesque boudjedrienne se nourrit en effet des ouvrages de celui qu'on considère comme le père de la littérature maghrébine de langue française : Kateb Yacine. Cette dimension fondatrice lui vient en partie du renversement qu'il opère de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient et du fait qu'il a permis le développement dans le champ littéraire algérien d'un faisceau de références à des textes

issus d'Algérie même, notamment dans *Nedjma*, plus qu'à des œuvres familières à la culture humaniste du lecteur français (voir Bonn, Garnier et Lecarme, 1997 : 190).

L'année 1989 a vu disparaître deux des pères fondateurs de la littérature algérienne moderne : Mouloud Mammeri et Kateb Yacine. [...] Kateb Yacine a donné à la littérature maghrébine son texte le plus tumultueux et peut-être le plus dense et le plus accompli. *Nedjma* est en effet souvent désigné comme le texte fondateur de la littérature algérienne de langue française. [...] Il a fallu attendre toutefois 1956 pour que *Nedjma* vienne, par la complexité de sa quête et la superbe échevelée de son écriture, fonder une maturité et une *origine* littéraires. Pour la première fois dans la littérature maghrébine, l'expression de l'*intérieur* fracture la syntaxe qui la porte et fait éclater du même coup cet « indigénisme » qui sous-tend jusqu'aux meilleures œuvres des années 50 (Djaout, 1990 : 49-50).

Nedjma devient un roman-phare, inépuisable, une source originelle à laquelle les écrivains maghrébins d'après l'Indépendance viennent se ressourcer et emprunter certains motifs, personnages ou expressions : « Sans *Nedjma* peut-être que nous autres écrivains maghrébins de la génération de l'indépendance, nous n'aurions pas écrit ce que nous avons écrit. Comme dit Abdellatif Lâabi "*nous descendons tous du manteau de Nedjma!*" » (Ben Jelloun, 1990 : 15-16.) Tahar Djaout et Tahar Ben Jelloun, en désignant explicitement *Nedjma* comme le texte fondateur de la littérature maghrébine, montrent bien que cette œuvre demeure essentielle pour tous les écrivains qui se réclament de l'aire géographique et culturelle du Maghreb. Aujourd'hui encore le roman de Kateb Yacine sert de référence. Le jeune romancier algérien Salim Bachi ne nomme-t-il pas la femme mystérieuse et sensuelle, dans *Le chien d'Ulysse* (2001), « *Nedjma* »? Joli clin d'œil au maître incontesté.

[S]i *Nedjma* instaure le mythe de la littérature algérienne, le mythe donc d'une identité littéraire, s'il est le mythe d'origine du roman algérien de langue française en tant que texte, le roman de Kateb tire justement sa force de sa fonction mythique même. Le geste des Keblouti y développait, pour la première fois dans le cadre d'un roman, une mythologie des origines, au-delà d'une tribu particulière, du pays tout entier. *Nedjma*, en ce sens, a pu être interprétée comme une allégorie de l'Algérie, et le récit des aventures de l'héroïne et de ses quatre amants faisait passer le temps historique du roman à la dimension exemplaire du temps mythique, générateur de l'identité collective (Bonn, 1985 : 264).

Nedjma est une femme, une amante, une maîtresse convoitée mais jamais conquise; même son époux Kamel n'a pas su conquérir son cœur. Mais la quête amoureuse des amants de Nedjma n'est pas vaine, puisqu'elle s'accompagne d'une découverte de leur généalogie, de leur véritable ascendance et de leur histoire collective. La descendante de l'ancêtre Keblout et de la Française incarne, grâce à sa double origine culturelle, le pays dans sa diversité et sa complexité : elle est l'Algérie qu'aucun colonisateur n'a su assujettir; elle incarne une nation toute nouvelle qu'il va falloir protéger. Ces interrogations convoquent en premier lieu un lecteur virtuel algérien qui s'interroge sur le devenir et la spécificité culturelle de son pays.

Les analogies entre *Nedjma* et les premiers romans de Boudjedra s'opèrent sur le plan thématique et formel. L'expression « le cercle des repréailles », utilisée dans *La répudiation* à propos de la haine des fils envers leur père, reprend par exemple le titre d'une pièce de Kateb Yacine. Une des expressions récurrentes de *La répudiation* et de *L'insolation*, le « Clan », appartient aussi au lexique katebien. Les points de comparaison portent à la fois sur le vocabulaire, les personnages, les motifs (notamment celui du sang) et sur les thèmes (en particulier la claustration de la femme)². Ces liens intertextuels sont suffisamment visibles pour ne pas échapper à l'attention du lecteur averti, invité à relire une œuvre où se pose la question même de la maghrébinité.

Grâce à quantité de clins d'œil à l'œuvre de Kateb, Rachid Boudjedra acquiert par conséquent un statut d'auteur moderne du Maghreb. Son œuvre romanesque entre dans la sphère de la littérature maghrébine et, de surcroît, algérienne. La critique peut ainsi présenter Rachid Boudjedra comme un digne successeur de Kateb Yacine, dont l'œuvre exprime un imaginaire (au sens d'un ensemble de représentations stéréotypées³) arabomusulman tout en utilisant la langue de Voltaire. Elle crée une filiation que Rachid Boudjedra revendique d'ailleurs et assure à ce dernier une reconnaissance littéraire.

² Pour compléter cette étude, consulter la thèse d'Ibrahim-Ouali, 1998 : 129-134 et Bonn, 1990 : 114, 112-116.

³ Notre conception de l'imaginaire rejoint celle de Chebel : « *L'imaginaire est un réel transformé en représentation*, une histoire cumulée qui continue à agir en nous, à l'instar d'une communication supra-langagière qui n'exclut point la langue. Ses contenus sont essentiellement abstraits : symboles, images, idées..., mais son impact est "concret", disons "effectif", car seul un acte humain qui ne produit pas de sens est un acte mort. » (1993 : 370)

En définitive, la critique journalistique considère comme « authentiquement algérien » l'écrivain de nationalité algérienne qui puise son inspiration non seulement dans sa culture originelle mais aussi dans la littérature contemporaine, c'est-à-dire dans le patrimoine littéraire *ante* et *post* colonial. Rachid Boudjedra correspond alors à l'idée que la critique se fait de l'auteur algérien.

Elle encense donc ce créateur qui comble parfaitement ses attentes. Tel n'a pas été le cas pour l'écrivain marocain Driss Chraïbi à qui Salim Jay a reproché d'internationaliser ses thèmes dans *Un ami viendra vous voir* (1966). L'intrigue de ce roman se déroule en France : l'émission télévisée de Christophe Bell, magnat de l'information et président d'une puissante société de médias, se propose de pénétrer dans les foyers et de faire parler des gens ordinaires sur leurs problèmes. Il s'entretient ainsi avec Ruth Anderet, une femme moderne qui semble tout avoir pour être heureuse, métier, compte en banque, mari, enfant, mais qui n'en demeure pas moins insatisfaite. Ruth se rend très vite compte que cette émission ne lui apporte rien : l'entretien découpe sa vie en tranches et l'illustre techniquement par de longues publicités, comme si elle n'était qu'un pur produit commercial. Une fois l'équipe partie, Ruth tue sauvagement son enfant dans un accès de folie et se fait ensuite soigner par le psychiatre Daniels. Le docteur découpe aussi tranche par tranche la vie de cette femme jusqu'à ce qu'il se rende compte du caractère vain de ses enquêtes. Il se rend alors compte que la patiente doit être envisagée non comme un sujet d'analyse mais comme un être humain. Le romancier porte en résumé un regard dur sur la société de l'Autre et sur le statut de la femme moderne qui, malgré son indépendance matérielle et sa liberté de mouvements, reste assujettie et soumise à de nouveaux carcans. Mais le romancier semble avoir eu le tort de mettre en scène des personnages occidentaux qui évoluent en France, si l'on en juge par la réaction de certains critiques. Bien que Driss Chraïbi porte un jugement sévère sur la société moderne occidentale, Salim Jay ne peut s'empêcher de penser que l'auteur « des pages les plus vigoureuses et mordantes (*Le passé simple*, *Les boucs*) de la littérature maghrébine d'expression française » (Jay, 1967 : 39) a renié son passé pour participer à « l'élaboration d'une œuvre "intégrale" à la littérature française de langue française [...] ». [L]es réactions du public marocain à la lecture d'*Un ami*... indiquent

clairement que, dans son pays, pour son pays, IL EST MORT » (*Ibid.* : 39).

Pour un auteur aussi représentatif de la littérature marocaine, auteur qui a marqué sa génération, il est très difficile de situer sa fiction hors des frontières nationales sans donner à son public le sentiment d'une trahison odieuse et d'un asservissement à la littérature française. La réception critique d'*Un ami viendra vous voir* de Chraïbi qui a souhaité « dépasser l'œuvre de circonstance » (Chraïbi, 1966 : 43) et s'attaquer à des sujets de portée universelle montre clairement qu'un auteur maghrébin se doit de parler des siens pour être lu et considéré comme tel. En conclusion, la critique n'hésite pas à radier de la liste des écrivains nationaux un artiste qui ne comble pas ses attentes. Rachid Boudjedra dont le premier roman est aussi iconoclaste que celui de son collègue marocain aurait peut-être subi le même sort s'il avait situé ces fictions hors de l'Algérie ou des pays d'immigration algérienne. Mais aucun de ses romans ne propose une intrigue hors des frontières d'*Al Djazaïr* ou ne porte exclusivement sur l'Autre.

Influence de la politique sur la réception critique

L'attachement de Rachid Boudjedra aux lieux et aux thèmes attendus ne l'expose pas à la vindicte de la critique, bien au contraire. La censure en Algérie de *La répudiation* qui circule malgré tout sous le manteau crée un effet de curiosité en France autour d'un roman peu orthodoxe. De plus, la presse française de gauche, ravie de découvrir un texte qui défende et illustre ses idées, a réservé au livre un accueil bienveillant. Les nombreux articles consacrés à *La répudiation* dans cette presse sont, en effet, particulièrement élogieux :

N'entre pas qui veut dans ce beau livre [...]. À ce délire verbal il n'était pas nécessaire de fournir une justification, de sous-entendre que celui qui raconte se trouve dans un état mental précaire, qu'il lui arrive de fabuler, de confondre les divers temps de sa biographie, au fond, de faire du roman sur le roman [...]. L'écriture chatoyante de Rachid Boudjedra convient à ces évocations. Le réalisme s'épanouit chez lui, comme chez Baudelaire, à qui il fait penser parfois, en fleurs luxuriantes [...]. Il serait injuste, comme la tentation en vient forcément, de parler à son propos d'orientalisme et de folklore [...]. La critique sociale n'est pas douteuse : la tradition musulmane est sclérose

absolue, porte close à toute révolution véritable. Sans doute est-ce dans cet esprit qu'il faut aborder la partie obscure du récit (Freustié, 1969 : 41-42).

Jean Freustié du *Nouvel Observateur* ne se contente pas ici d'admirer le style et le thème de l'ouvrage; il anticipe d'éventuelles critiques, en y répondant déjà. Il récuse tout article qui mettrait en cause l'équilibre mental du romancier et ne saurait distinguer la véritable folie de l'invention littéraire. Il réfute aussi les articles « injuste[s] » qui dénonceraient le réalisme outrancier, l'aspect folklorique ou la critique sociale. Quant à Luc Estang du *Populaire du Centre*, il souligne « la force du récit », la façon dont l'auteur « suggère admirablement les choses » : « Au fond, les raisins de la colère juvénile ont le même goût sous tous les soleils! » (Estang, 1969 : 10), conclut-il. La revue *Rouge* (quotidien de la ligue communiste révolutionnaire) conseille aussi vivement *La répudiation* : « [à] lire ou à relire sans tarder » (P. C., 1976 : 10). Le ton change radicalement dans les revues d'extrême droite. Citons par exemple un extrait très éloquent de l'*Unité française, Organe du Parti national populaire* de juin 1970, qui classe *La répudiation* dans la catégorie des « livres à ne pas lire » : « Je regrette, pour la tenue de ce journal, et par prudence aussi, de ne pouvoir donner ici quelques échantillons plus précis de ce tissu d'ordures. Nous, nous serions censurés. » (Clouzot, 1970 : 9.) La virulence des propos révèle le manque de partialité du critique qui confond rubrique littéraire et chronique politique.

La presse de gauche trouve en Boudjedra un interlocuteur privilégié. Ce dernier ne dénonce-t-il pas en effet la répression sexuelle de la femme et en filigrane le coup d'État de Houari Boumediene de juin 1965, qui exile la gauche du pouvoir?

La « réaction » qu'avait constitué [sic] jusqu'au lancement de la Révolution agraire – toujours selon les mêmes clichés – le régime militaire du président Boumédiène venait donc à point nommé pour « résoudre » cette contradiction doctrinale : la répression sexuelle devenait le fait, non plus d'une société avec laquelle nos anciennes solidarités se vivaient de plus en plus malheureuses, mais d'une conspiration patriarcale des « mâles, alliés aux mouches et à Dieu », selon l'expression de *La Répudiation*, « conspiration » dont le coup d'État installait le pouvoir tout en exilant la gauche politique (Bonn, 1983 : 4).

L'action des « Membres Secrets du Clan », à qui incombe « la lourde charge de diriger un État dont les citoyens étaient tous

plus ou moins récalcitrants » (Boudjedra, 1969 : 215), représente le régime du président Boumediene durant lequel des opposants politiques étaient enfermés dans des villas. La fiction rejoint ici la réalité puisque Rachid Boudjedra en tant que communiste fut gardé au secret comme son personnage Rachid, pendant neuf mois, après le coup d'État.

En outre, Jean Déjeux fait en 1973 le constat suivant : « La gauche exploite maintenant le roman de Boudjedra : la religion, l'Islam, la morale sont opprimantes; on l'a toujours dit; vous le voyez bien! » (Déjeux, 1973 : 381.) Le critique dénonce la récupération politique du roman tant par la gauche que par la droite, « à l'affût de peintures et de descriptions qui corroborent leur manière de voir les "autres" » (*Ibid.*) et à la recherche d'écrits qui stigmatisent « les maux de la tribu » (Renaud, 1969 : 5-6) ou « la morale des ancêtres » (Revel, 1969 : 119), selon les expressions de journalistes de l'époque. Le roman est, en somme, utilisé pour argumenter et illustrer des idées politiques.

La presse s'empare aussi d'un autre roman de Rachid Boudjedra intitulé *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975b) afin d'alimenter le débat politique. Cette œuvre donne lieu dans la presse de gauche française à de nombreux articles très louangeurs :

[C]e nouveau récit mythologique, s'il plonge ses racines dans les origines de la littérature occidentale, s'ancre aussi dans la réalité la plus explosive, la plus scandaleuse, sous son apparence anodine : « Paris 26 septembre 1973. Temps chaud. Température à midi : 26°. Nombre d'heures d'ensoleillement : 9 » Temps chaud, oui, puisque c'est justement l'époque de la grande flambée raciste [...] [sic] (Limousin, 1975 : 29).

La presse de droite fait au contraire peu cas de ce livre dont elle n'apprécie pas le discours sociopolitique qui sous-tend la fiction romanesque :

Ce livre se veut un immense cri contre le racisme. Ce n'est qu'une suite de phrases incohérentes et un pamphlet parfaitement injuste contre un pays qui accueille, ne l'oublions pas, des millions d'Arabes, leur permettant ainsi d'échapper à la misère de leur pays d'origine. Inutile de dépenser 34 francs (Labat, 1975 : 15).

Il faut rappeler que le roman paraît en plein débat sur l'immigration algérienne en France. Dans les années soixante-

dix, l'émigration ne cesse de progresser, malgré l'accord franco-algérien du 27 décembre 1968 qui limite la liberté de circulation prévue par les accords d'Evian et les contrôles plus sévères aux frontières. Le chef d'État algérien dénonce en termes sévères, à l'ouverture d'une Conférence sur ce thème, le 12 janvier 1973, les insultes et les assassinats dont sont victimes les Algériens en France, à la suite, selon lui, des décisions du gouvernement de nationaliser les ressources pétrolifères⁴. Après la guerre israélo-arabe de juin 1967, l'Algérie décide effectivement de nationaliser les activités de raffinage-distribution de Mobil et d'Esso (voir Stora, 1994 : 37, 42). La France réagit vivement à cette décolonisation pétrolifère et boycotte l'essence algérienne.

Topographie idéale pour une agression caractérisée illustre donc parfaitement le discours du chef d'État algérien puisqu'il dénonce les assassinats et les préjugés dont sont victimes les immigrés. Un article d'*El Moujabid* qui contient des extraits d'un « communiqué officiel » (Boudjedra, 1975b : 233) sur la suspension de l'émigration en France, décidée en septembre 1973 par le pouvoir algérien, est d'ailleurs inséré dans le récit :

Par ailleurs, le Conseil de la révolution et le Conseil des ministres ont étudié la situation devenue dramatique, de l'émigration algérienne en France, notamment après la vague de racisme qui s'est abattue sur nos travailleurs à la veille de la tenue de la quatrième Conférence au sommet des pays non alignés. [...] Des mesures conservatoires ont été envisagées et il a été décidé en l'occurrence la suspension immédiate de l'émigration algérienne en France en attendant que les conditions de sécurité et de dignité soient garanties par les autorités françaises aux ressortissants algériens (Boudjedra, 1975b : 233).

Charles Bonn remarque qu'à l'époque les idées de la gauche française correspondent à celles du pouvoir algérien :

⁴ Consulter Boumediène : « Que signifie la nationalisation du pétrole et celle de quelques petites usines pour les peuples [sic] algérien et français? Je suis persuadé qu'il ne s'agit là que de questions secondaires en [sic] égard aux relations humaines qui doivent dépasser tout autre domaine. / L'Algérien est maintenant un citoyen au sens le plus complet du terme. / Imaginez le scandale qui se serait produit si la police algérienne venait à interpellé un coopérant français et à le tuer dans ses locaux. Ce serait alors la "fin du monde". C'est pour cette raison que je peux dire que le sang du citoyen algérien est du même poids et de la même valeur que celui de tout citoyen français. / En évoquant ce sujet, notre espoir est que l'émigration algérienne doit être convenablement traitée et que toutes les conditions garantissant sa sécurité et sa dignité soient réunies [...]. Je citerai le dernier [problème] dont la victime a été un émigrant algérien. Ce genre d'incidents pourrait se produire dans notre pays. Mais le drame est que ce citoyen a été tué en un lieu officiel par des éléments dont la mission est de veiller sur la sécurité du citoyen algérien qui n'est plus le "Français-musulman" d'antan, d'avant 1954. » (1973 : 12-14.)

Là, aucune contradiction entre les analyses de la gauche française et celles du pouvoir algérien. D'ailleurs, la recrudescence des attentats racistes en France n'est-elle pas la conséquence de la décision anti-impérialiste du pouvoir algérien enfin rallié, de nationaliser les hydrocarbures? (Bonn, 1983 : 5.)

La gauche (qui fait partie de l'opposition sous la présidence de Giscard d'Estaing) est en effet plus favorable à l'immigration algérienne⁵. Aussi le roman bénéficie-t-il d'un bon accueil par la presse de gauche et développe-t-il en même temps un discours conforme à celui du discours politique algérien :

Discours de conformité idéologique manifestant grâce à l'émigré-immigré providentiel la nouvelle alliance entre le discours du pouvoir algérien et celui de la gauche française, écriture codée manifestant la littérarité française pour le lecteur algérien, et le bon élève un peu anachronique pour le lecteur français, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* a réussi ce tour de force de permettre la réinsertion de l'auteur de *La répudiation* dans son pays : n'y occupe-t-il pas à présent un poste enviable? (Bonn, 1983 : 9.)

Il est vrai que *Topographie idéale pour une agression caractérisée* donne une nouvelle direction à l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra. Son regard critique se pose désormais sur la société de l'Autre et dénonce l'aspect inhumain de son modernisme qui exclut et broie l'individu non initié à ses règles. Le roman condamne non seulement un aspect du modèle économique français mais aussi la vague de racisme, vexations et insultes, que subissent de plein fouet les travailleurs immigrés algériens qui vivent ou tentent de survivre dans un environnement hostile : « Il ne comprend pas que c'est là que nous sommes devenus fous, vivant – malgré les insinuations du muezzin au sujet des gamines séduites et transformées en pensionnaires des maisons closes – dans des mansardes sordides, pour éviter les hôtels, non moins sordides mais soumis à des contrôles policiers incessants, avec brimades, insultes et exactions » (Boudjedra, 1975b : 149-151). Prostitution, bidonvilles, maladies graves, travail de forçat, froid, faim et détresse attendent le futur

⁵ « La Gauche en général, et le Parti socialiste en particulier, ont tissé au fil des années, des relations suivies, et de plus en plus intensives avec le Parti algérien au pouvoir, le F.L.N., et en ce qui concerne plus spécialement l'échange de vue périodique sur la situation des émigrés avec l'appendice du F.L.N. en France : "l'Amicale des Algériens en Europe". [...] [D]ès le 27 juin 1972, le Programme Commun de gouvernement adopté conjointement par le Parti Communiste Français et le Parti Socialiste [...] stipulera dans sa partie traitant des problèmes de l'emploi que : "le plan, prévoira le nombre de travailleurs immigrés accueillis chaque année afin de définir les mesures économiques et sociales à prendre. Les travailleurs immigrés bénéficieront des mêmes droits que les travailleurs français. La loi garantira leurs droits politiques, sociaux et syndicaux" » (Benamrane, 1983 : 78).

travailleur attiré par les promesses fallacieuses de la France qui fait espérer à chaque arrivant les mêmes droits pour tous. Le discours de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* va donc, au moment de sa parution, dans le sens du pouvoir algérien en démystifiant un certain discours sur l'Occident. Le crime raciste d'un immigré algérien tué sauvagement dans le métro parisien par une horde « l'acculant contre un mur, lui fracassant la tête contre ses porosités » (Boudjedra, 1975b : 165) met à mal les vertus humanistes dont s'enorgueillissent les Occidentaux. En ce sens, le roman confirme le discours du gouvernement qui découvre un auteur fort préoccupé par le devenir de ses compatriotes et qui n'hésite pas à faire le procès de la société moderne occidentale.

N'en déduisons pas toutefois que l'écriture de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* serait, contrairement aux deux premiers romans boudjedriens, une écriture d'allégeance. Certes, le roman profite largement du contexte politique lors de sa publication. Mais l'auteur ne répond pas pour autant à une commande sociale implicite. Il est extrêmement difficile de savoir s'il se plie au discours idéologique ou s'il évoque, sans se soucier de la réception du roman, les préoccupations sociopolitiques de ses compatriotes. Au lieu de suspecter Rachid Boudjedra d'être un auteur de circonstance, de complaisance, on pourrait considérer *a contrario* que c'est la critique qui se rallie à ses idées et non l'inverse. Quant à son allégeance à la littérature française dont nous parle Charles Bonn, elle n'est qu'apparente. En empruntant de façon ostentatoire les techniques scripturaires des Nouveaux Romanciers dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, l'auteur récuse l'écriture trop sophistiquée qui se révèle incapable d'interférer sur la destinée du personnage de l'émigré. Il dénonce surtout la vanité d'une écriture sans prise sur le réel (voir Ibrahim-Ouali, 1995 : 45-54).

Quoi qu'il en soit, il est clair que le contexte politique explique parfois la grande médiatisation de certains romans maghrébins⁶. Kateb Yacine était d'ailleurs très conscient de l'influence directe des événements historiques et politiques sur la réception de son œuvre. Il déclare que « s'il n'y avait pas eu la guerre d'Algérie, *Nedjma* n'aurait pas été publié de si tôt » (Kateb, 1985 : 13). De plus, « il fallait faire quelque chose de très difficile pour que les

⁶ Les citations suivantes des ouvrages de K. Yacine, de J. Déjeux et d'H. Gafaiti proviennent de la thèse de Bourget, 1997 : 5, 6, 16, 24.

gens les plus exigeants en matière littéraire soient obligés de reconnaître, non pas seulement un livre, mais l'expression d'un pays » (Kateb Yacine cité par Déjeux, 1993b : 125). La politique influence non seulement la critique littéraire, la réception, mais aussi la création littéraire. Hafid Gafaïti constate aussi que la critique, à la parution en 1982 du *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni, a failli à sa mission qui consiste à juger une œuvre littéraire :

Le fleuve détourné est paru dans une conjoncture politique particulièrement dominée par le désaccord algéro-français sur le prix du gaz notamment. Ainsi, la presse de droite n'a pas eu la pudeur de contenir ses griefs contre la volonté d'indépendance économique et politique de l'Algérie alors même qu'elle était supposée traiter de littérature (Gafaïti, 1991 : 33).

Littérature, critique et politique irrémédiablement liées

L'attribution des prix littéraires dépend aussi de facteurs qui échappent totalement à l'écrivain. Jean Déjeux déplore que l'attribution du Goncourt au marocain Tahar Ben Jelloun fasse penser à « une contre-offensive contre l'apartheid et contre les déclarations anti-émigration maghrébine en France du Front National » (Déjeux, 1993b : 253-254) :

Il suffit, en effet, que les Français décernent un Prix à un auteur maghrébin de langue française pour que les jalousies, rivalités, sarcasmes et procès d'intention surgissent et se déchaînent contre eux et contre le lauréat. Quand aucun Prix n'est attribué on écrit alors dans la presse : « ils nous en veulent », « c'est du racisme », de la discrimination, le rejet, parce que « nous sommes arabes »! Quand un Prix est accordé : « c'est de la récupération », de l'embrigadement, de l'aliénation, de l'utilisation de « l'Arabe de service », etc. (*Ibid.*)

Carine Bourget précise que l'« attribution du Goncourt a fait se proliférer les études sur *La nuit sacrée* (et le roman dont il est la suite), alors que beaucoup s'accordent sur le fait que des œuvres antérieures de Ben Jelloun étaient plus méritantes du prix » (Bourget, 1997 : 16). Peu importe si c'est vrai ou non, l'essentiel est d'être conscient que la valeur littéraire d'une œuvre ne se mesure pas à sa réception commerciale ou médiatique.

Par ailleurs, il existe actuellement un autre « trio explosif » : islam, littérature et politique.

Pour les écrivains musulmans, l'Islam transforme le couple littérature / politique en un trio explosif. Les démêlées [sic] d'auteurs tels que Salman Rushdie et Tasleema Nasreen avec des autorités religieuses (et l'indignation qui s'ensuit particulièrement en Occident qui se pose comme le défenseur de la liberté d'expression) ne font qu'accroître l'antagonisme entre l'Islam et le monde occidental. Depuis les dernières décennies, l'Islam fait fréquemment la une de l'actualité aussi bien en France qu'aux États-Unis, où les médias le présentent comme une menace au monde occidental et à ses valeurs modernes. L'Islam est une religion qui touche aussi bien à l'organisation sociale et politique, et bien souvent, les deux se trouvent inextricablement entremêlés, ce qui contribue à alimenter les tensions (*Ibid.* : 6-7).

L'écrivain peut s'enfermer dans sa tour d'ivoire, mais son œuvre n'en demeure pas moins ouverte à l'interprétation des autres.

La critique de la littérature maghrébine d'expression française reste porteuse d'une idéologie et ce, depuis sa création. Rappelons que la critique de la littérature maghrébine d'expression française s'est créée dans un contexte de décolonisation, afin de reconnaître cette littérature nationale émergente que le pouvoir colonial a d'ailleurs tenté de récupérer.

Il faudrait se remémorer l'accueil réservé par la presse française d'Algérie à *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri puisqu'après [sic] avoir souligné que ce roman est un véritable témoignage sur la psychologie des populations algériennes, J. Pomier en déduit la conclusion suivante : « *N'est-ce pas un acte évidemment dans la ligne de cet algérianisme si légèrement déclaré caduc par certains. L'œuvre de Mammeri, elle en prolonge l'efficace [sic] et le renouvelle avec bonheur.* » / Mouloud Mammeri, écrivain algérianiste, c'est le comble! (Mouzouni, 1985 : 34.)

La presse française a tenté de présenter l'écrivain berbère Mouloud Mammeri comme un algérianiste, c'est-à-dire un écrivain européen d'Algérie qui « se donne pour fonction de fonder idéologiquement, historiquement et culturellement une patrie algérienne placée sous le signe de la symbolique du conquérant » (Lanasri, 1995 : 8). La critique a eu tendance à ne pas reconnaître la littérature algérienne de langue française écrite pendant la période coloniale, de peur d'être taxée de néocolonialiste, comme si cette littérature de langue française s'était créée *ex nihilo*. Ahmed Lanasri observe que la période de l'entre-deux-guerres demeure méconnue et oubliée, faisant ainsi apparaître les événements politiques et littéraires comme « spontanés » : « Le premier novembre 1954 [date de l'insurrection dans les Aurès et en Grande Kabylie et de la création de l'Armée de libération nationale], le

premier roman de Mouloud Féraoun [*sic*] en 1950 [*La terre et le sang*] apparaissent ainsi comme des générations spontanées qui occultent l'insémination fécondatrice des décennies précédentes » (*ibid.* : 7). La critique littéraire ne cherche pas à retrouver les influences et les filiations littéraires qui pourraient exister entre les écrivains algériens des années 50 et ceux de l'entre-deux-guerres, considérant ces écrivains algériens formés à l'école française comme les bons élèves des écrivains coloniaux :

La littérature maghrébine française est née en tant que telle (*il y avait déjà des écrivains avant, mais non perçus comme tels par la critique*) dans les années 50, au moment où la relation entre la France et ses colonies entrait dans cette phase de turbulences qui allait mener aux indépendances. C'est-à-dire que d'emblée elle surgit d'une relation problématique, ou le devenant. *Elle répondait* alors, nous dit Abdelkebir Khatibi dans sa thèse *Le roman maghrébin, à l'attente d'une minorité de lecteurs français favorables à la décolonisation, désireux de trouver des arguments culturels à opposer au discours dominant qui glorifiait l'œuvre coloniale* (Bonn, 1996 : 14-15; les italiques sont de nous).

Littérature et politique sont trop mêlées pour que la critique littéraire prenne en considération les écrivains algériens de la période coloniale. Elle doit au contraire contenter l'opinion et opposer à la littérature d'avant-guerre celle émergente des années 50. Ces écrivains indigènes sombrent alors dans l'oubli ou sont définitivement assimilés aux auteurs coloniaux, afin que surgisse nettement la différence entre la littérature exprimant l'idéologie des colons et la littérature algérienne de langue française, support discursif des revendications nationales.

Ahmed Lanasri regrette que les critiques tels que Abdelkabar Khatibi, dans *Le roman maghrébin* (1968), et Charles Bonn, dans *La littérature algérienne et ses lectures* (1974), ne mentionnent pas les contemporains autochtones des écrivains « algérienistes », excepté Jean Amrouche (Lanasri, 1995 : 129). Il désapprouve le fait que Jean Déjeux, dans *La littérature maghrébine de langue française* (1973), n'ait pas cherché à découvrir davantage ces auteurs algériens de l'entre-deux-guerres et se soit contenté des « comptes rendus des œuvres [...] [et] des études de la période considérée et émanant bien sûr, d'auteurs coloniaux » (*ibid.* : 257). Le père Déjeux a, d'après lui, occulté l'aspect subversif de cette littérature, en sélectionnant les

passages à la gloire de la France coloniale. Cette littérature de l'entre-deux-guerres gêne les critiques de l'époque coloniale et de l'Algérie indépendante, coloniaux et anticoloniaux, car elle n'exprime pas un discours clair. Son ambiguïté provient justement de son contexte de production. Elle paraît dans une période charnière de l'histoire coloniale, « entre celle de l'épopée guerrière de la résistance à l'envahisseur et celle de la confrontation armée de la libération [...] où le vaincu tente d'instaurer le dialogue avec l'occupant et où le vainqueur semble avoir définitivement assuré sa domination sur le pays » (*ibid.* : 131). La résistance armée à l'occupant s'épuise après la Première Guerre et les autochtones se lancent alors dans une autre bataille : celle de la reconnaissance des droits, notamment du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes selon la fameuse déclaration de Thomas Woodrow Wilson⁷, et celle de l'élargissement des droits politiques de l'indigène et de son accession au statut de citoyen français sans perdre son statut personnel de musulman. Cette littérature de l'entre-deux-guerres ne peut dénoncer l'idéologie coloniale. Mais elle « introduit aux niveaux thématique et idéologique un certain nombre de distorsions qui, replacées dans le cadre obligé de la soumission à l'idéologie dominante, donnent à cette production son ambiguïté spécifique » (*ibid.* : 8).

En somme, la critique littéraire de la littérature maghrébine en langue française possède depuis son commencement des *a priori* idéologiques qui orientent les discours à des fins politiques. Il ne faut donc pas négliger le contexte politique et social lors de la parution de certains romans maghrébins, contexte qui explique parfois l'excellente réception que leur a accordée la critique française. *La répudiation* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, en particulier, ont correspondu à un moment donné et précis aux attentes de la presse française de gauche. D'une part, ces romans montrent de l'intérieur les travers de la société algérienne et sont de véritables témoignages; d'autre part, ils évoquent des sujets, notamment le statut de la femme, qui interpellent particulièrement le public. Les critiques journalistiques de l'époque sont alors très souvent élogieuses : le roman *La répudiation* est qualifié de « fascinant » (Collectif, 1970 : 796), l'auteur de *courageux*.

⁷ Le cinquième point des « Quatorze points du président Wilson », discours prononcé le 8 janvier 1918 au congrès de Washington, concerne l'étude des revendications coloniales conformément aux intérêts des populations. Voir Rain, 1945 : 20.

La réception de *La répudiation* n'est toutefois pas la même en France et en Algérie, car ce roman livre au voyeurisme occidental des scènes d'intimité familiale normalement protégée du regard de l'Autre. Aussi le roman a-t-il choqué la bienséance en Algérie et séduit en revanche le lecteur français qui a toujours l'impression d'entrer par effraction dans les romans boudjedriens, d'être voyeur et de ne pas être le lecteur souhaité par le texte. Et c'est justement ce qui plaît à la critique française et algérienne : l'impression que des œuvres romanesques sollicitent un lecteur virtuel algérien. Ainsi, Rachid Boudjedra incarne parfaitement, aux yeux des journalistes et du public, l'auteur algérien authentique puisqu'il semble ne pas écrire pour les Autres mais pour les siens.

Professeure certifiée en lettres modernes, **Valérie Lotodé** termine actuellement sa thèse de doctorat sur le lecteur virtuel de Rachid Boudjedra au Centre international d'études francophones, à l'Université Sorbonne-Paris IV. Elle a publié des articles dans plusieurs revues internationales : *Le Maghreb littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines* (Toronto), *Expressions maghrébines. Revue de la Coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines* (Tallahassee), *Algérie. Littérature / Action* (Paris).

Références

- BEN JELLOUN, Tahar (1990). « Le silence chahuté », *Pour Kateb Yacine*, Alger, E.N.A.L. (Entreprise nationale algérienne du livre) : 15-16.
- BENAMRANE, Djilali (1983). *L'émigration algérienne en France (passé, présent, devenir)*, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion.
- BONN, Charles (1999). « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », dans Charles BONN et Farida BOUALIT (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie?*, Paris, L'Harmattan.
- (1996). « Texte maghrébin et séduction de l'étrange », *Passerelles : résistances et combinaisons culturelles*, Thionville, n° 12, automne : 14-21.
- (1990). *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Études littéraires »).
- (1985). *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication décolonisé?*, Paris, L'Harmattan.
- (1983). « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le "cas" Boudjedra », *Peuples méditerranéens*, « Domination et dépendance : situations », Paris, n° 25, octobre-décembre : 3-10.
- , Xavier GARNIER et Jacques LECARME (dir.) (1997). *Littératures francophones. 1. Le roman*, Paris, Hatier.
- BOUDJEDRA, Rachid (2000). *Fascination* (roman), Paris, Grasset & Fasquelle.
- (1995). *Lettres algériennes* (essai), Paris, Grasset.

-- (1992). « Discussions après les communications », dans Alfred HORNUNG et Ernstpeter RUHE (dir.), *Autobiographie & Avant-garde : Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxime Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag : 244-259.

-- (1975a). « "Topographie idéale" ou la répétition de la réinsertion », *L'Algérien en Europe*, Paris, n° 221, 16 octobre : 30.

-- (1975b). *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (roman), Paris, Denoël (coll. « Folio »).

-- (1969). *La répudiation* (roman), Paris, Denoël.

BOUMEDIENE, Houari (1973). *Conférence nationale sur l'émigration*, imprimerie l'Hebdo TC, 12-14 janvier.

BOURGET, Carine (1997). *De l'inscription à la réception : l'intertexte islamique chez Memissi, Djebar, Chraïbi et Ben Jelloun*, Ann Harbor (Michigan), Michigan State University.

CHEBEL, Malek (1993). *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Quadrige »).

CHRAÏBI, Driss (1966). « Driss Chraïbi : "Je suis d'une génération perdue" », *Lamalif*, Casablanca, n° 2, 15 avril : 43.

CLOUZOT, Marcel (1970). « Les livres à ne pas lire : Rachid Boudjedra : *La Répudiation* », *Unité française. Organe du Parti national populaire*, Paris, n° 4, juin : 9.

COLLECTIF (1970). *Bulletin critique du livre français*, Paris, n° 295, août.

DÉJEUX, Jean (1993a). *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris, éd. Arcantère.

-- (1993b). « Réception critique de *Nedjma* en 1956-57 », *Actualités de Kateb Yacine. Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol. 17.

-- (1973). *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Sherbrooke, éd. Naaman.

DJAOUT, Tahar (1990). « Une parole en liberté », *Pour Kateb Yacine*, Alger, E.N.A.L. (Entreprise nationale algérienne du livre) : 49-50.

DJEBAR, Assia (2000). « Le désir sauvage de ne pas oublier », *Le Monde*, Paris, n° 17341, 26 octobre : 18.

ESTANG, Luc (1969). « L'actualité littéraire. *La Répudiation* de Rachid Boudjedra », *Le Populaire du Centre* (journal quotidien régional sous le contrôle des fédérations socialistes du Centre. Organe du socialisme), éd. de Limoges, n° 273, 18 novembre : 10.

FREUSTIÉ, Jean (1969). « *La Répudiation* », *Le Nouvel Observateur*, Paris, n° 255, 29 septembre : 41-42.

GAFÀITI, Hafid (1991). « Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française », dans Charles BONN (coord.), *Poétiques croisées du Maghreb. Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol. 14, 2^e semestre : 26-34.

GAUGEARD, Jean (1969). « L'Algérie comme chair », *La Quinzaine littéraire*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, n° 81, du 16 au 31 octobre : 3.

GIRON, Roger (1969). « Marquée par l'érotisme et la violence, l'histoire d'une adolescence », *France soir*, Paris, 6 novembre : 4.

La rôle de la critique dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra 151

HALEN, Pierre (2001). « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 37, n° 2 : 13-31.

IBRAHIM-OUALI, Lila (1998). *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand.

-- (1995). « *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra ou l'écriture de l'éclatement », dans Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations : exils croisés*, Paris, L'Harmattan (coll. « Études littéraires maghrébines, n° 8 ») : 45-54.

JAY, Salim (1967). « Grandeur et misère de la littérature maghrébine d'expression française. La mort de Driss Chraïbi », *Lamallif*, Casablanca, n° 11, avril : 38-39.

KATEB Yacine (1985). *L'Autre Journal. Les nouvelles littéraires, des arts, des sciences et de la société* (propos recueillis par Nadia Tazi), Paris, n° 7, juillet-août, CITAREF.

LABAT, Guy Victor (1975). « L'actualité littéraire », *Paris Tel*, Paris (éd. du 17^e arrondissement), n° 151, octobre : 15.

LANASRI, Ahmed (1995). *La littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, Paris, éd. Publisud (coll. « Littératures arabes »).

LIMOUSIN, Christian (1975). « L'odyssée de l'Algérien », *Politique Hebdo* (journal de la gauche révolutionnaire), Paris, n° 194, 23 octobre : 29.

MAROTTE, Clément (1970). « *La Répudiation* par Rachid Boudjedra », *La Vie parisienne*, Paris, n° 2 (nouvelle série), février : 35.

MOUZOUNI, Lahsen (1985). *Réception critique d'Ahmed Sefriou. Esquisse d'une lecture sémiologique du roman marocain de langue française*, Casablanca, éd. Afrique Orient.

P. C. (1976). *Rouge. Quotidien communiste révolutionnaire*, Montreuil, n° 235, 28 décembre : 10.

RAIN, Pierre (1945). *L'Europe de Versailles 1919-1939. Les traités de paix, leur application, leur mutilation*, Paris, Payot.

RENAUD, Tristan (1969). « Les maux de la tribu », *Les Lettres françaises*, Paris, n° 1299, du 10 au 16 septembre : 5-6.

REVEL, Jean-François (1969). « La morale des ancêtres », *L'Express*, Paris, n° 951, du 29 septembre au 5 octobre : 119.

STORA, Benjamin (1994). *Histoire de l'Algérie après l'indépendance*, Paris, éd. La Découverte (coll. « Repères »).

Cristina MINELLE

Lucie PICARD

et alii

Université de Bologne, Italie

Stratégies de légitimation et modalités de réception des littératures francophones en Italie

Résumé : Cette étude constitue une synthèse des résultats d'un projet de recherche collectif; elle fait le point sur la diffusion actuelle des littératures francophones en Italie. Le dépouillement des revues, l'inventaire des sites Web, l'analyse des catalogues des maisons d'édition, ainsi que des enquêtes menées auprès des universités et des centres culturels ont permis de brosser un tableau général assez clair, bien que provisoire, d'une situation en mutation constante.

Italie, légitimation, littératures francophones, réception

La place accordée aux littératures francophones en Italie, ainsi que l'état de leur diffusion actuelle, ont fait l'objet, durant l'année académique 2001-2002, d'une recherche menée par les doctorantes en littératures francophones de l'Université de Bologne¹. Les résultats obtenus ont été présentés et commentés une première fois dans le cadre d'une journée d'étude qui a eu lieu à Bologne en juin 2002 et qui comportait une dizaine d'interventions. La communication qui suit en propose une synthèse visant à faire ressortir quelques caractéristiques importantes d'une situation qui s'est par ailleurs révélée multiforme et différenciée.

Une première constatation s'impose au chercheur qui entend analyser la circulation des œuvres francophones en Italie : le grand public connaît peu ces œuvres, tout comme il ignore souvent ce que l'étiquette « littératures francophones » (*letterature francofone*) désigne. Prenant acte de cet état de choses, notre

¹ Barbara Canapini, Anusca Ferrari, Paola Ghinelli, Barbara Giannerini, Maria Chiara Gnocchi, Cristina Minelle, Maria Clara Pellegrini, Lucie Picard, Manuela Stacchini, Francesca Torchi.

groupe a choisi de consacrer son étude aux instances de légitimation qui constituent l'interface entre les corpus en question et le lectorat non spécialisé. Dans cette optique, nous avons mis de côté tout ce qui concerne la diffusion en langue originale des textes puisqu'elle concerne d'une part les experts ou les amateurs, d'autre part l'école, ce dernier domaine tout à fait crucial, mais trop vaste pour être abordé dans le cadre d'un projet de recherche d'une durée de un an. Nous nous sommes de plus limitées, en considération de ces contraintes de temps, aux œuvres provenant de régions faisant partie de ce que Jean-Marc Moura appelle la « francophonie d'implantation » (1999 : 29 et suiv.)².

On sait que, en dehors de l'Hexagone, les champs littéraires francophones font preuve d'une autonomie relative et d'une faible institutionnalisation (à l'exception notable des champs québécois et franco-canadien) et que, à cause de leur statut périphérique, les littératures francophones parviennent difficilement à conquérir un espace propre, légitime et reconnu, au sein du champ français. Compte tenu de ces considérations, nous avons élaboré notre stratégie de recherche à partir d'une réflexion sur le concept d'espace. Les enquêtes ont été organisées autour de deux axes principaux, qui constituent deux modalités spatiales : la provenance géographique des œuvres et les espaces concrets et symboliques que sont les canaux de légitimation littéraire. Nous avons ainsi pris en considération :

1. les centres culturels et les revues qui contribuent à la divulgation des textes littéraires francophones;
2. les maisons d'édition qui ont publié des traductions d'œuvres ou des études critiques qui leur sont consacrées;
3. les départements universitaires qui sont responsables de la diffusion des littératures francophones;
4. les sites Internet créés en Italie ou traduits en italien.

Nous avons privilégié une perspective synchronique : c'est donc essentiellement le tableau de la situation actuelle que nous avons brossé. Nous nous sommes également livrées à une première tentative d'interprétation critique des données recueillies, ainsi qu'à une analyse du péritexte de quelques œuvres, afin de mettre en lumière les dynamiques complexes qui règlent les processus de légitimation et de diffusion des littératures francophones en

² Nous avons abordé les aires francophones du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne, des Caraïbes et du Québec.

Italie. Nous n'avons pas analysé tous les canaux pour toutes les littératures francophones; nous nous sommes plutôt intéressées aux secteurs qui manifestent une vitalité particulière³.

Du point de vue de la diffusion des littératures francophones, l'Italie, au même titre que tous les pays qui ne font pas partie du binôme Francophonie / France, constitue une sorte de « troisième pôle » aux traits spécifiques. Sa situation ne va pas sans paradoxe : d'un côté, le public italien ignore les caractéristiques du système littéraire et éditorial français (qui conditionne largement la diffusion des littératures francophones dans le monde, et qui, il convient de le souligner, diffère considérablement du système italien); de l'autre, les produits littéraires francophones qui lui parviennent passent pour la plupart à travers ce système et sa logique propre. Par ailleurs, si la France est responsable d'un premier filtre, l'étape successive de sélection et de classification des textes dans le monde littéraire et éditorial italien se fonde sur des critères, des catégories et des stratégies qui sont propres à ce champ et qui peuvent ne pas coïncider avec ceux auxquels sont habitués les lecteurs tant francophones que français.

Les littératures francophones et le monde éditorial italien

Depuis quelques années, on assiste en Italie à une croissance importante de l'intérêt pour les littératures francophones. Les années 1990 ont été les années du boom de cet intérêt et de l'essor des initiatives les mieux structurées et coordonnées : cela ne signifie pas qu'auparavant il n'y avait pas de projets visant à la connaissance et, successivement, à la diffusion des littératures francophones, mais que les responsables actuels cherchent à établir une continuité dans les efforts de divulgation de ces corpus, par la fondation de revues⁴ et par la constitution de collections de volumes de littérature francophone⁵.

³ Par exemple, nous avons pu observer que les revues consacrées à l'Afrique sont assez nombreuses et dynamiques, tandis que pour le Québec, il n'existe que la *Rivista di Studi Canadesi* publiée par l'Associazione Italiana di Studi Canadesi (Association italienne d'études canadiennes).

⁴ En effet, la plupart des revues italiennes qui s'occupent, entièrement ou en partie, des littératures francophones, ont été fondées dans les années 1990.

⁵ Citons, pour ce qui concerne les textes québécois, la collection « Betula » de Hortus-Conclusus / Sinnos et la collection « Laurentide » de L'Harmattan Italia et du CISQ (Centro interuniversitario di Studi Quebecchesi).

L'intérêt pour les littératures francophones naît souvent de la conjoncture historique et culturelle ou encore de l'actualité : c'est par exemple dans le contexte de la guerre d'Algérie qu'ont été publiées les premières traductions italiennes d'œuvres francophones, des œuvres algériennes dont le propos était souvent lié à la situation sociopolitique du pays. Ce n'est pas un hasard non plus que l'on enregistre à l'heure actuelle un intérêt significatif pour les littératures francophones africaines ou antillaises : le phénomène des migrations de masse des peuples des pays économiquement défavorisés, qui n'a touché que récemment l'Italie (contrairement à ce qui s'est passé en France ou en Allemagne), a attisé la curiosité des lecteurs à l'égard du patrimoine culturel des immigrés. Les événements du 11 septembre 2001, en mettant en lumière les aspects dramatiques des rapports entre l'Occident et divers groupes appartenant à la sphère orientale-musulmane, ont accentué le sentiment d'une nécessité d'en savoir plus sur les cultures qui s'y rattachent : dans ce cas aussi, le marché du livre a subi les conséquences de la situation sociopolitique, et les littératures de certains secteurs de la francophonie en ont tiré parti. Citons, à titre d'exemple, le cas du roman *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Fahroud, Libanaise émigrée au Québec : la traduction de ce roman, qui n'était pas prévue pour 2002, a été sollicitée et réalisée dans des délais très brefs (voir Fahroud, 2002).

Mais l'intérêt pour ces littératures est également (*surtout*, pour certaines régions de la francophonie) créé par les professionnels du secteur, c'est-à-dire les responsables des maisons d'édition, les universitaires, les passionnés de littérature et les traducteurs, qui agissent en tant que médiateurs. Ils sont médiateurs d'abord parce qu'en Italie, le français n'étant pas la langue maternelle, la connaissance des ouvrages (mieux, leur diffusion hors des circuits académiques qui privilégient la lecture des textes originaux en français) passe par la conversion linguistique du français à l'italien. Deuxièmement, ils sont médiateurs parce que ce sont eux qui généralement signent les préfaces, conseillent les responsables des maisons d'édition à propos des livres à traduire, dirigent les collections, écrivent les dossiers et les articles dans les revues. Autrement dit, ils sont les premiers responsables de la diffusion, mais aussi de la critique de ces littératures, où par « critique » on n'entend pas seulement les essais, les articles et les commentaires

explicitement critiques, mais aussi le *filtre* que ces choix représentent pour le lecteur italien, qui lit en italien.

Il résulte de façon assez évidente de nos recherches que ces professionnels-médiateurs sont très peu nombreux et toujours les mêmes. Ce qui n'est pas nécessairement une donnée négative : il s'agit en général de personnes très motivées et passionnées; c'est grâce à elles que la diffusion des littératures francophones en Italie devient de plus en plus importante. Ces agents cherchent actuellement à fonder et à consolider des structures, de façon à ce que cet intérêt croissant puisse compter sur un réseau aux assises de plus en plus solides. Étant donné que les gens qui s'occupent activement de littératures francophones sont peu nombreux, on courait en effet le risque que la relève soit difficile, ou inexistante : le grand travail qu'ils ont accompli pendant les dernières années vise donc à créer une base de public assez large, et à former des figures professionnelles qui puissent poursuivre cette œuvre de diffusion (notre doctorat constitue à cet égard une réalisation concrète et durable).

La personnalisation qui informe les mécanismes de légitimation des littératures francophones en Italie est l'un des facteurs qui expliquent le caractère fragmentaire du panorama des traductions, où l'on note de « grands absents » : Mongo Beti n'est traduit qu'une seule fois, en 1960 (*Il re miracolato: cronaca africana*, Milano, Feltrinelli, d'après l'original *Le roi miraculé. Chronique des Essazam*), pour retomber aussitôt après dans l'oubli; de même, il existe une seule traduction italienne d'Édouard Glissant, et il s'agit de la traduction d'un essai, *Introduction à une poétique du divers (Poetica del diverso)*, Roma, Meltemi⁶; enfin, Mohammed Dib n'a été traduit qu'en 2002 par une petite maison d'édition de San Marino, l'AIEP (*Un'estate africana*, d'après l'original *Un été africain*).

Dans les petites maisons d'édition, le choix des textes à traduire dépend en général du responsable de la collection, de l'orientation que celui-ci ou celle-ci entend privilégier et de ses préférences : à titre d'exemple, c'est l'engouement pour la littérature des Caraïbes du directeur des Edizioni Lavoro de Rome qui a causé

⁶ La traduction du volume *Le quatrième siècle* est actuellement sous presse aux éditions Lavoro de Rome (Édouard Glissant, *Il quarto secolo*, traduit par Elena Pessini, publication prévue pour 2003).

une réorientation des publications en faveur de ce corpus, au détriment du corpus du Maghreb, qui était auparavant privilégié. En général, les petites maisons d'édition italiennes qui ont publié des textes littéraires francophones ont fait preuve d'un intérêt pour la *littérature* d'une certaine région, non pour un *auteur* ou un *livre*. En revanche, les grandes maisons d'édition ont tendance à publier surtout les auteurs qui ont remporté des prix : Einaudi, par exemple, publie les ouvrages d'écrivains lauréats de prix littéraires français (par exemple l'Antillais Patrick Chamoiseau ou le Marocain Tahar Ben Jelloun). Selon les responsables des ventes des droits d'auteur du Seuil et de Denoël⁷, l'intérêt des grandes maisons d'édition italiennes serait « monographique », focalisé seulement sur quelques noms qui jouissent d'une bonne renommée à l'étranger.

Par ailleurs, les traductions peuvent dépendre de l'intérêt pour le récit en soi, indépendamment de son origine géolinguistique : c'est le cas principalement des œuvres provenant du Québec. En effet, si l'on met de côté les titres parus dans les collections de L'Harmattan Italia et de Hortus Conclusus / Sinnos – très récentes d'ailleurs –, les livres québécois dont il existe une traduction italienne ont paru grâce à des maisons d'édition chaque fois différentes, ce qui semble exclure un intérêt pour l'auteur même. Il va de soi, enfin, que les éditeurs privilégient les textes dont les thématiques dominantes sont susceptibles d'attirer le public : le grand nombre de titres maghrébins traduits dont le sujet est l'exil, le déchirement linguistique, la recherche des origines, etc., témoigne amplement de cette pratique.

Cette dernière remarque introduit la question épineuse du rapport à la stéréotypie : pour ce qui concerne des régions de la francophonie comme l'Afrique subsaharienne, le Maghreb et les Caraïbes, l'exploitation des stéréotypes demeure une tentation forte, tant pour les animateurs des maisons d'édition que pour les critiques qui présentent les textes aux lecteurs. Le paratexte constitue un espace privilégié pour l'affirmation (ou la négation) du stéréotype, en particulier la couverture (qui reprend souvent des images devenues des clichés, comme la neige en référence au Québec ou la femme à moitié dénudée pour ce qui est des Caraïbes), la traduction des titres et le périphrase. Par le biais des

⁷ Martine Heissat (Seuil) et Marie-Françoise Botharel (Denoël). Entrevues réalisées par Anusca Ferrari au Salon du livre de Paris, avril 2002.

entrevues menées auprès de quelques responsables de la diffusion des littératures francophones en Italie, nous avons constaté une absence de consensus quant à l'attitude à adopter à cet égard. Certains prônent un usage publicitaire du stéréotype destiné à favoriser la « rencontre » entre le lecteur et l'œuvre, un procédé qu'ils jugent inoffensif puisque la lecture effective se chargerait successivement de le neutraliser; d'autres estiment au contraire que le stéréotype représente une entrave à la réception adéquate du texte et utilisent les outils de la critique pour mettre le lecteur en garde contre cet écueil; d'autres enfin proposent la lecture de certaines œuvres francophones dans le cadre d'une stratégie plus vaste de lutte contre les préjugés (il arrive par exemple que le paratexte d'une traduction présente le livre comme un *outil* de promotion du multiculturalisme). Dans les cas extrêmes, on court le risque que le stéréotype conditionne le travail de traduction ou la sélection même des textes à traduire. On viserait ainsi un horizon d'attente (vrai ou présumé) de lecteurs qui ne cherchent que la confirmation d'images et d'idées déjà connues. À l'inverse, nous avons relevé une attitude qui correspond à ce que Ruth Amossy (1991) appelle l'« obsession du stéréotype », et qui consiste à éviter toute forme de renvoi à la spécificité culturelle au nom d'une volonté explicite de combattre les préjugés. Cette option donne parfois lieu à des situations paradoxales, comme l'illustre le cas suivant : en 1993, les éditions Mondadori de Milan publient un recueil collectif de nouvelles intitulé *Racconti dall'Africa (Nouvelles d'Afrique)*, volume qu'ils dotent d'une introduction extrêmement bien documentée (de Cristiana Pugliese; voir A.A.V.V., 1993). L'auteure de cette introduction, une spécialiste des littératures africaines, s'emploie à défendre l'individualité de chacun des artistes représentés et la multiplicité des réalités africaines à un point tel qu'on est amené à se questionner quant à la pertinence du critère même qui a présidé au rassemblement des textes qui composent le recueil!

Notre enquête visait à étudier la diffusion des littératures *francophones* en Italie : nous avons découvert, toutefois, que les œuvres francophones parviennent à notre péninsule à travers des parcours variés, selon des classifications qui peuvent renvoyer, selon les cas, aux littératures postcoloniales, féminines, etc. Il convient de préciser que les maisons d'édition et les revues liées au monde universitaire privilégient des catégories tels le

postcolonialisme ou l'insularité, tandis que les maisons d'édition qui visent un public plus large cataloguent leurs livres selon des étiquettes de littérature féminine, littérature pour enfants, etc. Les textes francophones des Caraïbes offrent un bon exemple de cette situation : lorsqu'ils sont traduits en italien, leur « francophonie d'origine » est souvent occultée au profit d'une valorisation de la réalité géoculturelle locale, du postcolonialisme, de la vision féminine, ou encore du réalisme magique. De la même manière, le roman *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert n'a été traduit que grâce à l'initiative de la directrice de la maison d'édition Tufani, Luciana Tufani, qui s'occupe de littérature féminine et qui a remarqué l'absence, parmi les traductions italiennes, des romancières québécoises. La difficulté des littératures francophones à être reçues comme « produit francophone » est encore plus marquée pour les régions du Maghreb et de l'Afrique au sud du Sahara : dans les deux cas, la coprésence de plusieurs communautés linguistiques est gommée lors des traductions ou des commentaires dans les revues. Par exemple, plusieurs collaborateurs de revues s'occupent de *littérature maghrébine* sans distinction entre littérature francophone et arabophone. En ce qui concerne l'Afrique au sud du Sahara, on tend souvent à parler d'Afrique tout court, et à privilégier, de surcroît, le corpus anglophone.

Les littératures francophones sur la Toile d'Italie

Parallèlement à l'étude concernant les canaux de légitimation littéraire traditionnels, nous avons exploré les sites en langue italienne visant au rayonnement culturel de la francophonie. Ce volet de la recherche nous a imposé toute une série de considérations théoriques préalables, car la portée planétaire de ce canal de diffusion ne permet pas un traitement des données semblable à celui des autres canaux : comment parler, en effet, de visibilité de la francophonie en Italie lorsqu'il est question du *World Wide Web*? N'est-ce pas contradictoire? La spécificité du moyen nous a amenées à l'envisager de façon différente, en assumant dès le début son caractère global comme caractéristique structurale et incontournable.

D'après une étude réalisée en 1998 sous l'égide de l'Agence universitaire de la Francophonie en collaboration avec l'Union latine, on assiste à une progression lente mais significative de la visibilité de la francophonie en ligne. Une première constatation s'impose lorsqu'on étudie la présence francophone dans Internet : de nombreux circuits de diffusion de la culture francophone n'ont pas leur source en France. Ce phénomène de décentralisation est bien sûr fondamental dans l'analyse de la situation italienne.

Parmi les sites en langue italienne, ce sont ceux qui concernent l'école qui offrent la gamme la plus vaste de données sur la francophonie; ces sites constituent de véritables archives didactiques, d'un niveau remarquable. Plusieurs bibliothèques italiennes offrent également la possibilité de repérer facilement des ressources francophones. Enfin, les sites liés au Vatican et à l'église catholique abordent la francophonie par le biais de la situation socio-économique des pays dits « en voie de développement », tandis que les sites des ambassades offrent une perspective intergouvernementale⁸.

Internet constitue également un moyen pour s'informer au sujet de la formation universitaire qui concerne les littératures francophones : la Toile constitue de ce fait une voie privilégiée de diffusion et de légitimation de ce corpus. Nous avons analysé les ressources concernant le monde universitaire dans Internet en essayant d'imaginer les exigences d'un étudiant ou d'un chercheur qui veut entamer ou approfondir des études dans le domaine francophone en Italie. Le site <www.universities.com> s'est révélé un outil essentiel puisqu'il offre un panorama de toutes les universités italiennes, permettant ainsi à l'étudiant d'accéder directement à tous les sites existants.

Cinq universités italiennes (Bologne, Palerme, Bari, Milan, Florence) offrent un doctorat qui permet d'approfondir la connaissance des littératures francophones. Fait intéressant, chacune de ces universités propose une dénomination différente pour son doctorat. Le seul qui concerne exclusivement et expressément les littératures francophones est celui de Bologne, dans le cadre duquel nous travaillons. Ce doctorat a été institué en 1985, il est le premier exemple italien d'une formation de

⁸ L'ambassade française joue un rôle de premier plan avec son site <www.france-italia.it>; les sites de l'ambassade canadienne en Italie (www.canada.it) et de l'ambassade suisse méritent également d'être mentionnés.

troisième cycle consacrée à la francophonie littéraire. Il bénéficie d'une visibilité dans Internet grâce au site <www.lingue.unibo.it/francofone>.

Le doctorat en littérature française et littératures francophones offert par l'université de Palerme est moins documenté en ligne, mais les informations qu'on est en mesure d'obtenir laissent entrevoir un intérêt privilégié pour les littératures maghrébine et belge d'expression française. La dénomination des doctorats proposés par les universités de Bari et de Milan (doctorat en *francesistica*, c'est-à-dire en études françaises) ne suggère aucun intérêt spécifique pour la francophonie, mais une analyse plus approfondie révèle plusieurs projets de recherche qui s'y rattachent. À Bari, il existe depuis 1999 un département de langues et littératures romanes et méditerranéennes qui accorde une place importante à la littérature maghrébine francophone. Milan a une approche plus complète de la littérature d'expression française grâce à une vocation comparatiste. Florence, enfin, présente un *doctorat en langues et cultures de la Méditerranée* qui inclut la littérature maghrébine d'expression française.

La formation de premier et de deuxième cycles avait jusqu'à tout récemment un statut unitaire en Italie (l'étudiant devait obligatoirement rédiger un mémoire pour obtenir son diplôme universitaire)⁹. Parmi les programmes offerts, il en existe une vingtaine en Italie dont l'objet principal est l'étude des littératures francophones. Il est à remarquer que l'organisation de chaque programme dépend essentiellement des intérêts des enseignants; de plus, pour des raisons géographiques et historiques, leur distribution sur le territoire italien est inégale : le sud se distingue par un intérêt pour la dimension méditerranéenne des productions littéraires; au nord, on privilégie plutôt l'expression en langue française; au centre, la francophonie littéraire est moins présente.

Il existe par ailleurs des centres et des instituts de recherche universitaires qui, quoique n'étant pas chargés de l'organisation des programmes, exercent une influence quant à leur orientation scientifique. Le CISQ (Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi), pour ne donner qu'un exemple, joue un rôle important en ce qui concerne les initiatives liées à la littérature

⁹ Depuis deux ou trois ans, le monde universitaire italien subit des transformations radicales, mais ces changements étant tout récents, il ne paraît pas possible de tirer des conclusions à propos de la nouvelle orientation.

québécoise – colloques, séminaires et, plus récemment, une collection de traductions chez L'Harmattan Italia –, mais aussi à la coordination entre les différents groupes de recherche italiens, présents dans plusieurs universités. Le choix des aires culturelles étudiées par ces centres est lié aux possibilités de coopération et aux subventions économiques provenant des pays dont ils s'occupent (d'où le nombre relativement élevé, en Italie, de centres étudiant le Québec).

Conclusions

Le travail que nous avons effectué au cours de l'année académique 2001-2002, et qui s'est poursuivi jusqu'en 2003, représente, malgré ses limites, une entreprise de « pionnières ». En effet, si l'étape du repérage de l'information nous a été grandement facilitée par l'existence d'outils précieux, notamment la bibliographie *Francesistica* qui répertorie les traductions d'œuvres et les études critiques appartenant à l'ensemble du domaine des études françaises, nous avons néanmoins réalisé le premier bilan relatif aux littératures francophones extra-européennes en Italie, et la première tentative de « problématiser » la situation, grâce à l'enquête qualitative et à la réflexion critique. Cette première étape fera l'objet d'une publication collective.

Nous espérons que le projet puisse avoir des suites : l'enquête auprès des agents culturels (universitaires ou non) mériterait d'être poursuivie, ainsi que l'analyse des discours critiques accompagnant les textes (on pourrait par exemple l'étendre à d'autres médias, comme la radio et la télévision). Pour ce qui est du milieu scolaire, que notre recherche n'a pas directement abordé, il semble être une véritable pépinière d'initiatives visant, au nom des valeurs du multiculturalisme, à faire connaître les cultures émergentes.

Les multiples facettes de la présence des œuvres francophones en Italie, et le fait que nous les ayons examinées à la loupe dans le cadre de notre étude (dont, nous le rappelons, cet article ne représente qu'une synthèse), ne doivent pas faire oublier qu'il s'agit d'un phénomène aux dimensions extrêmement réduites, quoiqu'une croissance soit amorcée, dont les développements

sont impossibles à prévoir. Toutefois, au fil de la recherche, il nous a semblé que s'esquissait un cadre pour une réflexion plus vaste dont l'ambition serait de rendre compte du devenir des littératures francophones en-dehors du binôme France / Francophonie; qu'il conviendrait d'étudier ce troisième pôle, dont l'Italie ne constitue qu'un cas particulier, que ce troisième pôle posséderait en propre une série de problèmes inexistantes là où le français n'est pas une langue étrangère.

Notre projet contient donc *in nuce* le dépassement du contexte national vers une perspective plus vaste. Dès lors, un développement possible de notre recherche serait un colloque qui réunirait des chercheurs provenant de divers pays n'appartenant pas à l'univers francophone pour réfléchir et échanger sur les stratégies de légitimation et les modalités de réception des littératures francophones à l'étranger, à la recherche des convergences et des disparités.

Cette recherche nous a fait découvrir le rôle essentiel et original que jouent les structures et les protagonistes de la diffusion des littératures francophones en Italie. S'il est indéniable que la plupart des œuvres parviennent à notre péninsule à travers le filtre du monde culturel français, il ne reste pas moins que le panorama italien n'est pas la reproduction en miniature du panorama français. D'abord, parce qu'une seconde sélection s'y opère, suivant des critères que la France ne partage pas nécessairement. Ensuite, parce que les responsables de la promotion de la littérature francophone de telle ou telle région interagissent parfois directement avec leurs vis-à-vis italiens (c'est ce qui arrive dans le cas des littératures québécoise et canadienne). Enfin, il existe même des initiatives de publication d'inédits francophones : par exemple, les éditions bilingues de la maison d'édition La Rosa de Turin comptent des œuvres francophones inédites d'auteurs aussi importants que Sony Labou Tansi, Zadi Zaourou et Anthony Phelps, pour ne citer que ceux-là¹⁰.

¹⁰ Anthony Phelps, *Immobile viaggiatrice di Pica*, Torino, La Rosa, 2000 (coll. « Tracce ») (original inédit : *Immobile voyageuse de Pica*; traduction et direction d'Antonella Emina; note introductive de Sergio Zoppi); Sony Labou Tansi, *Il quarto lato del triangolo*, Torino, La Rosa, 1997 (coll. « Tracce ») (original inédit : *Le quatrième côté du triangle*; traduction d'Antonella Emina; sous la direction de Sergio Zoppi et d'Antonella Emina); Bottey Zadi Zaourou, *Il segreto degli dei*, Torino, La Rosa, 1999 (coll. « Tracce ») (original inédit : *Le secret des dieux*; traduit et annoté par Nataša Raschi; note introductive d'Anna Paola Mossetto).

Si le conditionnement exercé par les instances littéraires françaises et francophones s'avère déterminant, il serait par ailleurs inadéquat de considérer le minuscule pôle italien comme une succursale dépourvue d'autonomie.

Cristina Minelle termine actuellement un doctorat en littératures francophones à l'Université de Bologne; sa thèse porte sur les rapports entre la nouvelle et le fragment dans le Québec des années 1980-1995. Dans le cadre du projet « Littératures francophones en Italie », elle s'est intéressée aux traductions d'œuvres québécoises; les résultats de sa recherche ont servi à la réalisation du volume *Traductions italiennes d'œuvres québécoises* (en collaboration avec Anne de Vaucher Gravili) publié dans la collection du Centre interuniversitaire d'études québécoises à l'occasion du Salon du livre de Turin 2003.

Lucie Picard est boursière du doctorat en littératures francophones de l'Université de Bologne et rédige actuellement une thèse sur la poésie de Rina Lasnier. Elle s'intéresse également à la dramaturgie et collabore aux travaux de l'ERTEF de l'Université de Turin. Elle a publié des études consacrées à des textes de poètes (E. Nelligan, R. Giguère) et de dramaturges (C. Fréchette, W. Mouawad) québécois. Elle a contribué au projet « Littératures francophones en Italie » en réalisant une analyse du péri-texte destiné aux traductions italiennes d'œuvres provenant des pays de l'Afrique subsaharienne francophone.

Références

- A.A.V.V. (1993). *Racconti dall'Africa*, Milano, Mondadori (coll. « Oscar narrativa »).
- AMOSSY, Ruth (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan (coll. « Le texte à l'œuvre »).
- FAHROUD, Abba (2002). *La felicità scivola tra le dita*, traduit par Elettra Bordino Zorzi, Rome, Sinnos.
- Francesistica. Bibliografia delle opere e degli studi di letteratura francese e francofona in Italia*, vol. I, 1992, sous la direction de G. Bogliolo, P. Carile, M. Matucci, 1980-1989, Fasano-Genève, Schena-Slatkine; vol. II, 1990-1994, sous la direction de G. Bogliolo, P. Carile, M. Matucci, Fasano-Genève, Schena-Slatkine, 1996; vol. III : *Francesistica. Bibliografia delle opere e degli studi di letteratura francese e francofona in Italia / Bibliographie des œuvres et des études de littérature française et francophone en Italie*, 1995-1999, sous la direction de G. Benelli, G. Bogliolo, P. Carile, G. Giorgi, M. Matucci, B. Papasogli, Torino-Paris, L'Harmattan Italia-L'Harmattan, 2001.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Écritures francophones »).

Ching SELAO
Université de Montréal

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone?

Résumé : En examinant les travaux consacrés à la littérature vietnamienne francophone, cette étude propose d'analyser les trois approches que privilégie la critique : sociohistorique, « essentialiste » et féministe. Sans nier leurs contributions importantes et intéressantes, l'objectif de cet article est de souligner le manque de rigueur théorique et de pertinence de certaines lectures qui donnent parfois l'impression de présenter et de promouvoir ce corpus plutôt que de l'étudier. De ce constat, une question s'impose : y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone?

« Âme vietnamienne », approche historique, critique, discours féministe, littérature, Vietnam

À l'heure où les littératures francophones antillaise, africaine et maghrébine font l'objet d'une réception critique importante, le roman vietnamien de langue française demeure un corpus peu connu. Si Bui Xuân Báo écrivait en 1974 : « Les œuvres écrites en français par des Vietnamiens constituent par leur nombre et leur qualité une littérature qui a sa raison d'être au sein de la communauté nationale et ses titres de noblesse au sein de la littérature universelle. » (Bui, 1976 : 633), il n'en reste pas moins que ces écrits sont encore aujourd'hui généralement méconnus. De fait, peu nombreux sont les lecteurs qui connaissent Pham Van Ky, Pham Duy Khiem ou Ly Thu Ho. Couronné par le grand prix du roman de l'Académie française pour *Perdre la demeure*, publié en 1961, Pham Van Ky est pourtant considéré comme le plus grand écrivain vietnamien francophone. Pour sa part, Pham Duy Khiem, auteur notamment de *Nam et Sylvie* (1957) et de *La place d'un homme* (1958), représente également l'une des figures majeures de cette littérature¹. Ly Thu Ho, quant à elle, est la première femme

¹ Il faut ici noter, à regret, que le statut de « premier vietnamien normalien » de celui-ci et son amitié avec Léopold Sédar Senghor et Georges Pompidou semblent retenir autant, sinon plus, d'attention que ses écrits.

vietnamienne ayant publié des romans en français à Paris. Lorsqu'ils ne sont pas ignorés, ces auteurs sont parfois victimes d'erreurs absurdes. En effet, l'édition de 1975 du *Petit Robert 2* confond Pham Duy Khiem et Pham Van Ky, le premier, d'après cet ouvrage de référence déjà établi, écrivant parfois sous le nom du second. Dans l'édition revue et corrigée de 1984, le dictionnaire tente d'effacer la méprise en faisant disparaître Pham Van Ky, mais en attribuant un de ses romans, *Frères de sang* (1947), à Pham Duy Khiem (Yeager, 1987 : 2). Finalement, les récentes éditions du *Petit Robert des noms propres* ont mis un terme à ce quiproquo avec une solution fort efficace : exclure Pham Duy Khiem du dictionnaire. Cet exemple souligne non seulement la méconnaissance des œuvres vietnamiennes, mais pose aussi le problème de la reconnaissance de ses auteurs : quelle place occupent-ils dans le concert des littératures francophones?

Si, depuis quelques années, une attention croissante est prêtée à ce corpus – marginal à l'intérieur d'autres littératures souvent marginalisées –, le peu de qualité et le manque de rigueur théorique de certains articles et de certaines thèses de doctorat suscitent des interrogations qui, plutôt que de légitimer l'étude de cette littérature, justifie le désintérêt et l'indifférence de la critique. Alors que plusieurs attestent de la qualité littéraire de ce corpus, peu de critiques en analysent les œuvres, limitant souvent leurs études à une présentation, voire à une promotion de celui-ci. Ce constat nous oblige à poser la question qui sert de titre à cet article : « Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? » Dans les pages qui suivent, il s'agira d'examiner les lectures réductrices qui, nées d'un désir de rétablir la place de la littérature vietnamienne au sein des littératures francophones, ne parviennent qu'à diminuer sa valeur littéraire. Sans, bien entendu, nier les contributions pertinentes et intéressantes, le but de cet article est toutefois d'interroger les lectures discutables et, par la même occasion, le regain d'intérêt manifesté ces dernières années pour cette littérature : ne sert-il pas à combler un vide du paysage postcolonial francophone? Si tel est le cas, doit-on excuser, sous le prétexte d'une entreprise tout à fait légitime, les lacunes et les interprétations fort peu convaincantes de quelques travaux? En insistant sur les trois approches privilégiées pour l'analyse de ce corpus – sociohistorique (parallèlement à la notion de « littérature

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 167

d'idées »), « essentialiste » et féministe –, cet article tente de faire le point sur les questions que provoquent certaines analyses.

La perspective sociohistorique

Dans un chapitre des *Littératures de langue française hors de France*, Bui Xuân Bào offre une introduction historique de la littérature vietnamienne d'expression française. S'inscrivant à l'intérieur d'une anthologie, l'article résume brièvement les œuvres poétiques et romanesques, tout en accordant une place aux aspects biographiques des auteurs importants. Suivant l'évolution historique du Vietnam, ce bref aperçu de huit pages ouvre la voie à une critique qui lira désormais ce corpus comme des témoignages de la « réalité vietnamienne » (Bùi, 1976 : 633). À l'instar de Bui Xuân Bào, mais dans le cadre d'un article plus substantiel, Thuong Vuong-Riddick insiste sur l'importance du contexte sociohistorique vietnamien dans son analyse du « drame de l'occidentalisation » dans trois romans de Pham Van Ky. Si le choc de la rencontre de l'Orient et de l'Occident mis en scène par Pham Van Ky est habilement étudié par la critique, il faut toutefois remarquer l'importance accordée à la dimension historique qui l'emporte sur la dimension littéraire. Au sujet de *Frères de sang* (1947), elle écrit : « Mais parler d'étude ethnographique, d'œuvre d'art, c'est laisser de côté la dimension historique et dramatique qui constitue l'essentiel de ce roman du déchirement et de la mauvaise conscience. » (Vuong-Riddick, 1978 : 144.) Cette affirmation est problématique dans la mesure où parler d'un roman en le qualifiant d'« étude ethnographique », c'est déjà diminuer sa valeur littéraire. En outre, s'il est vrai que le roman se situe à un moment important de l'histoire du Vietnam, c'est-à-dire au début de la guerre d'Indochine en 1945, le village où se passe l'action est justement décrit par le narrateur comme étant « un modèle de pérennité » (Pham Van Ky, 1947 : 26), un lieu où le mode de vie des villageois ne semble pas être touché par les bouleversements politiques en cours. Dans la même veine, elle note à propos de *Perdre la demeure* (1961) que c'est un roman d'aventures qui « fournit pourtant une étude des comportements et des mentalités particulièrement remarquable » (Vuong-Riddick, 1978 : 149). Or, insister sur les aspects ethnographiques et historiques de ces romans, n'est-ce pas

entériner l'idée que les littératures francophones n'ont intérêt qu'à être lues à l'intérieur de ces considérations? Et comme le dit si bien la critique elle-même au terme de son article – ce qui paraît réfuter l'argument de son analyse : « Ce lieu imaginaire, idéal, où les contradictions peuvent coexister, c'est aussi la littérature, utopie toujours nécessaire. »² (*Ibid.* : 152.)

À ce jour, un seul livre seulement porte entièrement sur le roman vietnamien francophone, celui de Jack Yeager, *The Vietnamese Novel in French: A Literary Response to Colonialism*. Dans cet ouvrage incontournable pour ses recherches bibliographiques, la perspective sociohistorique adoptée par Yeager s'inscrit dans la continuité des articles de Thuong Vuong-Riddick. La première partie du livre est consacrée à la culture, à l'histoire, à l'évolution de la littérature nationale en langues chinoise (*chu nom*) et vietnamienne (*quoc-ngu*), ainsi qu'à l'émergence du roman vietnamien francophone. Situait ce corpus dans un contexte précis, Yeager réserve la deuxième partie de son essai à une analyse thématique détaillée des romans : la confrontation des cultures orientale et occidentale, l'impact de la réalité sociopolitique et l'importance du personnage féminin. Selon lui, son approche est justifiée par la récurrence de ces thèmes qui forment la « spécificité » de ces romans (1987 : 6-7).

Dans son désir de mettre en valeur l'originalité du corpus étudié, Yeager souligne également son hybridité en rappelant que le roman est un genre occidental introduit par les Français, un genre que les auteurs vietnamiens manipulent par ailleurs selon des valeurs esthétiques propres à la littérature vietnamienne. Empruntant le genre romanesque à la tradition française tout en conservant un style vietnamien, « [t]hese works are neither fully Vietnamese nor fully French³. » (*Ibid.* : 7.) Certes, Yeager n'est pas le seul à mettre en relief le métissage d'une littérature

² Thuong Vuong-Riddick est aussi l'auteure d'un article fort intéressant sur la symbolique du corps dans *Frères de sang* et *Perdre la demeure* de Pham Van Ky. S'inspirant de ce que Marcel Mauss a appelé « les techniques du corps », elle analyse le comportement corporel des personnages en lien avec les changements sociaux et culturels du Vietnam. Cependant, encore ici, elle réduit la lecture des romans vietnamiens francophones à l'approche sociohistorique, comme le prouve cet extrait tiré de sa conclusion : « Quant aux autres textes du champ encore si peu étudié du reste de la littérature francophone vietnamienne, ils peuvent être regroupés suivant les grandes étapes historiques du Vietnam lui-même, avec l'avènement de la colonisation, l'accession à l'indépendance, l'intervention américaine, la réunification du pays. Ces étapes correspondent aux différentes phases de l'évolution du "corps social" lui-même. » (1979 : 176.)

³ [ces œuvres ne sont ni entièrement vietnamiennes ni entièrement françaises.]

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 169

francophone. Or, la question de l'hybridité des textes n'est pas sans ambiguïté. En effet, le critique lui-même ne tarde pas à mentionner que ce sont les auteurs – et non pas tant les romans – qui sont des « *métis culturels* » (*ibid.* : 8). Si le contenu des romans, c'est-à-dire les mœurs, les conflits politiques, les personnages principaux et leur ambivalence par rapport aux valeurs modernes et aux traditions confucéennes sont décrits dans un contexte vietnamien, le style et la structure semblent davantage empruntés à la littérature occidentale. Yeager précise l'héritage oral et poétique de la tradition littéraire vietnamienne des textes francophones (*ibid.* : 40), mais son essai – remarquable pour son survol historique de l'évolution des mouvements littéraires au Vietnam – n'est pas, à ce propos, aussi persuasif qu'il le voudrait. De fait, il n'est pas sûr que ce qui relève d'un caractère « vietnamien » ne soit pas simplement les thèmes et les problèmes que rencontre la société vietnamienne aux prises avec la colonisation.

L'analyse textuelle de Yeager semble d'ailleurs confirmer la filiation des romans à un héritage littéraire français, ce qu'il annonçait déjà dans son introduction : « The Vietnamese Francophone novel appears to be an imitation of its French models, especially eighteenth- and nineteenth-century social novels related by third person narrators or confessions told in the first person⁴. »⁵ (*ibid.* : 7) Alors que l'élan poétique des auteurs francophones est principalement justifié par l'importance de la poésie au Vietnam avant la conquête coloniale, le renvoi aux écrivains français est, pour sa part, beaucoup plus clair. Ainsi, Balzac, Stendhal et Zola sont les grands modèles de ces textes qui peignent la « réalité » (*ibid.* : 91). L'un des premiers romans vietnamiens francophones, *Le roman de Mademoiselle Lys* (1921) de Nguyen Phan Long, est notamment qualifié par le critique de « style véritablement stendhalien » (« true Stendhalian fashion »), (*ibid.* : 125). En outre, la référence à ces écrivains canoniques lui

⁴ [Le roman vietnamien francophone se présente comme une imitation de ses modèles français, en particulier des romans sociaux des dix-huitième et dix-neuvième siècles relatés par des narrateurs à la troisième personne ou des confessions racontées à la première personne.]

⁵ Il n'y a pas que le roman francophone qui soit perçu comme une imitation de son modèle français puisque Yeager spécifie que les années 1930 – la période la plus importante du XX^e siècle de la littérature vietnamienne en *quoc-ngu* (littéralement : « langue nationale »), selon Bùi Xuân Báo – se développent par la découverte, la traduction et l'imitation de la littérature française (Yeager, 1987 : 37).

permet, au terme de son étude, de légitimer son approche sociohistorique :

The novels treated in this study have then in a sense become historical landmarks, artifacts and documents of the past, of interest to social historians. But being grounded in a historical moment or a specific culture does not lessen their value. If this were the case, Stendhal's *Le Rouge et le noir*, as a *Chronique de 1830*, or Balzac's novels would not be considered as they are today⁶. (*Ibid.* : 163-164.)

Le renvoi explicite aux écrivains français devenus des classiques met ici l'accent sur la valeur littéraire des textes qui sont pourtant empreints de valeurs esthétiques vietnamiennes. De toute évidence, Yeager tente de souligner, par l'entremise d'une logique du métissage, le côté subversif de ce corpus qui, insiste-t-il tout au long du livre, se situe *entre* les littératures vietnamienne et française, tout en s'inspirant des deux. Or, est-il vrai que « the mere fact of Vietnamese authors writing in French challenges artistic preconceptions⁷ » (*Ibid.* : 164)?

Dans sa thèse de doctorat qui porte le titre *Vietnamese Novels in French: Rewriting Self, Gender and Nation*, Sharon Julie Lim-Hing soulève un autre problème que pose l'analyse de Yeager. En notant que ce dernier mentionne pertinemment que le fait d'écrire dans une langue étrangère ne soit pas un phénomène nouveau au Vietnam puisque l'élite vietnamienne a pendant plusieurs siècles écrit en chinois, elle relève toutefois l'argument paradoxal qui consiste à accorder au français le pouvoir libérateur au complexe d'infériorité des Vietnamiens dont il est lui-même l'origine (Lim-Hing, 1993 : 118-119). Yeager précise effectivement que pour les Vietnamiens éduqués, l'emploi de la langue française est une manière de rompre avec un héritage culturel inutile dans une société moderne industrialisée (1987 : 52), tout en suggérant que le français est un instrument, voire une arme, qui permet aux auteurs vietnamiens – qu'il dit pourtant être intellectuellement colonisés par la culture française (*Ibid.* : 51) – de s'ériger contre la suprématie et l'impérialisme français en valorisant la culture et

⁶ [Les romans traités dans cette étude sont en un sens devenus des points de repère historiques, des artefacts et des documents du passé d'un intérêt pour les historiens. Mais le fait qu'ils soient ancrés dans un moment historique ou une culture spécifique ne diminue pas leur valeur. Si tel était le cas, *Le rouge et le noir* de Stendhal, en tant que *Chronique de 1830*, ou les romans de Balzac ne seraient pas considérés comme ils le sont aujourd'hui.]

⁷ [Le seul fait que les auteurs vietnamiens écrivent en français défie les préconceptions artistiques]

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 171

le peuple vietnamiens. Sans adhérer au ton quelque peu déplaisant de Lim-Hing qui note que « [s]uch a mishmash of logic makes for a spoilt broth⁸ » (1993 : 119), il importe néanmoins de remarquer le manque de cohérence de cette hypothèse. De plus, elle signale à juste titre les signes apparents d'un complexe d'infériorité qui se manifeste par une complaisance des auteurs en quête d'approbation du lectorat français : « Earlier writers' work is riddled with self-conscious, often self-deprecating comparisons between Asian and European culture⁹. » (*Ibid.* : 120.) En ce sens, plus qu'une arme dirigée contre l'Autre, la langue française est une arme tournée contre soi-même.

Si Lim-Hing fait montre d'un sens critique et lucide, on ne peut cependant pas dire que les explications qu'elle-même propose soient dénuées de contradictions. En apportant des précisions sur son premier chapitre, elle écrit :

This short historical overview attempts to provide a context for understanding Vietnamese works in French. It is meant to fill in the blanks in our knowledge about *Vietnam*, not necessarily to provide keys to reading Vietnamese literature in French; though the two subjects are related, they are not the same¹⁰. (*Ibid.* : 3)

D'une part, est-il essentiel de préciser que la littérature vietnamienne francophone, bien qu'étroitement liée à un contexte historique qui l'a fait naître, se distingue de l'histoire du Vietnam : cela est une évidence. D'autre part, si les repères historiques ne sont pas là pour ouvrir des pistes à l'interprétation des textes, pourquoi dès lors leur consacrer près de soixante pages de sa thèse (p. 11 à 69)? Qui plus est, sa présentation de la littérature du Vietnam (en *quoc-ngu* et en français), qui est étroitement mise en parallèle avec l'histoire du pays, occupe plus de cinquante pages (p. 70 à 125).

Sans nier l'importance de l'histoire dans la formation de ce corpus qui n'existerait pas sans le contexte politique et historique

⁸ [un tel méli-mélo de logique gâche la sauce]

⁹ [L'œuvre des premiers écrivains témoigne d'un manque d'assurance et est parsemée de comparaisons entre les cultures asiatique et européenne souvent en défaveur de la première.]

¹⁰ [Ce bref survol historique tente de fournir un contexte afin de comprendre les œuvres vietnamiennes de langue française. Il est destiné à combler les lacunes dans nos connaissances sur le *Vietnam* et non nécessairement à fournir les clés permettant d'interpréter la littérature vietnamienne francophone, car bien que les deux sujets soient reliés, ils ne sont pas le même.]

qu'a été la colonisation française au Vietnam, il importe néanmoins de relever l'incohérence de certaines affirmations. Lim-Hing note, en réaction contre le peu d'attention accordée à la littérature vietnamienne francophone :

The few instances in which Vietnamese novelists in French have been discussed were single articles that attempted to cover *all* Vietnamese writers in French, or anthologies that survey *all* Francophone literature. This reflects one of the two Western European approaches to third world literature in general, and that is to ignore the heterogeneity of third world subjects. The other tendency is to read third world literature as mere anthropological reporting with no true literary merit¹¹. (*Ibid.* : 2.)

Il est ici difficile de ne pas être d'accord avec Lim-Hing, mais alors qu'elle accuse la critique de lire les romans vietnamiens francophones comme des rapports anthropologiques n'ayant aucun mérite littéraire, elle-même souligne que :

Vietnamese novels of French expression provide an *unprecedented opportunity* to explore the intersection of several factors as they traverse the production of fiction : indigenous history, colonialism, (internalized) racism, language and culture acquisition and rejection, the notion of gender, and the definition of subjectivity in a society being transformed into modern state¹². (*Ibid.* : 8; je souligne.)

En examinant les aspects qu'elle nous invite à explorer, il semble que cette « occasion sans précédent » qu'offrent les romans vietnamiens francophones ne soit pas étrangère à l'anthropologie. À la différence de Yeager qui ne rejette pas l'idée que ce corpus puisse être considéré comme des documents historiques ou sociologiques, Lim-Hing dénonce le regard anthropologique tout en l'encourageant elle-même.

Sa remarque sur les critiques qui essaient d'aborder tous les auteurs dans le cadre d'un seul article est toutefois très

¹¹ [Les rares occasions où les romanciers vietnamiens francophones ont été abordés sont le fait d'articles ayant tenté de traiter de *tous* les écrivains vietnamiens de langue française ou d'anthologies présentant *toute* la littérature francophone. Cela reflète une des deux approches européennes occidentales face à la littérature du tiers-monde en général, qui consiste à ignorer l'hétérogénéité des sujets du tiers-monde. L'autre tendance est de lire la littérature du tiers-monde comme un simple rapport anthropologique sans véritable valeur littéraire.]

¹² [Les romans vietnamiens d'expression française offrent une *occasion sans précédent* d'explorer le croisement de plusieurs éléments traversant la production littéraire : l'histoire indigène, le colonialisme, le racisme (intériorisé), l'acquisition et le refus de la langue et de la culture, la notion d'identité sexuée et la définition de la subjectivité dans une société en voie de modernisation.]

juste (*Ibid.* : 2). À ce sujet, l'article d'Alain Guillemin, « La littérature vietnamienne francophone. Entre colonialisme et nationalisme », constitue un bon exemple. Ce dernier nomme tous les auteurs importants de ce corpus, de Pham Van Ky à Linda Lê, en passant par Pham Duy Khiem, Cung Giu Nguyen et Ly Thu Ho, et retrace les circonstances historiques et politiques de l'émergence de cette littérature. Privilégiant lui aussi une approche sociohistorique, Guillemin distingue trois périodes chronologiques qui définissent les courants de cette littérature : « de 1913 à 1945, une littérature sous influence coloniale, à l'école de l'Occident; de 1945 à 1975, une littérature à la recherche de sa vocation nationale et universelle, à l'épreuve des guerres, coloniale, étrangère et civile; de 1975 à 1997, une littérature en quête d'une nouvelle identité. » (Guillemin, 1999 : 270.) Autrement dit, les romans, les récits, les nouvelles et les poèmes en langue française mais écrits par des auteurs vietnamiens forment une « chronique des souffrances d'un peuple témoin et victime des grands conflits politiques et idéologiques du XX^e siècle » (*Ibid.* : 274). Il est sûrement réducteur de parler de « chronique » (*Ibid.* : 272, 274) ou de « littérature de témoignage » (*Ibid.* : 270) dans une étude qui tente de rétablir la place des textes vietnamiens francophones. En outre, si la littérature vietnamienne francophone reflète effectivement ces tendances, elle n'est par ailleurs aucunement chronologique dans son approche de ces thématiques. Au contraire, celles-ci se retrouvent souvent entremêlées dans un seul roman. De même, un récit écrit pendant la première période et influencé par la vision coloniale, peut aussi très bien s'inscrire dans ce que Guillemin appelle « la quête d'une nouvelle identité », caractéristique de la dernière période¹³.

Fortement inspiré de l'ouvrage de Yeager, l'article de Guillemin ressemble à un résumé de *The Vietnamese Novel in French*. Mais tandis que Yeager procède à une analyse détaillée des romans, celui-ci ne fait que les présenter. Il est clair que les contraintes d'un article ne permettent pas l'étude de plusieurs textes, mais que Guillemin ait choisi de présenter les auteurs plutôt que d'analyser un corpus délimité est un signe qu'en France, plus qu'en Amérique du Nord, les recherches universitaires en sont encore à un état embryonnaire, à une promotion de cette littérature. Un des rares endroits où le critique offre une analyse

¹³ À titre indicatif, et pour ne mentionner que ceux-là, on peut ici renvoyer aux romans de Trinh Thuc Oanh et Marguerite Triaire, *En s'écartant des ancêtres* (1939) et *La réponse de l'Occident* (1941).

textuelle est le début de l'article, qui commence par un passage de *Frères de sang* de Pham Van Ky. La citation évoque les changements corporels du narrateur à son retour de la métropole, ce qui permet à Guillemin de montrer les troubles identitaires que trahissent « les techniques du corps » examinées par Marcel Mauss (*Ibid.* : 267). L'interprétation est en soi intéressante, mais elle semble emprunter à l'article de Thuong Vuong-Riddick, qui relève le même passage de *Frères de sang* (1979 : 167). Étrangement, pourtant, le critique ne fait aucune référence à cette étude.

La contribution de Guillemin incite parfois au questionnement quant à sa connaissance de certains romans. Il écrit que malgré la fascination pour l'Occident et ses femmes, « ni Nguyễn Manh Tuong, ni Hoang Xuan Nhi, ni Pham Duy Khiem, ni Pham Van Ky ne [se] sont coupés de leurs cultures d'origine et [sic] empêchés de revenir au Vietnam » (1999 : 272). Afin d'appuyer ses dires, il cite dans une note à la fin de l'article les textes qui relatent un retour au pays : *Sourires et larmes d'une jeunesse*¹⁴ de Nguyen Manh Tuong, *Les cahiers intimes de Heou Tam* de Hoang Xuan Nhi, *Nam et Sylvie* de Pham Duy Khiem et *Des femmes assises çà et là* de Pham Van Ky. Or, il s'avère que dans *Des femmes assises çà et là*, le narrateur ne retourne pas au pays – ce que la quatrième de couverture révélait déjà – et ce, en dépit des missives de sa mère lui rappelant qu'elle l'attend pour mourir et qui, finalement, meurt d'« avoir attendu à mort [...] le fils oublieux de son orient » (*Ibid.* : 246-247).

En voulant aborder tous les textes, Guillemin ne réussit qu'à donner l'impression qu'il ne les a peut-être pas tous lus. Ainsi, au sujet de l'importance du personnage féminin dans cette littérature, il réitère l'argument de Yeager et donne des exemples :

Du roman *Mademoiselle Lys*¹⁵ de Nguyễn Phan Long, en 1921[,] à *Fuir* de Linda Lê, en 1988, en passant par *En s'écartant des ancêtres*, (1939) et *La réponse de l'Occident* (1941) de Trinh Thuc Oanh et Marguerite Triaire, *Des femmes assises çà et là* (1964) de Pham Van Ky, [les femmes] sont, en quelque sorte, à la fois le symbole et la métaphore du Vietnam. (*Ibid.* : 273.)

¹⁴ Pour ce titre, Guillemin écrit à tort « *Sources et larmes d'une jeunesse* » (278). On remarque également une erreur par rapport au titre de Ly Thu Ho, *Au milieu du carrefour*, que le critique appelle « *Au milieu du gué* » (272).

¹⁵ Encore ici, le critique se méprend quant au titre qui n'est pas *Mademoiselle Lys*, mais bien *Le roman de Mademoiselle Lys*.

Cet extrait serait tout à fait pertinent sans la mention du second roman de Linda Lê, *Fuir*, dont le personnage principal non nommé est un homme qui tente d'échapper à son passé et à un Japonais qui le poursuit. Exilé d'un pays que le roman suggère implicitement être le Vietnam, ce narrateur *masculin* est pourtant un signe évident de la résistance de l'auteure face au piège de l'autobiographie, une résistance qu'elle gardera pour ses écrits ultérieurs les plus autobiographiques.

Une littérature d'idées

La confusion entre l'auteur et le narrateur n'est pas rare lorsqu'il s'agit de lire un corpus comme une littérature de témoignage¹⁶. Dans une thèse consacrée à la vie de Nguyen Manh Tuong et, dans une moindre mesure, à son œuvre, Bac-Sy Nguyenlehiu confond lui aussi constamment l'auteur à ses personnages. De cet écrivain francophile, Nguyenlehiu écrit : « [Nguyen Manh Tuong] rejetait la conception de déracinement et embrassait ouvertement la culture française, la proposant comme modèle à suivre pour le Viêt-nam. » (2000 : 61) En appui à cette affirmation, ce dernier cite un extrait d'un recueil de nouvelles, *Sourires et larmes d'une jeunesse* (1937), dans lequel un personnage vietnamien exprime son amour et son admiration pour Paris : « J'aime Paris [...]. À cause d'elle, je suis ce que je suis. Elle m'a créé. » (*Ibid.*) Il suggère donc que celui qui dit ici « je » est Nguyen Manh Tuong. Or, ce même « je », du même récit, n'est plus Nguyen Manh Tuong aux pages 63-64 de sa thèse : le « je » appartient désormais à un quelconque « étudiant annamite ». Le critique, dans un geste tout à fait légitime, distancie l'auteur des propos désobligeants de cet étudiant annamite face à la société vietnamienne, sans toutefois rester cohérent dans son analyse. À propos du passage dans lequel le personnage exprime sa haine de la société annamite, Nguyenlehiu commente : « Tuong peut aimer la France mais il aime aussi sa famille et n'a pas encore eu raison de détester son pays. Il voulait donc s'éloigner du sujet à

¹⁶ Le témoignage est évidemment à entendre au sens étroit du terme, c'est-à-dire un document qui prétend dire la « vérité » ou du moins ce que l'auteur a vu et vécu. Si Jacques Derrida a tenté de redéfinir le témoignage en soulignant que ce dernier porte toujours en lui la possibilité d'être hanté par la fiction, la dissimulation, le mensonge, bref, par la littérature, « de l'innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions » (1998 : 31) – définition qui rejoint la manière dont Linda Lê conçoit l'autobiographie –, le témoignage entendu ici suppose non seulement une représentation fidèle de la société en question mais aussi des connaissances susceptibles d'alimenter le savoir sur l'Autre.

la première personne dans *Philosophie*. C'était un "étudiant annamite", précisa le narrateur Tuong[,] voulant dire clairement que ce n'était pas son propre portrait. » (*Ibid.* : 64) Il est clair que Tuong, l'écrivain, peut aimer la France sans détester son pays. Cependant, dans la mesure où Nguyenlehiu l'a déjà associé au personnage qui dit aimer Paris et que ce personnage est l'« étudiant annamite » qui dit détester la société annamite, comment Nguyen Manh Tuong peut-il être le personnage qui aime Paris sans être celui qui hait son pays puisque c'est le même personnage dans la nouvelle intitulée « Philosophie de septième étage »? Et si Nguyen Manh Tuong est le narrateur objectif qui rapporte les propos d'un « étudiant annamite », comme le suggère la citation ci-dessus, il ne peut dans ce cas être celui qui fait l'éloge de Paris; par conséquent, le récit ne peut être utilisé pour confirmer l'amour de l'écrivain pour la société française.

Il importe peu de savoir si les propos de ce personnage correspondent à ceux de l'auteur, mais il apparaît essentiel de souligner la non-pertinence de cette interprétation. Une thèse sur Nguyen Manh Tuong était certes la bienvenue, puisqu'il demeure un écrivain vietnamien important dont l'œuvre n'a suscité aucun intérêt, à une exception près¹⁷. Toutefois, il est décevant de constater le manque de rigueur de cette étude qui, plutôt que d'analyser les écrits, résume la vie et les livres de l'auteur. Cette thèse consacre toute sa première partie au contexte sociohistorique du Vietnam, sans faire de lien avec les écrits abordés dans les deux autres parties. L'analyse textuelle se réduit d'ailleurs à un résumé des œuvres qui ne s'appuie que très rarement sur un ouvrage théorique littéraire : la première référence à un ouvrage qui ne soit ni historique ni politique n'apparaît qu'à la page 188, où il est brièvement question de Jean-Paul Sartre, qu'il mentionne en passant, et de l'engagement dans *Qu'est-ce que la littérature?*; la seconde n'apparaît qu'au douzième chapitre intitulé « Autobiographie », où il renvoie à Philippe Lejeune à qui il réserve tout au plus quelques paragraphes (*ibid.* : 210-211, 216)¹⁸.

¹⁷ L'exception est l'article de Marie-Paule Ha (2001). Dans cette analyse des *Sourires et larmes d'une jeunesse*, Ha examine le retour au pays en lien avec la peur des protagonistes de retourner à un état primitif. Cet article intéressant met en relief le complexe d'infériorité et le mimétisme, analysés par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952) et par Albert Memmi dans *Portrait du colonisé* (1952), qu'incarnent les personnages.

¹⁸ Pour une division chronologique et historique des œuvres vietnamiennes

Dans son introduction, Nguyenlehiu précise que les multiples et longues citations sont justifiées par la difficulté de mettre la main sur les écrits de Nguyen Manh Tuong (*ibid.* : 18) – ce qui paraît raisonnable –, mais le problème n'est pas celui des longues citations mais celui de l'absence d'analyse critique. Alors qu'il commente à peine les multiples citations, certains de ses arguments font preuve d'une redondance remarquable. Par exemple, au sujet du court texte « Déracinement? », inclus dans *Sourires et larmes d'une jeunesse*, et dans lequel le narrateur attaque explicitement Maurice Barrès pour ses opinions anti-humanistes dans *Les déracinés* (1897), l'auteur de la thèse répète à plusieurs reprises que Nguyen Manh Tuong conteste la position de Barrès, sans jamais pousser plus loin sa réflexion (*ibid.* : 61, 75, 108, 147, 192). De plus, il omet par moments de préciser d'où viennent ses sources. Ainsi, concernant le « style fleuri » de l'écrivain entre les années 30 et 40, il cite un commentateur qui aurait noté : « "Abus des belles phrases et étalage un peu indiscret des citations." » (*ibid.* : 228.) Non seulement il ne spécifie pas d'où provient cette phrase, mais il ne mentionne même pas le nom du critique en question. De même, on retrouve une citation en anglais dont on ignore tout de la référence, si ce n'est qu'elle appartient à un auteur russe qui n'est pas nommé (*ibid.* : 218). Sans m'attarder davantage sur les lacunes de cette thèse, il est intéressant de mettre en relief un point que soulève Nguyenlehiu, à savoir que « les œuvres de Tuong sont d'abord des œuvres d'idées puis secondairement des œuvres littéraires. » (*ibid.* : 184.)

L'accent mis sur les idées plutôt que sur la qualité littéraire des textes francophones n'est pas propre à Nguyenlehiu : cet argument est partagé par plusieurs, entre autres, par Bernard Hue dans ses *Littératures de la péninsule indochinoise*. Dans cet ouvrage volumineux qui regroupe les Vietnamiens francophones et les nombreux Français ayant écrit sur l'Indochine, il offre, avec l'aide de ses collaborateurs, une imposante histoire littéraire de la francophonie indochinoise. Pour Hue, les écrits d'auteurs vietnamiens francophones s'inscrivent « tout naturellement, dans le champ de la littérature d'idées, et d'abord d'idées politiques » (1999 : 102). Dès lors, il supplante la littérarité au profit de

francophones, Nguyenlehiu cite « l'étude [la] plus complète de la francophonie au Viet-nam par Nguyễn xuân Bao [sic] » (Nguyenlehiu, 2000 : 96). Il s'agit ici de Bùi Xuân Báo et de son introduction dans *Littératures de langue française hors de France*. Il est étonnant que Nguyenlehiu considère ce rapport de quelques pages comme « de loin le plus complet » (96). Si le livre de Yeager (1987) est inclus dans sa bibliographie, il ne le cite nulle part dans sa thèse.

l'« authenticité », en soulignant la position privilégiée des auteurs vietnamiens d'offrir des témoignages dépourvus d'images coloniales, donc « authentiques », mais dépourvus aussi de « qualité spécifiquement littéraire » (*Ibid.* : 181), ces textes, affirme-t-il, se confinant dans « les limites de l'actualité, de l'historicité, de l'anecdote » (*Ibid.*). Pour lui, si exotisme rime effectivement avec érotisme, exotisme doit par ailleurs s'opposer à réalisme. Ainsi, les auteurs vietnamiens rejoignent la cohorte des auteurs francophones de toutes les anciennes colonies :

Et c'est probablement ces facteurs peu favorables à l'éclosion immédiate d'une grande littérature, que sont l'actualité et l'engagement idéologique (pro- ou anti-colonial) qui a [*sic*] conduit la littérature francophone, sans distinction d'origine des auteurs, à une impasse, celle de l'art au service des idées, du texte instrument de combat¹⁹. (*Ibid.* : 354.)

Selon Hue, le corpus vietnamien sert à contester les valeurs coloniales et, en ce sens, son intention de sortir d'une perspective coloniale est indéniable, mais ses arguments ne sont pas toujours convaincants. En dénonçant ce qu'il appelle la « vision préconçue de critique littéraire gouverné par une axiologie exclusivement occidentale et morale » (*Ibid.* : 244) de Louis Malleret, auteur de *L'exotisme indochinois dans la littérature française depuis 1860* (1934), il pose cette question concernant le roman *Bà-Dâm* (1930), écrit en collaboration par Albert de Teneuille et Truong Dinh Tri :

S'agit-il bien, dans l'esprit des deux auteurs, de réduire le mariage mixte, époux vietnamien / épouse française, à *une fantaisie romanesque* dans l'esprit de l'Occidentale et à une absence d'*affection profonde* chez son mari? Et peut-on adhérer à cette idée qu'il s'agit nécessairement d'une union précaire? *Ces unions précaires*, assure Malleret, *trouvent, à brève échéance, leur fin naturelle dans la séparation*²⁰. (Hue, 1999 : 244.)

Loin de vouloir défendre la posture coloniale de Malleret, la lecture de *Bà-Dâm* m'oblige toutefois à répondre par l'affirmative à ces questions. Le roman suggère en effet que la magie du mariage

¹⁹ Hue reprend ici un argument qu'avait déjà émis Auguste Viatte sur l'engagement de cette littérature, mais celui-ci était plus explicite, donnant en exemple des noms (Nguyen Tien Lang, Pham Van Ky et Pierre Do Dinh, notamment) et spécifiant également ce qui différencie les auteurs vietnamiens de ceux du Maghreb ou d'Afrique noire : « il ne s'agissait pas pour eux de préparer une révolution, mais de la faire comprendre au-dehors et après coup [...] » (Viatte, 1980 : 100.) Mais puisqu'il ne s'agit pas de préparer une révolution, mais seulement de la faire comprendre après coup et au-dehors, peut-on véritablement parler d'engagement, engagement à une cause actuelle pour laquelle les écrivains militent et combattent?

²⁰ Les italiques sont de B. Hue et soulignent les extraits empruntés à Malleret.

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 179

de Janine avec Sao repose sur les fantasmes orientalistes que nourrit la jeune française pour le lointain, une « fantaisie romanesque » qui perd de son charme à son arrivée en Indochine²¹. Quant à l'absence d'affection de Sao, le narrateur indique clairement que son comportement vient de sa « race » : « Le jeune homme, malgré son modernisme, ne pouvait échapper à l'emprise. La race, indéterminable, revivait en lui. » (Teneuille et Truong, 1930 : 107.) Toute la partie du roman qui se déroule en Indochine présente d'ailleurs Sao à l'image de l'Asie : impénétrable et impassible.

Le reproche adressé à Malleret ne devrait pas porter sur sa vision réductrice du mariage mixte, car cette vision est celle qu'offre le roman lui-même, mais sur sa façon d'acquiescer aux préjugés racistes. Plutôt que d'infirmier ou, du moins, interroger les représentations clichées du roman, Malleret en profite pour valoriser la culture européenne. S'il admet que Sao a sans doute éprouvé un attachement sincère pour Janine, au début, il précise que c'est grâce à « des idées et des sentiments reçus d'une éducation occidentale » (Malleret, 1934 : 175). Soulignant de plus belle l'impossibilité des Jaunes d'aimer, il en conclut que Janine « retournera, un jour, au Blanc, à l'homme de sa race, seul capable de lui révéler les violences et les orages de la passion » (*Ibid.* : 176). Ces propos peuvent sembler risibles, mais ils rejoignent pourtant ceux d'Albert de Teneuille et de Truong Dinh-Tri qui, dans leur préface, écrivent :

Certains indigènes, naturalisés, élevés dans les écoles de la métropole, imprégnés de civilisation occidentale, valent beaucoup d'Européens au point de vue intellectuel et moral.

Toutefois, *sont-ils capables de faire des époux pour les jeunes Françaises* et qu'advient-il de ces dernières lorsqu'ils les emmènent là-bas [...] ? Le bonheur de bien des femmes blanches dépend de la réponse. (1930 : 7-8; je souligne.)

Il est surprenant que ces mots révélateurs, de même que les nombreux extraits du roman en défaveur du mariage mixte, aient pu échapper à Bernard Hue qui – faut-il ici rapidement sauter aux conclusions? – ne cite *Bà-Dâm* qu'à travers Malleret. Par ailleurs, son désir d'attribuer au roman une ouverture qu'il n'a

²¹ Les paroles de M^{me} Dermont font explicitement référence à cette « *fantaisie romanesque* » : « Ah! vous êtes toutes les mêmes! Là-bas, en France, l'orientalisme puisé dans les romans, l'aventure, le mirage, vous fascinent. Mais la réalité est autrement plate et douloureuse... » (Teneuille et Truong, 1930 : 180-181).

pas face au mariage entre Vietnamien et Française est emblématique de la volonté d'accorder à ce corpus une fonction utilitaire. Puisque son intérêt ne réside pas dans sa valeur littéraire, il doit par conséquent servir à quelque chose et, dans ce cas, c'est au rapprochement des cultures.

L'« âme vietnamienne » ou le discours essentialiste

Rares sont les critiques qui ne mettent pas en valeur la fonction utilitaire de la littérature vietnamienne francophone. Reflet de la réalité, « engagement » à une cause et outil de compréhension et de rapprochement culturel, tels sont les motifs les plus souvent évoqués. Selon Pham Dan Binh,

ces écrivains tentent de concilier [l'héritage culturel vietnamien] avec la nouvelle culture qu'ils ont acquise et de dissiper l'incompréhension dont eux-mêmes ou leurs semblables sont l'objet dans les conflits culturels ou historiques, aux prises avec la civilisation occidentale ou avec les différents régimes socio-politiques. Telles se révèlent les raisons les plus fréquentes qui ont motivé l'éclosion de leurs œuvres. (1996 : 220-221.)

Encore ici, il s'agit de lire ce corpus comme une littérature de témoignage. L'article de Pham Dan Binh ressemble plus à une présentation des auteurs, accompagnée d'un court résumé des romans importants, que d'une étude textuelle. S'il consacre les pages 221 à 223 à une brève analyse textuelle de quelques poèmes de Nguyễn Văn Xiêm et de Pham Van Ky pour souligner la filiation du premier à Baudelaire et celle du second à Rimbaud, Mallarmé et Valéry, il est plutôt expéditif quand vient le moment d'aborder le roman, genre ayant pourtant été le plus exploité par les auteurs vietnamiens. Il cite ici et là des extraits, mais ce panorama relève davantage d'une promotion du corpus que d'une réflexion théorique. À l'instar des chapitres du livre de Bernard Hue consacrés aux auteurs vietnamiens et de l'article d'Alain Guillemin, celui-ci ne fait qu'introduire les auteurs et les œuvres, ce qu'un Bùi Xuân Bào avait déjà fait... vingt ans plus tôt!

Il faut néanmoins remarquer la façon dont Pham Dan Binh insiste sur l'« âme vietnamienne ». Le conte, la légende et le roman sont autant de genres explorés par les écrivains qui, d'après lui,

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 181

aspirent à « révéler cette âme profonde du peuple [vietnamien] » (*Ibid.* : 224). Il ajoute également que l'utilisation du français permet à ceux-ci de « faire connaître au lecteur occidental l'âme vietnamienne » (*Ibid.*). En outre, le recours aux aspects autobiographiques dans plusieurs romans atteste du désir d'*authenticité* des auteurs, désir d'*authenticité* dans leurs témoignages sur les conflits culturels et idéologiques (*Ibid.* : 225). En précisant que « les écrivains vietnamiens n'ont de cesse de marquer leur spécificité » (*Ibid.* : 224), Pham Dan Binh souligne par la même occasion leur « volonté de s'affirmer comme autre et d'être accepté comme tel » (*Ibid.* : 225). Dans cette veine, ceux-ci revendiqueraient une altérité, une spécificité propre à dévoiler l'« âme vietnamienne ». Ce type de raisonnement est essentialiste puisque le seul élément sur lequel il se base pour attribuer aux auteurs la possibilité de dire l'« âme vietnamienne » est leur origine et, qui plus est, il présuppose qu'il y a bel et bien une « âme vietnamienne ».

Alors que les propos de Pham Dan Binh indiquent que les auteurs vietnamiens peuvent « authentiquement » écrire sur le Vietnam et son peuple, certaines affirmations relevées dans la thèse de Nguyen Hong Nhiem vont encore plus loin : elles suggèrent qu'il y a une manière « orientale » ou « occidentale » de lire l'œuvre romanesque de Pham Van Ky et que chacune dépend, en grande partie, de l'origine du critique. Il est difficile de ne pas remarquer la partialité de l'auteure de cette thèse qui commence d'abord par se demander comment elle présentera Pham Van Ky « à l'orientale » : « Comment, à *notre façon*, c'est-à-dire autrement que le font les éditeurs de Paris, comment présenter, au lecteur d'Occident, la biographie d'*un des nôtres*? » (Nguyen Hong Nhiem, 1982 : 6; je souligne) Interpellant ici un lecteur oriental, elle s'adressera plus loin à un lecteur occidental dans sa description du narrateur des deux premiers romans de Pham Van Ky :

[...] il s'agit ici, dans [*Frères de sang* et *Celui qui régnera*], d'un occidentalisé néophyte, qui commet les mêmes erreurs – mais inversées – que vos premiers extrêmes-orientalistes. Ceux-ci s'étaient trompés, en partie ou en tout, sur *nos* peuples et *nos* cultures parce que souvent intéressés par les différences, en dernier lieu inanalysables, bien plus que par les similitudes, faciles à formuler, mais qui cessent d'être justes dès qu'on les force un peu. (*Ibid.* : 115; je souligne.)

Comment ne pas réagir à l'emploi des adjectifs possessifs qui trahit un parti pris de la critique et qui établit une frontière entre le peuple extrême-oriental, auquel elle s'identifie clairement, et le lecteur? N'y a-t-il pas un paradoxe à dénoncer les extrêmes-orientalistes qui ont trop insisté sur les différences et, en même temps, de tracer les limites du « nous » et du « vous », confirmant dès lors les différences?

Plus loin, Nguyen Hong Nhiem « signale ce qui a échappé aux critiques d'Occident » (*Ibid.* : 270), c'est-à-dire que « chacun des huit chapitres qui composent *Des femmes assises çà et là*, porte, comme en-tête, non les chiffres habituels, mais l'un des huit trigrammes du Pa-Koua, "l'Échiquier des échiquiers," d'après Pham Van Ky. » (*Ibid.*) Du paragraphe qui ouvre ce roman, elle invente une interprétation différente qu'aurait donnée un « étudiant américain d'Amherst » par opposition à « l'étudiante vietnamienne qu[elle est] » (*Ibid.* : 273). Il semble que toute lecture soit, dans une certaine mesure, subjective et ce, malgré le ton objectif qu'adopte le critique, mais que ce qui différencie une lecture d'une autre n'est pas lié à la nationalité. Il y a ce que j'appellerai une vision « asiocentriste » dans la façon dont Nguyen Hong Nhiem tente de mettre en valeur l'originalité de son analyse, comme si le fait qu'elle-même soit originaire du Vietnam lui conférerait quelque habileté à mieux lire les romans de Pham Van Ky.

Pourtant, si sa thèse offre une étude intéressante de la structure des romans de cet écrivain selon les principes des jeux d'échecs, elle n'est pas sans reproches. De fait, tout au long de sa thèse, Nguyen Hong Nhiem mentionne que les romans de Pham Van Ky sont autobiographiques, sans jamais recourir aux théories de l'autobiographie. Et, tout en répétant qu'elle ne répètera jamais assez que, par opposition au Moi inné oriental, le Je du narrateur est un Je acquis à l'école de l'Occident, elle n'analyse toutefois pas la construction de ce Je en lien avec les écrits occidentaux. D'une part, elle souligne : « Bien sûr, il s'agit du Je, tel que l'a forgé l'Occident, soit à travers son Église, soit au cours du développement de sa philosophie, de sa psychologie, de sa psychanalyse, etc. » (*Ibid.* : 113); et d'autre part, elle précise : « Je me bornerai, dans le cadre assigné à ma thèse [...] à analyser seulement la structure des romans [...]. Aux plus qualifiés que

moi je laisse la tâche de juger, dans quelque perspective globale, les éléments littéraires, historiques, philosophiques, religieux » (*Ibid.* : 118). Dans la mesure où la thèse étudie la confrontation de l'Orient et de l'Occident à partir justement de la dualité du Je et du Moi, comment peut-elle faire abstraction de cet héritage occidental et affirmer, par la même occasion, que « le couple haïssable, tout occidental, du Je / Moi, [est] inconnu de nos ancêtres » (*Ibid.* : 202)? Si le Je / Moi est inconnu en Extrême-Orient et qu'elle admette ne pas tenir compte de ce que la pensée occidentale en a dit, Nguyen Hong Nhiem souligne ainsi une lacune qui met en cause le fond même de sa thèse.

Étant l'une des premières thèses consacrées à un auteur vietnamien francophone, avec celle de Yeager dont le livre est une version remaniée, l'étude de Nguyen Hong Nhiem soulève de nombreuses questions, tant sur le plan théorique que méthodologique. A déjà été mentionné le renvoi constant au « nous » qui exclut le lecteur occidental – encore faudrait-il savoir ce qu'elle entend par « occidental », car si Pham Van Ky, qu'elle inclut dans ce « nous », est bien né au Vietnam, son éducation, sa formation, voire ses amis étaient principalement occidentaux, comme le note Nguyen Hong Nhiem elle-même qui spécifie que « [c]e mur occidental l'isolait pour ainsi dire de la face cachée du colonialisme » (*Ibid.* : 121). Mais ce qui apparaît d'autant plus dérangeant, ce sont les commentaires personnels (par exemple : « Et je pleurerai à chaudes larmes, à [l]a mort [d'Eliane], au dernier chapitre. C'est dire qu'il ne faut pas se fier à la sécheresse de mon analyse, ni y voir le ton général du roman [*Des femmes assises çà et là*]. » (*Ibid.* : 321)) et, surtout, ses propres éléments biographiques qu'elle insère dans une thèse de doctorat. Dans l'introduction – et non dans les pages de remerciements, ce qui aurait peut-être été plus approprié –, Nguyen Hong Nhiem confie qu'en 1975, « l'émigrée qu[']elle étai[t] » (*Ibid.* : 1) se retrouvait dans des « circonstances tragiques » (*Ibid.*) en débarquant aux États-Unis, de sorte qu'elle entreprit une maîtrise et ensuite une thèse doctorale « qui répond[ait] à une nécessité intérieure » (*Ibid.* : 2). Justifiant son intérêt d'étudier le conflit Occident/ Extrême-Orient, elle déclare que « ce conflit est chevillé au corps et à l'âme de *tout* Asiatique » (*Ibid.*; je souligne) et qu'elle le porte encore en elle. En outre, elle évoque son passage au Couvent des Oiseaux de Dalat (*Ibid.*) et le fait que Pham Van Ky

soit né dans la même province, Bình-Dinh, que son père (*Ibid.* : 4, 8). Cette propension à révéler les détails de sa vie dans le cadre d'une thèse de doctorat est à mon avis déplacée, car elle encourage ainsi le regard ethnologique porté sur les auteurs et les critiques, en l'occurrence, vietnamiens. Ainsi, non seulement lit-on les romans comme des témoignages, mais les thèses de doctorat peuvent également être considérées comme des écrits testimoniaux, si bien qu'une question s'impose : si l'auteur de la thèse n'était pas vietnamienne, les membres du jury auraient-ils accepté l'intrusion de ces éléments autobiographiques²²?

Cette étude n'a donné lieu à aucune critique quant aux interrogations qu'elle suscite. Yeager ne renvoie à celle-ci que dans une note à la fin de son livre, où il résume très brièvement son contenu (1987 : 206), et en annexe, où il remercie Nguyen Hong Nhiem pour sa bibliographie exhaustive sur Pham Van Ky (*Ibid.* : 166). Pham Dan Binh (1996 : 220) et Alain Guillemin (1999 : 268), de leur côté, ne font que mentionner qu'elle est la seule thèse exclusivement consacrée à Pham Van Ky. Cela peut s'expliquer par le caractère subjectif de l'acte de la lecture ou simplement par les contraintes qu'imposent les limites d'un article ou d'un livre, mais la raison peut aussi, à mon sens, se trouver ailleurs : soit que cette thèse n'ait pas fait l'objet d'une lecture attentive, soit que le manque de critique participe de la promotion de la littérature vietnamienne francophone. En effet, il ne serait pas étonnant qu'une sorte d'indulgence soit manifestée à l'égard de cette thèse – ou à l'égard d'autres travaux –, motivée par un désir de voir ce corpus reconnu, comme si le regard critique porté sur les recherches en cours allait à l'encontre de sa légitimation. Déjà ignorée par la critique, quel est l'intérêt de souligner les interprétations problématiques qu'entraîne cette littérature?

La critique féministe : l'exemple de *Métisse blanche*

Le processus vers une forme de reconnaissance du corpus vietnamien ne peut pourtant se faire que si l'on s'arrête pour

²² Si les lecteurs avaient donné quelques remarques ou manifesté quelque réticence par rapport à ces détails autobiographiques, Nguyen Hong Nhiem l'aurait sûrement mentionné puisqu'elle n'hésite pas à inclure, à l'intérieur de sa thèse, les commentaires de son directeur de recherche, Thomas Cassirer (34, 35, 327), ainsi que ceux d'un autre membre de son jury, Marie-Rose Carré (82). Il me semble qu'elle aurait pu remanier sa thèse en tenant compte de ces commentaires sans recopier textuellement, dans le corps même de la thèse, ces remarques qu'elle cite entre guillemets et, surtout, sans nous préciser que ce sont des notes en marge (327).

examiner et questionner certains discours. Depuis quelques années, la critique universitaire privilégie le discours féministe et manifeste un intérêt marqué pour le corpus féminin, bien que la production féminine en soit une restreinte, que l'on peut résumer en trois ou quatre noms : Trinh Thuc Oanh – qui n'a écrit qu'en collaboration avec Marguerite Triaire –, Ly Thu Ho, Kim Lefèvre et Linda Lê, cette dernière exprimant une vive résistance à être catégorisée comme « écrivaine vietnamienne francophone » (Yeager, 1997 : 257). Dès lors, on ne peut que s'étonner de l'enthousiasme de Yeager qui donne à ce corpus une ampleur qu'il n'a pas. Dans un article publié dans *Présence Francophone* en 1993, la première phrase qu'on y lit est : « Depuis la fin des années 30, les écrivaines vietnamiennes contribuent d'une façon *remarquable* à la production littéraire francophone qui s'est développée face au colonialisme français en Asie du Sud-Est [...]. » (Yeager, 1993 : 131; je souligne)

Tandis que l'œuvre complexe et captivante de Linda Lê, dont l'écriture traduit un refus de complaisance, a donné lieu aux analyses d'approches diverses les plus intéressantes (Yeager, 1997; Delvaux, 2001; Ollier, 2001) et que Nathalie Nguyen (2000) a habilement analysé *Printemps inachevé* de Ly Thu Ho, le roman *Métisse blanche* de Kim Lefèvre a par ailleurs suscité des lectures féministes discutables. Certes, on peut déceler dans cette approche un désir de former une communauté où il s'agit pour les femmes de dénoncer des inégalités qui les concernent toutes. Mais ce désir de communauté trahit parfois une position eurocentriste qui ne fait qu'entériner la « supériorité » de la culture ou de l'identité occidentales. La « Préface » de la critique féministe Michèle Sarde à *Métisse blanche* de Lefèvre me semble emblématique d'une telle posture. Précisant que ce livre offre « un Viêt-nam authentique » (Lefèvre, 1989 : 8), « neuf au regard occidental » (*ibid.*), celle-ci insiste de façon dérangeante sur l'« aliénation » de la femme vietnamienne, qui forme dans ses propos un tout homogène incarné par le personnage de la mère²³. Ainsi, à partir d'un récit qui raconte l'exclusion et l'humiliation d'une métisse rejetée par les communautés vietnamienne et française d'un Vietnam colonisé et en guerre, Sarde fait le procès des sociétés asiatiques. Sans dire mot du sentiment d'infériorité

²³ Elle écrit, par exemple : « Dans une société hiérarchisée et dure aux femmes qui ne tolère ni l'écart sexuel ni le métissage [...] » (7); à peine une page plus loin, elle ajoute : « Dans cette communauté endogame, intolérante à la différence, [...] la femme est un être réduit quotidiennement à la passivité et à la soumission [...] » (8), et

de la narratrice par rapport aux Français qui la rejettent aussi, mais que la protagoniste excuse clairement alors qu'elle condamne les Vietnamiens, la préfacière conclut que *Métisse blanche* est un « témoignage sur la xénophobie et la discrimination dans les sociétés non occidentales » (*Ibid.* : 12). En contrepoint aux injustices de ces sociétés, elle termine sa préface sur l'éloge de la France ouverte et accueillante qui a permis à la narratrice de connaître la « liberté individuelle que l'occident a inventée²⁴ » (*Ibid.*).

Cette préface, de même que certains propos flatteurs de la narratrice par rapport à la France et aux Français²⁵, a certainement joué un rôle considérable dans l'accueil favorable de ce roman autobiographique, presque best-seller en France, ce qui n'est pas rien pour la première publication d'une auteure absolument inconnue. Le compte rendu de Jiann-Yuh Wang, au titre fort évocateur : « Du malheur de l'exclusion à l'héroïsme de la différence... Ou comment l'Eurasienne Kim Lefèvre, "bâtarde, métisse et fille", donc trois fois maudite, réussit à se forger une identité », s'inscrit dans la confirmation du discours de Sarde (Wang, 1989 : 61). Pour sa part, Yeager, tout en offrant une analyse plus nuancée, qualifiera cette préface d'« excellente » (1996 : 224). Mettant en valeur le côté subversif de *Métisse blanche* qui « brouille les lignes » entre les identités raciales et sexuelles, Yeager suggère que la présence de la protagoniste métisse bouleverse les catégories de la société vietnamienne traditionnelle et du colonialisme (*Ibid.* : 219), sans par ailleurs insister sur la récupération du discours colonial dominant qui justifie l'exclusion de la *métisse jaune*. Nathalie Nguyen porte également, à partir du même livre, un regard sévère sur la société vietnamienne : « [Lefèvre] was not only female and illegitimate, handicaps enough in Vietnamese society, but she bore the added burden of her mixed blood²⁶ » (2001). La réception de *Métisse blanche* montre à quel point il est facile de lire un texte littéraire comme un

encore : « [...] dans une société où les femmes se doivent d'être douces et passivement aimantes » (10).

²⁴ L'erreur terminologique de Sarde (lapsus?) d'appeler les *amérasiens* des *eurasiens* (9) trahit sa position eurocentriste puisque ce dernier terme renvoie à une Europe blanche et nie par conséquent les métis de père afro-américain qui ont la peau noire.

²⁵ À titre d'exemple, on peut citer : « Car ce que le Viêt-nam m'avait refusé, la France me l'a accordé : elle m'a reçue et acceptée. » (340.)

²⁶ [Lefèvre n'était pas seulement fille et illégitime, ce qui représente assez de handicaps dans la société vietnamienne, mais elle portait de plus le fardeau de son métissage]

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 187

document « vrai » sur le Vietnam et comment celui-ci peut donner lieu à des attaques contre une autre société. L'approche féministe des littératures francophones force au questionnement : comment interpréter les romans dans lequel il est question des femmes d'un autre pays sans nous conforter dans notre position privilégiée, en d'autres mots, sans parler de *nous* tout en prétendant parler d'elles?

Conclusion

La réception de la littérature vietnamienne francophone n'est pas sans susciter quelques interrogations, et ce survol a voulu mettre en relief les difficultés de sa légitimation, difficultés qui ne sont pas étrangères à celles qu'ont pu rencontrer les autres littératures francophones, notamment du Maghreb, de l'Afrique et des Antilles, qui ont aussi souvent été étudiées (et le sont encore) selon les approches sociohistorique, « essentialiste » ou féministe. Mais tandis que la réception de ces littératures a dépassé l'étude des œuvres elles-mêmes et en est déjà à l'analyse de ses discours critiques, le corpus vietnamien demeure en quête d'analyse textuelle. En insistant sur les lectures qui soulèvent des questions, mon but n'est pas de nier la pertinence de certaines études, mais de demander si quelques travaux intéressants suffisent pour parler d'une réception critique. Qui plus est, puisque la littérature vietnamienne est marginale au sein des littératures francophones parfois marginalisées, les critiques qui s'y intéressent ne devraient-ils pas faire preuve d'encore plus de vigilance? On peut constater que les articles récemment publiés sont rédigés par des critiques dont les recherches ne portent pas spécifiquement sur ce corpus, ce qui n'est pas une mauvaise chose en soi, mais qui nous oblige à nous demander si l'attention actuellement portée à cette littérature se maintiendra ou si elle ne sera qu'un phénomène de passage. En somme, plutôt qu'une fermeture, cet article se veut une ouverture sur un débat qui n'a pas encore eu lieu, celui de la réception critique de la littérature vietnamienne francophone.

Doctorante à l'Université de Montréal, **Ching Selao** y effectue des recherches sur la littérature vietnamienne francophone. Elle a participé à plusieurs colloques, dont les congrès du CIEF (Conseil international d'études francophones) et de l'ACFAS (Association canadienne-française pour l'avancement des sciences) et écrit des articles sur Kim Lefèvre, Linda Lê, Trinh Thuc Oanh et Marguerite Triaire, ainsi que sur Assia Djebar et Jacques Derrida. Elle est également collaboratrice au magazine culturel *Spirale*.

Références

- BÙI, Xuân Bào (1976). « Vietnam. Introduction historique », dans *Littératures de langue française hors de France. Anthologie didactique*, Sèvres, Fédération internationale des professeurs de français : 633-640.
- DELVAUX, Martine (2001). « Linda Lê and the Prosthesis of Origin », dans Patrice J. PROULX et Susan IRELAND (dir.), *Immigrant Narratives in Contemporary France*, Westport, Greenwood : 201-211.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.
- GUILLEMIN, Alain (1999). « La littérature vietnamienne francophone : entre colonialisme et nationalisme », dans Jean-Robert HENRY et Lucienne MARTINI (dir.), *Littératures et temps colonial. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 7-8 avril 1997*, Aix-en-Provence, Édisud : 267-279.
- HA, Marie-Paule (2001). « Theme of Exile in Indochinese Return Narratives », *Mots pluriels*, n° 17 <<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701mph.html>>.
- HUE, Bernard (dir.) (1999). *Littératures de la péninsule indochinoise*, Paris, Karthala-AUF (coll. « Universités francophones »).
- LEFÈVRE, Kim (1989). *Métisse blanche*, Paris, Bernard Barrault.
- LIM-HING, Sharon Julie (1993). *Vietnamese Novels in French: Rewriting Self, Gender and Nation*, thèse de doctorat, Harvard University.
- MALLERET, Louis (1934). *L'exotisme indochinois dans la littérature française depuis 1860*, Paris, Larose.
- NGUYEN, Hong Nhiem (1982). *L'échiquier et l'antinomie Je / Moi comme signe et substance du conflit Occident / Extrême-Orient dans les œuvres de Pham Van Ky*, thèse de doctorat, University of Massachusetts.
- NGUYEN, Nathalie (2001). « Writing and Memory in Kim Lefèvre's Autobiographical Narratives », *Intersections*, n° 5 <<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue5/nathalie.html>>.
- (2000). « A Classical Heroine and Her Modern Manifestation: *The Tale of Kieu* and its Modern Parallels in *Printemps inachevé* », *The French Review*, vol. 73, n° 3 : 454-462.
- NGUYENLEHIEU, Bac-Sy (2000). *Sur un auteur francophone vietnamien : Nguyen Manh Tuong*, thèse de doctorat, University of New Mexico.
- OLLIER, Leakthina Chau-Pech (2001). « Consuming Cultures: Linda Lê's Autofiction », dans Jane BRADLEY WINSTON et Leakthina Chau-Pech OLLIER (dir.), *Of Vietnam: Identities in Dialogue*, New York, Palgrave : 241-250.
- (2001). « Linda Lê et la poétique de l'espace », *La Revue française*, Université du Natal, n° 11 : 1-13.
- PHAM, Dan Binh (1996). « Écrivains vietnamiens de langue française », dans Maryvonne PERROT (dir.), *Création et créativité dans les littératures francophones. Actes du colloque organisé à Dijon, du 17 au 20 novembre 1993*, Editions Universitaires de Dijon : 219-236.
- PHAM, Van Ky (1964). *Des femmes assises çà et là*, Paris, Gallimard.
- (1947). *Frères de sang*. Paris, Seuil.

Y a-t-il une réception *critique* de la littérature vietnamienne francophone? 189

TENEUILLE, Albert de et TRUONG Dinh-Tri (1930). *Bà-Dâm. Roman franco-annamite*, Paris, Fasquelle.

VIATTE, Auguste (1980). *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan.

VUONG-RIDDICK, Thuong (1979). « Corps et acculturation selon Pham Van Ky », *Présence Francophone*, n° 18 : 165-176.

-- (1978). « Le drame de l'occidentalisation dans quelques romans de Pham Van Ky », *Présence Francophone*, n° 16 : 141-152.

WANG, Jiann-Yuh (1989). « Du malheur de l'exclusion à l'héroïsme de la différence... Ou comment l'Eurasienne Kim Lefèvre, "bâtarde, métisse et fille", donc trois fois maudite, réussit à se forger une identité », *Jeune Afrique*, n° 1497 : 61.

YEAGER, Jack (1997). « Culture, Citizenship, Nation: The Narrative Texts of Linda Lê », dans Alec G. HARGREAVES et Mark MCKINNEY (dir.), *Post-Colonial Cultures in France*, Londres / New York, Routledge : 255-267.

-- (1996). « Blurring the Lines in Vietnamese Fiction in French: Kim Lefèvre's *Métisse blanche* », dans Mary Jean GREEN et autres (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press : 210-226.

-- (1993). « La politique "intimiste" : la production romanesque des écrivaines vietnamiennes d'expression française », *Présence Francophone*, n° 43 : 131-147.

-- (1987). *The Vietnamese Novel in French: A Literary Response to Colonialism*, Londres / Hanovre, University Press of New England.

Étude de littérature

Isabelle FAVRE
Université de Reno

Linda Lê : Schizo-positive?

Résumé : Dans son roman intitulé *Calomnies*, Linda Lê propose une version littéraire de l'interprétation de la schizophrénie. Ses personnages mettent tour à tour en scène les théories de Deleuze et Guattari ainsi que celles de Ronald Laing. Le résultat est un tableau prenant, intense et animé qui expose les multiples facettes de la folie ainsi que ses différents stades, tout en laissant planer une certaine ambiguïté sur la ligne de démarcation entre folie et santé mentale.

Calomnies, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Linda Lê, Ronald Laing, schizophrénie, Vietnam

La force des textes de Lê réside en partie dans l'effet de choc qu'ils produisent sur le lecteur. Il ne s'agit ni de brutalité ni de violence thématique particulièrement insoutenable, mais plutôt de secousses émotionnelles discontinues qui apparaissent et disparaissent au gré des multiples lignes narratives qui s'entrecoupent dans le texte. Les personnages de Lê entraînent toujours avec eux des histoires étranges, fortes et dérangeantes dont l'impact provoque une sorte de stupeur à la réception. Que faire de toutes ces images, de tous ces fantasmes et de ces contes à mi-chemin entre délire et réalité? Dans l'essai qui suit, j'aimerais tenter de démontrer comment, dans *Calomnies* (Paris, Christian Bourgois, 1993)¹, Linda Lê donne visage et vie à deux approches de la schizophrénie, sujet fascinant qui ne cesse de résister à l'interprétation. Selon Deleuze et Guattari, l'analyse de la schizophrénie se situe sur le plan de l'intensité et du désir; Ronald Laing, quant à lui, concentre son attention sur la distance, l'écart, l'espace qui se situe *entre* le monde et le schizophrène. De fait, le mot « schizophrène » apparaît de façon fréquente sous la plume ou dans les propos de Linda Lê. Dans *Calomnies* il renvoie à ce « je » transfuge de jeune femme écrivain qui migre de livre en livre, toujours en butte avec sa famille vietnamienne, ses souvenirs, sa vie actuelle et ses pensées bouillonnantes. Il renvoie également

¹ Les références ultérieures à cet ouvrage seront dorénavant indiquées entre parenthèses, sans autre mention.

à l'oncle, celui pour lequel l'adjectif se transforme en nom et le qualificatif, en statut : le schizophrène de cette histoire.

Les définitions courantes de la schizophrénie s'épellent en termes de dissociations et de ruptures; la schizo-analyse de Deleuze et Guattari propose en revanche une approche associative des productions schizophrènes. Il s'agit d'une synthèse dans laquelle toute production de sens résulte en un « plus de vie » que les auteurs posent de la façon suivante : « La synthèse productive, la production de production, a une forme connective : "et", "et puis" [...] » (1976 : 11)². Dans cette optique, la coupure schizophrène ne divise plus : elle multiplie, elle crée, et la force qui l'anime s'appelle désir. « Le désir fait couler, coule et coupe » (*Ibid.*). Si le concept de machine et de *machine désirante* nous rappelle une modernité peut-être dépassée, il n'en demeure pas moins que les romans de Lê semblent parfois résulter de la mise en contact de pulsions tout à la fois géniales et démentes qui machinent son texte en le faisant éclater en une myriade d'histoires hallucinantes qui malgré tout, semblent tenir entre elles par une opération textuelle qui renvoie à une autre remarque des deux théoriciens : « Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés » (*Ibid.*).

La structure de *Calomnies* correspond effectivement à cette construction du désir : l'un des flux continus qui alimente ce texte est constitué d'une longue réflexion ardue et fragmentée au sujet de la folie elle-même. Cette réflexion prend comme point de départ « l'oncle fou », qui apparaît en ouverture de roman et incarne le « je » du narrateur :

Ils ne m'auront pas laissé tranquille.

Dix ans enfermé dans cette colonie de demeurés, dix ans à côtoyer des toqués, des épileptiques, des séniles, des trépanés, des génies qui ont raté leur vocation. (9.)

Au second chapitre, le « je » de l'interné est déjà une autre. Il s'agit d'une jeune parisienne obnubilée par de brèves apparitions d'un voisin qu'elle appelle « l'homme au chien », avec lequel elle n'entre pas vraiment en contact (et qui restera secondaire), mais qui la poursuit dans ses rêves. La suite de cette histoire sera

² Les références ultérieures à cet ouvrage seront dorénavant indiquées ainsi : (DG : page).

racontée par fragments, tantôt par « elle », tantôt par l'oncle qui en prend connaissance par lettre interposée. Il s'agit d'une longue lettre de la nièce à son oncle, dans laquelle l'expéditrice parle de sa vie et de son désir de revoir cet oncle disparu, institutionnalisé, puis ignoré par le reste de sa famille depuis de nombreuses années. Avec cette lettre, l'oncle se trouve soudainement connecté, reconnecté à sa nièce, à son passé, à la présence de l'homme au chien : il redevient machine, connexions, production de sens et producteurs de fragments. Le texte tout entier résulte de la remise en marche des discours qui fluent, coulent et se glissent de toutes parts autour et au-delà du couplage oncle-nièce.

L'oncle était parvenu à faire cesser les voix, il s'était glissé hors discours, et présentait aux regards ce *corps sans organes* que *L'anti-Œdipe* présente comme une identité lisse sur laquelle le monde ne semble avoir aucune prise : « Aux machines-organes, le corps sans organes oppose sa surface glissante, opaque et tendue. Aux flux liés, connectés et recoupés, il oppose son fluide amorphe indifférencié » (DG : 15). Pour les auteurs, le corps sans organe semble constituer un état qui se rapproche de la quête métaphysique :

D'une certaine manière, il vaudrait mieux que rien ne marche, rien ne fonctionne. Ne pas être né, sortir de la roue des naissances, pas de bouches pour têter, pas d'anus pour chier. Les machines seront-elles assez détraquées, leurs pièces assez détachées pour se rendre et nous rendre au rien? (DG : 14).

Dans l'optique de la nièce, l'oncle tient son prestige du fait qu'il est sorti du cycle familial; de plus, il est détenteur de la vérité concernant sa propre naissance. Elle doute en effet que son père vietnamien resté au pays ne soit son « vrai » père, et la seule personne digne de confiance dans cette quête identitaire est l'oncle fou. L'oncle sait, il tient la clé d'un mystère qui obsède la nièce et prend le nom de quête du père mais surtout, il vit sur un autre plan dans cet état de folie qui la fascine et l'attire. Si le personnage est attiré par la folie, le texte l'est encore plus. En effet, Lê explore de façon saisissante et de l'intérieur, l'être-aumonde du schizo. « Le corps sans organes est un œuf [...] » (DG : 26) écrivent Deleuze et Guattari. La mise en relation de la folie et de l'œuf apparaît également plusieurs fois dans le texte

de Lê : « Je me défends, je me protège, comme un oiseau couve son œuf (même s'il est pourri). Le moindre bruit, le moindre mouvement de mes semblables sont des coups portés à mon intégrité » (26). Cette attitude de repli que l'on qualifie souvent d'autistique est perçue par Lê comme garante d'une pureté de type presque mystique, rappelant l'attitude détachée de toute contingence qui caractérise le *corps sans organe* de Deleuze et Guattari. En effet, le roman de Lê nous montre en détail un homme soumis aux tâches les plus sales – telles que le tri des draps souillés de l'asile – que rien ne semble rebuter, sa vraie vie étant ailleurs.

Toutefois, l'auteure prend également soin de ne pas positiver béatement la folie en nous faisant partager non seulement ce qui n'atteint pas le fou, mais également ce qui le touche au plus profond de lui-même, dans sa coquille. Comme la réception de la lettre et le silence tapageur qui l'entoure. L'oncle connaît les stratégies d'évitement face aux bruits, mais il se montre désespéré à la vue des signes. Il fait le sourd, mais ne sait comment jouer à l'aveugle. La lettre apparaît au deuxième paragraphe du premier chapitre; il observe l'écriture, l'expéditeur; rien ne peut lui échapper, il ne peut s'échapper de rien, cette lettre lui éclate en plein visage. Au troisième chapitre, elle n'est toujours pas ouverte; l'oncle semble faire diversion en énumérant méticuleusement ses faits et gestes quotidiens ainsi que les détails de l'enveloppe : « Je remonte chez moi, la lettre à la main, je n'ai aucune envie de l'ouvrir. Je rentre dans ma chambre. Je pose la lettre sur la table, contre le mur, sans l'ouvrir, et je vais me coucher » (18). Surtout, mettre de l'ordre dans la suite des événements qui aboutissent au dénouement de toute cette histoire : « Au matin, la lettre est toujours là » (18). Elle aurait pu ne pas l'être, car pour l'oncle les objets vivent, désirent et agissent. Cette incapacité de faire coïncider, de joindre l'objet à ses propriétés, souligne le fait qu'effectivement l'oncle « disjoncte ». Lê ne tente pas du tout de faire le portrait d'un individu « normal » psychiatrisé. Au contraire, tout comme Deleuze et Guattari, elle semble fascinée par ces écarts de la perception, même si par moments – ce qui est assez rare chez elle – elle ne cherche pas à les interpréter; elle s'efforce plutôt de trouver la forme appropriée, ce qui se traduit par des phrases courtes, coupées assez abruptement. Ce débit saccadé, minimaliste, et dans un sens particulièrement clair et concis,

véhicule l'angoisse du schizo en même temps que sa focalisation extrême sur l'objet. Pour Deleuze et Guattari, la relation qui existe entre l'oncle et la lettre atteint un niveau d'intensité telle, qu'il s'établit un contact vivide entre objet et sujet : « Rien ici n'est représentatif, mais tout est vie et vécu [...] Expérience déchirante, trop émouvante, par laquelle le schizo est le plus proche de la matière, d'un centre intense et vivant de la matière [...] » (DG : 26).

L'oncle vit cette lettre, leur face à face engendre un degré d'intensité dont l'ampleur dépasse le sens commun, plaçant le schizo dans une réalité non pas régressive, mais progressive, comme le suggère cette remarque de *L'anti-Œdipe* : « Comment a-t-on pu figurer le schizo comme cette loque autiste, séparée du réel et coupée de la vie? [...] lui qui s'installait à ce point insupportable où l'esprit touche la matière et en vit chaque intensité, la consomme? » (DG : 26).

Dans le roman de Lê, la lettre est l'objet porteur et déclencheur de toutes les histoires à venir contenues dans le livre. L'oncle a bien senti que ce morceau de papier fonctionne comme une clé qui va l'ouvrir, ou en termes deleuziens, qu'elle est la connexion qui va remettre en marche toutes sortes de flux contenus dans son corps sans organe. Car pour Deleuze et Guattari, la schizophrénie n'est pas un état, et le schizo n'est pas une finalité : il fait partie d'un processus et comme tel, il évolue et change constamment. Le corps sans organe lui aussi a la possibilité de se mettre en relation, de se coupler aux machines désirantes. Dans ce roman, les lignes discursives se rapportant aux moments de folie, disons « pures », sont certainement les plus abstraites, les plus difficiles à saisir et peut-être aussi les plus intrigantes, car elles nous conduisent précisément vers la schizo-analyse. Toutefois, la parole du fou va se connecter à d'autres discours se référant à des sujets beaucoup plus concrets, et cela, Deleuze et Guattari l'ont également souligné : « On n'a jamais fait de l'histoire autant que le schizo, et de la manière dont il en fait » (DG : 28). La « manière » dont le personnage psychiatrisé de Lê va faire de l'histoire pourrait correspondre au fonctionnement de la *machine célibataire* de *L'anti-Œdipe*. Cette machine possède l'intensité du corps sans organe, jointe à la force pure de la machine désirante. Selon les auteurs, il s'agit là d'une expression qui tiendrait presque du merveilleux psychique puisque la

machine célibataire « manifeste quelque chose de nouveau, une puissance solaire » (DG : 25). Dans *Calomnies*, ce que va raconter l'oncle n'a à première vue rien de « solaire » : les couleurs de ses histoires se situent dans les tons les plus sombres, lorsqu'elles ne virent pas au rouge sang. La question posée par sa nièce : « qui est mon vrai père? » connecte l'oncle sur la « vraie » histoire de l'occupation vietnamienne. Le personnage de Lê va faire de l'histoire à sa manière, c'est-à-dire de l'intérieur. Si par moments le texte présente un individu – l'oncle – dont le comportement signale le déséquilibre mental, lorsqu'il lui donne la parole, la démence se déplace du sujet sur l'objet. Ainsi en va-t-il de son récit de guerre. Il le raconte à travers l'idylle de la mère de la protagoniste avec un représentant gradé de l'armée étrangère. Les références ne manquent pas : la mère conduisait une luxueuse Studebaker noire pour aller voir son amant dans « l'hôtel réquisitionné » où il lui offrait champagne, bijoux, robes de soie. Ils écoutaient des airs à la mode aux titres anglais. Puis les « hommes en noir » (54) ont pris le pouvoir et « l'homme de goût » (46) est rentré chez lui. Mais comme souvent chez Linda Lê, si la référence renvoie à une réalité historique ou politique, le *telos* de son roman n'est ni culturel ni politique en soi. Le texte se construit et se concentre sur les réactions et les relations des individus en contexte, mais pas vraiment sur le contexte lui-même. La description des amants de guerre faite par l'oncle expose deux individus intégrés, correspondant aux normes de leurs deux sociétés respectives. Lui : soldat étranger, gradé et influent. Elle : charmante, attirante, membre de la classe moyenne vietnamienne. Le regard que portera sur eux le « fou » de Linda Lê correspond dans ces moments-là davantage aux théories de Laing qu'à celle de Deleuze.

Dans *Le moi divisé*, Laing (1970) accorde une grande importance à *l'être au monde* du schizophrène, aux possibilités qui lui sont données ou refusées de se rapprocher des événements et des personnes qui l'entourent, de façon à combler ce vide qui le sépare de sa propre existence et de celle des autres. Lê nous présente un personnage qui s'exprime sur un ton ironique et douloureux, soulignant ainsi la distance et la séparation qui existe entre le personnage et le sujet de son discours. Tout indique l'abîme entre lui et le monde. L'oncle commence par aborder ce couple sur le mode déclaratif, en insistant lourdement sur

l'émetteur par la répétition forcée de « Sa mère dit » (46), tout en oubliant le récepteur, comme si le message se perdait en cours de route, dans l'immensité qui sépare leurs deux vies et leurs deux mondes respectifs. Les déclarations maternelles au sujet de l'amant se résument en formules aussi claires que brèves, allant de « Un vrai gentleman » (46) à un « Un homme sensible, délicat » (46), sans oublier « Un homme de goût » (46). Un point clôt chacune de ces remarques. Suit une parenthèse, dans laquelle l'oncle s'enferme et d'où il observe le schisme machiavélique qui traverse le jeu des deux amants. Le fou de Lê souligne alors la schizophrénie ambiante :

Sa mère dit, Un amant de première classe. (De la main gauche, il caressait la jambe de son grand amour de guerre, mais sa main droite n'oubliait pas qu'il y avait ailleurs une victoire à remporter – il claquait des doigts et des centaines de bombes se déversaient sur le Pays) (46).

La distance établie par le mode déclaratif est brisée par le contenu des analyses entre parenthèses. Le ton se veut ironique mais il monte, et les exemples de cruauté sur fond de *fin'amor* s'accumulent dans le texte. La révolte de l'oncle face à l'égoïsme et à la perversion de cette liaison implique toute une famille qui n'a cessé de l'écraser à coups de morale et de vertus. Dans *Sagesse, déraison et folie*, Laing pose une question apparemment naïve : « D'où venaient-ils, ces patients extérieurs qui avaient d'abord été des personnes? » (1986 : 18). C'est précisément ce que le texte de Lê nous montre : l'existence du schizo dans le monde d'*avant*. La douleur existentielle de son personnage semble être en rapport direct avec les manifestations de mauvaise foi dont l'oncle est le témoin. C'est bien le désir qui anime ce personnage, mais dans ces moments-là, il s'agit d'un désir éthique, un désir de justice immense dont l'ampleur n'est comparable qu'à la monstruosité et à l'hypocrisie qui l'entourent.

Le sentiment d'injustice demande le témoignage et la réponse d'autrui, sans quoi l'horreur du spectacle se retourne contre le spectateur qui se sent effectivement coupé du monde, séparé de la vie qui pulse tout autour de lui. Dans son soliloque, l'oncle en appelle donc à sa nièce; il décrit le parcours politique d'une famille opportuniste dépourvue de tout charisme. De nouveau, il utilise la répétition d'une formule précédant l'énumération

accablante de comportements familiaux illogiques, immoraux et irresponsables, mais cette fois le leitmotiv répétitif implique sa nièce : « Elle ne peut tout de même oublier » (55) ou « feindre » ou « faire semblant ». L'oncle ne peut se résoudre à être le seul spectateur conscient du manque de compassion familiale face aux viols de paysannes, face aux pelotons d'exécution, face aux bombes, face à la douleur d'un peuple. Tout comme le témoin qu'il appelle « ne peut pas » feindre l'indifférence et l'aveuglement, lui « ne peut pas » être seul face au monde. C'est bien une perte de pouvoir qui le rend fou : la perte de ne pouvoir s'associer aux individus et aux groupes auxquels il appartient, la perte de ne pouvoir se lire dans le regard d'autrui; ces pertes créent cet espace béant, cette *antre* sombre dans lequel il tombe qui n'est autre que la distance immense entre lui et le monde dont parle Laing.

Les romans de Lê sont toujours hantés par la perte, celle qui revient comme un leitmotiv étant la mort du père. Dans *Calomnies*, il s'agit de retrouver le père – ou plutôt un père –, mais cette quête de vie aboutit également au deuil. Il ne s'agit pas d'un deuil biologique, ni à mon avis d'un deuil politique, mais plutôt d'un deuil éthique qui affecte les deux protagonistes; chez l'oncle, il se matérialise par une descente dans la folie. Si Deleuze s'insurge contre une interprétation de la schizophrénie perçue comme une fin en soi, le roman de Lê insiste sur le fait qu'elle a un début. L'oncle parle de son « plongeon d'il y a quinze ans » (127). Ce qu'il décrit comme une chute ponctuelle délimite clairement le moment où la perception de lui-même et du monde change radicalement de plan. Le fondement de son moi, patiemment construit sur un système de valeurs personnelles et collectives, s'effondre un jour sous ses pieds : « Le chemin est long entre les vertiges que connaît une détraquée en puissance et la chute au fond du trou » (106). L'oncle et sa nièce « la détraquée en puissance » jouent tout au long de ce texte un jeu entre la distanciation et le rapprochement. Elle se sent proche de lui, car tous deux ont adopté des valeurs diamétralement opposées à celles de leur famille; il sait qu'elle est fascinée par sa marginalité, mais il la soupçonne de l'utiliser comme « le fou de service » dans lequel elle peut se projeter de temps à autre, entre deux succès littéraires. Toutefois, si la distance entre les vertiges et la chute est immense, il n'en reste pas moins qu'ils se trouvent tous les deux sur le même chemin.

Le parcours de la nièce se rapproche de celui de l'oncle dans le sens où elle aussi observe le monde à partir d'une grille de valeurs personnelles. Le contexte passe du Vietnam des années 60 au Paris contemporain, les souvenirs de l'oncle alternent avec les réflexions au quotidien de sa nièce et de cet ami parisien qui pourrait être lu comme une extension du « je » de la protagoniste : ne dit-elle pas « Ricin est ma conscience » (61)? Un tel choix narratologique nous éloigne d'une grille d'analyse « vietnamienne » ou « culturelle » et met l'accent sur d'autres aspects, tels que les rouages des pouvoirs collectifs et individuels et leur impact sur les personnages du texte. Dans ce roman, la nièce et l'oncle sont présentés comme des individus en lutte constante avec les discours dominants; tous deux se montrent profondément concernés et atteints par les modèles de pensée et les attitudes qui régissent le climat sociopolitique dans lequel ils vivent. Selon la psychanalyse traditionnelle, le moi tente d'opérer une médiation entre les valeurs surmoïques et le ça. Il s'agit effectivement de trouver un équilibre, et lorsque l'oncle parle de sa chute, il semble qu'elle résulte du spectacle d'actions individuelles et collectives qu'il ne peut ni comprendre ni assimiler, et qui finissent par le briser. Plutôt que de s'éloigner ou de se dégager du / des discours collectifs – comme le ferait par exemple un personnage postmoderne –, l'oncle internalise des événements qui le choquent jusqu'à le faire tomber. Quant à sa nièce, le lecteur peut effectivement croire qu'elle se trouve sur le même chemin : elle paraît elle aussi bousculée – littéralement pourrait-on dire – par le monde qui l'entoure; dans son cas, il s'agit de l'univers du mot écrit. À travers elle, Lê va s'adonner à une revue féroce critique de la presse, de l'édition et même du genre littéraire. Afin de parer à une réduction du récit de l'oncle en termes de « discours victimaire », l'auteure va utiliser son autre protagoniste, la nièce, pour exposer de façon acerbe et percutante les revers de la victimisation et du politiquement correct occidental. Tout comme l'oncle, la nièce (et son alter ego Ricin) accorde une grande attention aux mobiles qui génèrent les actions dont elle est témoin. C'est ainsi qu'elle décrit la réception médiatique des *boat people* en France. De nouveau, le style se veut déclaratif : les phrases sont précises, descriptives et elles tentent – tout comme dans le récit de l'oncle – d'établir une distance entre l'informateur et l'information :

Ils ont franchi les mers sur ces embarcations. Les gens d'ici se sont frottés les mains. Ils voyaient là des victimes idéales qu'ils baptisaient les combattants de la liberté. [...] Ils se sont à leur tour entassés sur des bateaux surchargés de caméras et d'appareils photos, c'était à qui aurait les premières images de ces victimes *aux yeux si doux, si tristes*. Puis la mode changea. (43.)

Après avoir dénoncé la cruauté et l'hypocrisie des faiseurs de guerre, le texte déboute « les faiseurs de victimes » qui opèrent de façon beaucoup plus sournoise. Lê consacre tout un chapitre aux différentes figures de ce que l'on pourrait appeler « la prise de pouvoir par compassion ». Dans *Calomnies*, les parallèles stylistiques entre les récits de guerre et les récits de compassion sont très clairs : on assiste tout d'abord à l'exposition des faits, suivie de très près par le déploiement de commentaires percutants qui bousculent le factuel et le remplacent par une explosion de révolte ironique. Lê emmène donc son lecteur en tournée littéraire; elle lui fait découvrir sa version d'une certaine forme de littérature de voyage en commentant le travail de ceux qu'elle appelle « les vedettes de bidonvilles » (37), ces écrivains qui « enfilent leur habit de baroudeur et s'improvisent envoyés spéciaux de la souffrance planétaire » (38). Et comme si elle désirait cerner les rouages internes de la compagnie « Compassion & Frères, S. A. », elle démontre comment journalistes, écrivains et organisations humanitaires font preuve d'une collaboration que l'on pourrait littéralement qualifier d'enrichissante, puisque au cours de leurs entretiens, « Les vedettes des bidonvilles s'empressent d'ajouter qu'ils verseront une partie de leur droits d'auteur à l'organisation humanitaire qui saurait les courtiser et leur offrir une place parmi ses membres fondateurs » (38). Un chapitre entier est consacré à exposer l'autre face de ces nouvelles valeurs qui passent pour caritatives et font désormais partie du code contemporain de la déontologie postmoderne. Ce que Lê dénonce avec véhémence, c'est une hiérarchie cachée, une prise de pouvoir par condescendance. En termes d'analyse transactionnelle, l'auteure s'insurge contre un type de rapport qui ne se situe pas d'adulte à adulte, mais qui s'auto-assigne les bénéfices moraux d'une mission parentale bienveillante et salvatrice, reléguant l'autre dans le rôle du protégé. Ce jeu parent / enfant, ou cette infantilisation de l'autre, est rendu particulièrement clair par l'analyse sans concession de la figure du parrain, exposée par Ricin : « La clique des parrains dénichés par les organisations humanitaires ne

compte que des parvenus qui, au lieu de s'acheter une bonne bouteille, se paie le luxe de chambouler le destin d'un négriillon rescapé d'un bordel ou d'un fouilleur de poubelles entaulé par des missionnaires. » (37.)

À nouveau, Lê réagit fortement à l'aspect contradictoire ou schizoïde de l'hypocrisie; cette fois, elle utilise une échelle de valeurs très littérale qui ironise sur le bénéfice moral certain qu'il y a à investir dans les œuvres d'auto-gratification. La révolte du parrainé rejoint celle de l'interné : dans les deux cas l'individu se trouve privé de son autonomie; il s'agit d'une entreprise de dépersonnalisation qui empêche le moi de s'affirmer dans son authenticité et son originalité. Pas étonnant donc de retrouver le personnage de l'éditeur – qu'elle appelle le Conseiller – dûment représenté en tête de liste des parrains les plus rejetés. Ricin : « Le conseiller veut te faire passer pour sa protégée – l'écrivain originaire des anciennes colonies, le petit oiseau affamé, la jeune femme fragile qu'il parraine. » (37.) De là à comparer l'éditeur au missionnaire et l'écrivain « des colonies » au fouilleur de poubelles, il n'y a qu'un pas, et Lê le franchit allègrement...

La fin de *Calomnies* nous renvoie dans le mystère et l'intensité de la souffrance psychique poussée à l'extrême, puisque l'oncle finira par s'immoler en mettant le feu, tout autour de lui, à ces livres qu'il aimait tant. Ce tableau tragique fait d'attraction et de répulsion renvoie à l'image de la machine célibataire; l'image laisse le lecteur songeur et peut-être un peu « déséquilibré », pour utiliser une terminologie proche des propos de Deleuze et Guattari, puisqu'il renvoie à l'image ultime de la machine célibataire pour laquelle toute forme d'intensité, même douloureuse, résulte comme le disent les auteurs en « une série ouverte d'éléments intensifs, tous positifs, qui n'expriment jamais l'équilibre final d'un système » (DG : 26).

Les deux personnages principaux de *Calomnies* partagent le même sentiment de révolte et d'impuissance par rapport au monde dans lequel ils vivent. Lê nous entraîne par moments au cœur de l'expérience schizoïde, mais elle expose également son lecteur à l'entre-deux et à l'avant de la démence, ce territoire ambigu où l'injustice et l'hypocrisie sociales manifestent leurs propres tendances schizoïdes. C'est ainsi que l'un des personnages se

livre à une critique acerbe et percutante des va-t-en guerre, tandis que l'autre fustige avec la même énergie – peut-être celle du désespoir – le monde des lettres et celui des nouveaux sauveurs de l'humanité. Leurs discours respectifs positivent par le négatif, par ce qui ne fait précisément *pas* partie des valeurs dominantes, comme une éthique de respect dans laquelle on ne prendrait pas l'autre pour un fou.

Isabelle Favre enseigne la littérature française / francophone à l'Université de Reno dans le Nevada. Originnaire de Suisse romande, elle est l'auteure de *La différence francophone* (University Press of the South, 2001) et *De la Guyane à la diaspora africaine : écrits du silence* (Éditions Karthala, 2002), écrit en collaboration avec Florence Martin.

Références

DELEUZE, Gilles et Félix GUATARRI (1976). *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit.

LAING, Ronald (1986). *Sagesse, déraison et folie : la fabrication d'un psychiatre*, Paris, Seuil.

-- (1970). *Le moi divisé : de la santé mentale à la folie*, Paris, Stock.

LÊ, Linda (1993). *Calomnies*, Paris, Christian Bourgeois.

Comptes rendus

Thomas C. SPEAR (éd.) (2002). *La culture française vue d'ici et d'ailleurs*, préface d'Édouard Glissant et postface de Maryse Condé, Paris, Karthala, 258 p.

Oui ou non la France s'est-elle défaits de la logique impérialiste dans les rapports qu'elle entretient avec ses ex-colonies et, de manière plus générale, avec le monde dit francophone? A-t-elle repensé sa vision de l'identité et de la culture pour l'adapter au cadre nouveau des identités et cultures postcoloniales et de la mondialisation? Ainsi pourraient être formulées les questions qui animent les témoignages et analyses rassemblés et édités par Thomas Spear sous le titre : *La culture française vue d'ici et d'ailleurs*.

Livre-partition de 13 écrivains et critiques qui sont, de « par la force des parcours géographiques variés et des racines culturelles transportées et transposées », des véritables « bâtards du monde », le livre s'articule sur deux points liés.

D'une part, en une sorte de diagnostic, l'on montre que la politique française de la langue et de l'identité, depuis l'époque coloniale jusqu'aujourd'hui, est sous-tendue par une logique réductrice et hégémonique qui ne laisse pas de place à la pluralité linguistique et culturelle. Comme le dit François Paré, le rêve aux fondements essentialistes « de la nation unitaire continue d'habiter la conscience [hexagonale] [...] Et la multiplicité des langues et des expressions culturelles continue de s'offrir à cette conscience comme une terrible source de confusion et d'errements » (142), ou de « pollution de l'identité nationale » (207). D'où les multiples stratégies déployées pour sauvegarder l'homogénéité. Entre autres, Mireille Rosello parle des chartes et législations autoritaires visant « à réduire l'usage de l'anglais » en France (193) et à maintenir l'homogénéité de la langue française aux dépens des particularités régionales françaises et francophones. André Ntonfo note que « malgré l'institutionnalisation de la Francophonie, on continue aujourd'hui à pratiquer dans les institutions scolaires et universitaires des programmes ne tenant aucun compte de la grande diversité et des nombreuses spécificités du monde francophone » (102). Partant de la situation des jeunes Maghrébins de France à qui l'on ne semble pas avoir reconnu la légitimité de la présence dans la métropole, Alec Hargreaves montre que la France s'accroche encore à sauvegarder « une culture statique et cloisonnée dont les frontières seraient identiques à celles du territoire national. Pour les populations venues de l'extérieur, la seule porte d'accès à la nation ou à l'identité française est « l'abandon de leur culture d'origine et l'adoption de la culture majoritaire » (208).

La marginalisation des œuvres des auteurs étrangers ou issus de l'immigration pousse Patricia-Pia Célérier à se demander s'il ne faut pas carrément se défaire de cette notion de francophonie servant à masquer

« pour le grand public la résistance à la différence de l'establishment culturel » de la « mère patrie francophone » (162). « Force centripète, écrite, la francophonie donne une image fautive de la France dont elle distille savamment et donc juggle la pluralité » (162). En somme, à un premier niveau, certaines analyses montrent que dans la vision de l'establishment hexagonal, la France apparaît comme le centre dont le monde francophone est la périphérie. En outre, le déploiement harmonieux de la culture, de la langue et de l'identité françaises semble incompatible avec l'idée de l'hybridité culturelle ou de métissage. C'est en ce sens que la francophonie institutionnelle apparaît comme un outil stratégique pour assurer la suprématie de la culture et l'homogénéité de la langue française à travers le monde.

C'est précisément contre cette représentation d'une culture et d'une identité françaises / francophones totalitaires, aux « prétentions ataviques » (Glissant), que, d'autre part, un bon nombre d'essais s'insurgent. Analysant les traces qu'ont laissées en elles la langue, la culture et l'éducation françaises qui ont fait d'elles des participantes à la culture et à l'identité françaises, et partant de leur réalité multilingue et multiculturelle, Assiba d'Almeida, Elisabeth Mudimbe-Boyi, Marlène Barsoum, Gisèle Pineau, entre autres, dénoncent la mauvaise foi de l'establishment hexagonal qui cache le vrai visage, multiculturel et multilingue, de la France et de la Francophonie. Plus précisément, Assiba d'Almeida, Mudimbe-Boyi et Gisèle Pineau montrent que, contrairement à ce que disent ceux qui sont encore dans une perspective essentialiste, leur appartenance à la culture et à l'identité françaises s'articule sans tension ni déchirement avec d'autres appartenances culturelles. Comme le dit d'Almeida, seule la langue française ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble de leur réalité culturelle et demeure de ce fait réductrice (56). Mudimbe-Boyi qui, dès l'enfance, a appris à naviguer entre le français, « langue paternelle, de la colonisation, bref langue de l'autorité, et le tshiluba, langue maternelle, sans oublier le kikongo et le lingala, pense que la formulation la plus proche de son identité est : « Africaine-noire-américaine-francophone » (93). L'identité francophone apparaît ainsi comme une composante comme les autres, c'est-à-dire sans suprématie.

En somme, le point de vue à partir duquel s'effectue une redéfinition de l'identité et de la culture françaises comme réalité plurielle est le décentrement à la fois géographique et culturel par rapport au nombrilisme hexagonal. Joëlle Vitiello l'exprime bien dans sa contribution. Son expérience en Californie lui a permis de redécouvrir son héritage méditerranéen gommé en France et de réfléchir sur la fluidité des frontières culturelles. La réalité d'une culture française plurielle et transnationale vers laquelle pointent tous les essais se trouve exprimée dans sa phrase : « L'identité et la nationalité ne coïncident pas forcément parce qu'il existe un autre espace, né du choc impérialiste avec d'autres cultures et des

discours idéologiques transmis par le biais du système éducatif ainsi que l'itinéraire individuel » (159). Ainsi se trouve défini un des défis de l'Hexagone : opérer un véritable décentrement pour se laisser métisser par sa propre francophonie interne comme externe.

Mais le livre, qui à certains moments fait penser à *La malédiction francophone* d'Ambroise Kom et à l'invitation qui y est faite aux Africains de se décentrer par rapport à la France en se connectant à d'autres centres, tourne autour d'un autre défi que suggèrent bien les contributions d'André Ntonfo et de Patricia-Pia Célérier : il s'agit de la place réelle faite à la littérature dite francophone dans les départements de Français. Ces départements dans lesquels la littérature française occupe le centre, la périphérie étant laissée aux littératures dites francophones, ne sont-ils pas régis par la même logique contre laquelle ce livre s'est écrit? L'on voit bien qu'il y a encore du chemin à faire.

Kasereka Kawwahirehi
Université d'Ottawa

***Remember Mongo Beti*, mémorial réalisé par Ambroise Kom, Bayreuth, Bayreuth African Studies 67, 2003, 290 p.**

La vie après la vie!

Par la qualité et par la quantité des gens qui y ont contribué, *Remember Mongo Beti* permet de se faire une meilleure idée de l'aura d'un écrivain qui, aux quatre coins du monde, n'a laissé personne de ceux qu'il a rencontrés indifférents.

Les entrées de l'immense édifice que représente le mémorial *Remember Mongo Beti* dont Ambroise Kom est le maître d'ouvrage sont multiples. Une porte, celle d'une image d'Épinal qui fait de Mongo Beti un être lunatique, d'un commerce difficile, à la limite de la paranoïa, m'a semblé la plus opportune à emprunter pour en finir avec les médisances, les cancans et les détails qui pourraient distraire les esprits faibles et qui servent généralement d'ultime argument aux personnes de mauvaise foi, à court d'argument.

Rencontres

Thierno Monenembo, Bessora, Emmanuel Dongala, Jean Metellus, Maryse Condé, Christophe Chomant, Abdourahman A. Waberi, Eloïse Brière sont quelques-uns des collaborateurs de ce mémorial qui ont une ou

plusieurs fois rencontré le célèbre écrivain camerounais. Si l'on ne peut soupçonner autant de personnalités d'origines si diverses, de profils si différents et dont on est presque sûr qu'elles ne se connaissent pas entre elles pour être de connivence, leur témoignage sur le caractère de Mongo Beti n'en est que plus pertinent. « Méfiant en présence de l'homme » comme le trouve le neurologue et linguiste Jean Metellus, l'immense écrivain camerounais l'était effectivement. Mais n'eût-il pas été naïf d'embrasser sans discernement le tout-venant comme si ses positions et ses prises de position arrangeaient tout le monde, comme s'il n'avait pas lui-même conscience des enjeux de ses combats? Or, cette précaution d'usage prise, Mongo Beti savait se montrer courtois, convivial et même hospitalier, comme en témoignent les personnalités évoquées plus haut dont les chemins ont rencontré les siens. L'atteste à suffisance et de manière exemplaire l'invitation reçue en 2000 de Maryse Condé, organisatrice d'un colloque aux États-Unis, que Mongo Beti avait pourtant, quelques années auparavant, traitée de façon injurieuse de « Scarlett O'Hara de banlieue ».

Ainsi était Mongo Beti, direct, franc, disant tout leur fait à ceux qu'il avait en face de lui. L'anecdote que rappelle Christophe Chomant, l'un de ses anciens élèves, est à cet égard à la fois marrante et édifiante. Un matin, dans une classe de son lycée à Rouen, devant des élèves qui ne semblaient pas particulièrement intéressés par son cours et qui le laissaient voir, Mongo Beti partit de cette tirade abrupte : « Vous êtes dans cette classe 40 crétins qui me font chier! »

Assurément, Mongo Beti n'était pas un ange. Mais y aurait-il eu un intérêt qu'il le fût? Tous les anges se ressemblent. Mongo Beti avait trop de caractère pour passer incognito, pour ressembler à un autre, pour être interchangeable. Les contributeurs au mémorial ont le mérite d'avoir restitué la vérité sur l'homme Mongo Beti qui apparaît *portraïté* par plusieurs mains dont les premières procèdent à l'esquisse et les autres affinent ou renforcent les traits, soulignent tel ou tel autre trait particulier, jettent de la lumière sur l'ensemble.

Le mémorial *Remember Mongo Beti* est impressionnant par la somme d'intelligences qu'il rassemble, 26 au total qui, toutes ou presque, déclarent avoir contracté des dettes envers lui.

Dettes

Dans la lointaine Guinée que l'audace de Sékou Touré condamnera à l'autarcie, au milieu d'auteurs aussi célèbres que Tourgueniev, Wright et Giraudoux, c'est envers Mongo Beti que Thierno Monenembo contractera sa première dette en lisant *Ville cruelle*. Plus tard, grâce à *Remember Ruben*, Mongo Beti sera le thérapeute qui guérira l'écrivain guinéen de la nausée

de la trahison postcoloniale que lui causeront les anciens révolutionnaires devenus de petits bourgeois roulant en Cadillac. Au Congo, pour Emmanuel Dongala aussi, « au commencement, il y eut [...] Mongo Beti ». Plutôt que son œuvre qu'elle découvrira par la suite, c'est le nom de Mongo Beti duquel est baptisé une classe de 3^e du très catholique collège Raponda Walker qui fascinera d'abord la jeune Bessora. À ce moment-là, « Le Christ, Victor Hugo, Mongo Beti, [...] se confondaient dans [son] esprit. Ils devaient habiter le même espace, du côté des morts, place des Immortels. » C'est après avoir lu *Trop de soleil tue l'amour* que Bessora, devenue célèbre grâce à *53 cm*, entre en littérature. Au Cameroun, une dette de moindre importance, si on la mesure à la notoriété encore en cours de façonnement de son débiteur, est humblement payée par Guy Olama qui, dans ses années de lycée, « appart[enait] au club des lecteurs du père de *Perpétue et l'habitude du malheur* » et à qui « *Le pauvre Christ de Bomba* [a donné] la passion de l'écriture ». Devenu aujourd'hui écrivain et éditeur, le Français Christophe Chomant a, lui, payé publiquement et à deux reprises sa dette à Mongo Beti du vivant de ce dernier. Une première fois, en 1997, en lui dédiant son premier roman, *La petite lézarde*, une seconde fois de façon plus spectaculaire par une lettre datée du 17 mars 1999 et adressée à Bernard Pivot qui s'appropriait à recevoir sur son célèbre plateau l'auteur de *Remember Ruben*. « C'est grâce à monsieur Mongo Beti, écrit Chomant, que j'ai continué d'écrire des poèmes, nouvelles et romans... ». Chomant raconte par la suite à Ambroise Kom comment Mongo Beti l'a fait naître à la littérature en ronéotypant ses premières œuvres et en les discutant avec ses condisciples pendant un cours de français.

Influences

Si ses aînés Monenembo et Dongala l'ont découvert pendant leurs années de lycée, c'est à l'université que Boubacar Boris Diop, lui, a découvert Mongo Beti, cet « authentique écrivain » pour qui « la littérature n'était [...] pas un jeu, un moyen de se faire décerner à peu de frais un brevet d'intellectuel avant d'entrer dans la danse de la servitude ». C'est rendu également à l'université, une vingtaine d'années après Boubacar Boris Diop, qu'Abdourahman Waberi s'imposera la lecture gourmande de l'œuvre de Mongo Beti, comme une indispensable ration culturelle, nécessaire à son équilibre d'homme. Malgré la distance et l'intermittence de leurs rencontres, l'Américaine Eloïse Brière confesse qu'« avoir connu Mongo Beti a transformé [son] parcours intellectuel ». Mais l'influence de Mongo Beti, déclare cette enseignante des littératures francophones d'Afrique et des Amériques à l'université de New York à Albany, est plus étendue : l'auteur du *Pauvre Christ de Bomba* « a contribué à transformer les études françaises aux États-Unis ». Pour Rose Nia Ngongo Tekam, Mongo Beti n'est rien moins que l'une des trois lumières qui éclairent sa marche existentielle.

Entre reconnaissance de dette et confession d'influence se situe la contribution de Célestin Monga qui doit à *Ville cruelle* sa sortie de l'adolescence, son éveil à la vie consciente et à son auteur d'avoir promptement mobilisé les médias occidentaux après que l'économiste fut enlevé par la police, aux aurores d'un jour de mars 1987. Mongo Beti fait montre de la même fidélité à l'égard de Guy Ossito Midiohouan, arrêté et incarcéré au Gabon pour avoir envoyé une contribution à *Peuples noirs – Peuples africains*, la revue éditée par l'écrivain camerounais. Cette revue fut, au prix de lourds sacrifices, l'un des terrains de combat d'Alexandre Biyidi qui lui reconnaissait l'avantage sur la littérature d'échapper à la polysémie, aux interprétations multiples et par conséquent à la démobilisation.

Combats

Qui mieux qu'Odile Biyidi pouvait témoigner de l'esprit et du sens du combat de Mongo Beti, de ses douleurs? « Il est particulièrement adéquat, écrit-elle, de parler de Mongo Beti en termes sartriens parce que c'est probablement Sartre qui a le mieux exprimé les rapports entre la liberté et l'esclavage ». Habité d'un singulier esprit de liberté, Mongo Beti, poursuit son épouse, « n'était pas heureux, il n'a jamais été heureux parce qu'il assumait pleinement cet "être de malheur" qui lui était échu. En rentrant dans son pays, Mongo Beti mettait un terme à un long exil et à une douloureuse séparation d'avec sa mère, être cher s'il lui en restât. Ce retour était aussi pour l'écrivain l'occasion de contribuer à la modification de la structure mentale de ses concitoyens, le moyen de les rendre capables d'indignation, de les pousser à payer le prix pour vivre debout.

Faudrait-il, au final, blâmer Ambroise Kom d'avoir contribué à faire retourner Mongo Beti au pays natal, tant les pages écrites du cahier de ce retour sont chargées de tristesse et d'amertume, comme le montrent André Ntonfo et Patrice Nganang? Ce « retour au pays, confie Odile Biyidi, [...] a été un long calvaire [...] Il a vécu ses dernières années, poursuit-elle, dans un labeur incessant, dans la solitude, la déception et le désespoir ». Le comble a été mis à cette ingratitude de ses concitoyens à l'occasion des obsèques de Mongo Beti, devenu aussi pauvre que le Christ de Bomba. Mais si « ce Protée surgi de douloureuses abysses africaines n'était rien d'autre qu'un prophète, un visionnaire », comme le suggère Thomas Mpoyi Buatu, alors qui s'étonnerait de son destin singulier et surtout de sa solitude, presque en tous points semblable à celle du Christ du « Mont des Oliviers » que décrit Vigny, mieux ressemblant à celle du Christ des Évangiles, suivi par des foules de son vivant, lesquelles se sont réduites, comme une peau de chagrin, pour n'être plus constituées que d'un carré de fidèles à sa mort. Mais il n'en a pas fallu plus de douze pour que la bonne nouvelle se répande jusqu'aux quatre coins du monde. En tout cas, Abel Eyinga, l'un de ses plus fidèles amis de toujours, voit déjà des disciples de l'écrivain en

provenance des quatre coins de la planète emprunter la voie étroite qui mène à Akométam, lieu de pèlerinage pour tous les hommes qui se reconnaîtront dans ce prophète laïc de la liberté que les feux de la rampe n'ont pas ébloui, que la gloire n'a pas grisé. Les tréteaux de la scène publique sur laquelle nous portons tous, plus ou moins habilement, des masques ne l'ont pas contrefait. Grâce à Mongo Beti, nous avons l'assurance que l'inconsistance et la félonie ne sont pas consubstantielles à notre race. Et si Ambroise s'appelait plutôt Pierre?

Marcelin Vounda Etoa
Université de Yaoundé

Index

Descripteurs

- africanité 98
 Ahmadou Kourouma 84
 Algérie 131
Allah n'est pas obligé 84
 « âme vietnamienne » 165
 approche historique 165
 auteur algérien 131
 authenticité 131
- Calomnies* 191
 conceptions de l'identité 53
 critères 98
 critique 98, 131, 165
 critique d'humeur 11
 critique des sources 11
- discours critique 35
 discours féministe 165
 discours fondateur de
 la mondialité 53
 divergences 112
- écriture 84
 Émile Ollivier 121
 étude thématique 11
- Félix Guattari 191
 fétichisme du signifiant 11
 fétichisme du signifié 11
 francophonie 11, 84
- Gilles Deleuze 191
- histoire de l'écriture 11
- identité 11
 institution littéraire 63
 intertextualité 11
 Italie 152
- lecteur 131
- légitimation 63, 152
 légitimation littéraire 121
 Léopold Sédar Senghor 98
 Linda Lê 191
 littérature 112
 littérature 165
 littérature d'exil 121
 littérature migrante 121
 littératures francophones 35, 152
- médias 84
 médiations 11
 modes de savoir rationaliste
 et mythique 53
 mythes judéo-chrétien et
 africains 53
- nationalité et littérature 121
 négritude 98
- oralité 11, 112
- poésie 98
 préface 63
Présence africaine 35
- Rachid Boudjedra 131
 réactions au racisme 53
 réception 35, 63, 84, 98, 131, 152
 réception critique 112
 repères 98
 revue 35
 Ronald Laing 191
- schizophrénie 191
 Simone Schwart-Bart 112
- témoignage 112
 tradition 11
 Vietnam 165, 191
 violence 84

Noms

A

Abanda, Jean-Marie 100
Adotevi, Stanislas 100
Alexander, Douglas 55, 58, 59
Alexis, Jacques Stephen 44
Amossy, Ruth 158
Amrouche, Jean 147
Anozie, Sunday O. 57, 58
Antoine, Régis 114
Apollinaire, Guillaume 106
Arnold, A. James 114

B

Bachelard, Gaston 18, 53, 60
Bachi, Salim 136
Badum Melady, Margaret 105
Bakhtine, Mikhaïl 18, 53, 57, 59
Balzac, Honoré de 169
Bernabé, Jean 114, 118
Barrès, Maurice 177
Barthes, Roland 17, 18
Batouta, Ibn 134
Baudelaire, Charles 102, 180
Bazié, Isaac 8, 84, 91, 96
Bedarida, Catherine 123
Bemba, Sylvain 21, 80
Ben Jelloun, Tahar 131, 136, 145, 157
Benamrane, Djilali 143
Beniamino, Michel 5, 36
Beyala, Calixthe 20, 86
Bhêly-Quénum, Olympe 54, 101
Bisanswa, Justin K. 6, 7, 11, 12, 33, 84
Blachère, Jean Claude 79
Blair, Dorothy S. 105
Bokiba, André-Patient 21, 67, 73, 74, 77, 109
Bolamba, Antoine 74, 77
Bombardier, Denise 86
Boni, Tanella 81
Bonn, Charles 132, 133, 136, 137, 140, 142-144, 147
Bonnet, Véronique 123

Botharel, Marie-Françoise 157
Boudjedra, Rachid 131-135, 137, 139-144, 149
Boumediene, Houari 140, 142
Bourget, Carine 131, 145
Brière, Eloïse 123
Brossard, Nicole 125
Buchet-Rogers, Nathalie 117
Bùi, Xuân Bào 165, 167, 169, 177, 180

C

Camus, Albert 106
Canapini, Barbara 152
Carré, Marie-Rose 184
Cassirer, Thomas 184
Cauvin, Paul 124
Certeau, Michel de 18
Césaire, Aimé 14, 41, 42, 47, 48, 100, 102, 109
Chabaneix, Philippe 102
Chamoiseau, Patrick 114, 117-119, 157
Charpentier, Gilles 55, 57, 58
Chartier, Monique 60
Chartrand, Robert 123
Chebel, Malek 137
Chevrier, Jacques 13, 15, 17, 20
Chraïbi, Driss 138, 139
Clancier, Georges-Emmanuel 102, 107, 108
Claudel, Paul 102, 106
Clavreuil, Gérard 113
Clouzot, Marcel 140
Combe, Dominique 5
Condé, Maryse 114
Confiant, Raphaël 114, 118, 119
Coppermann, Annie 88
Couchoro, Félix 75-77
Crémazie, Octave 126

D

Dadié, Bernard 56, 81
Dakeyo, Paul 81

- Damas, Léon-Gontran 102, 109
 Danielson, J. David 115, 118
 Decaunes, Luc 102
 Déjeux, Jean 141, 144, 145, 147
 Delacroix, Eugène 135
 Deleuze, Gilles 125, 190-195, 197, 200
 Delvaux, Martine 185
 Dembélé, Sidiki 63-65, 71
 Depestre, René 42
 Dérive, Jean 14
 Derrida, Jacques 18, 175, 187
 Desjeux, Chantal 104
 Dévesa, Jean-Michel 20, 21
 Diabaté, Massa Makan 80, 81
 Diakhate, Lamine 101
 Dib, Mohammed 156
 Diop Alioune 38-41, 49
 Diop, Boubacar Boris 81
 Diop, David 45
 Diop, Papa Samba 75
 Djaout, Tahar 136
 Djebar, Assia 131, 187
 Djoha 134
 Do Dinh, Pierre 178
 Dogbé, Yves-Emmanuel 78
 Dominique, Max 124
 Doutéo, Bertin-B. 73, 74
 Dubois, Jacques 25, 32, 46, 92
 Duchet, Claude 25
 Duhamel, Georges 64, 65, 71
 Dumas, Pierre-Raymond 124
 Dupront, Alphonse 19
- E**
 Eco, Umberto 134
 Éluard, Paul 106
 Emina, Antonella 163
 Emmanuel, Pierre 101
 Estaing, Giscard d' 143
 Estang, Luc 140
 Ewandé, Daniel 77
- F**
 Fabo, Paul 71
 Fahroud, Abba 155
- Fanon, Frantz 44, 176
 Favre, Isabelle 190, 201
 Ferrand, Christine 91
 Ferrari, Anusca 152, 157
 Feustié, Jean 140
 Finbert, Elian J. 72
 Finnegan, Ruth 119
 Flaubert, Gustave 30
 Fréchette, Carole 164
 Fromentin, Eugène 135
- G**
 Gafaïti, Hafid 144, 145
 García Márquez, Gabriel 21, 124, 125
 Garneau, Saint-Denys 126
 Garnier, Xavier 136
 Garrot, Daniel 106
 Gaugeard, Jean 57, 133
 Gauvin, Lise 90, 93, 94, 119, 128
 Gawdat Osman, Gusine 105
 Gbanou, Sélom Komlan 7, 63, 82
 Genette, Gérard 11, 12, 16, 20, 63, 70, 134
 Ghinelli, Paola 152
 Giannenni, Barbara 152
 Gide, André 135
 Giguère, Roland 164
 Giron, Roger 132
 Glissant, Édouard 156
 Gnocchi, Maria Chiara 152
 Godbout, Jacques 126
 Grandpré, Pierre de 104
 Grass, Gunter 106
 Grize, Jean-Blaise 28
 Grosjean, Jean 102
 Guattari, Félix 125, 190-194, 200
 Guèvremont, Germaine 125
 Guibert, Armand 102-105, 107
 Guillemin, Alain 173, 174, 180, 184
 Guingané, Jean-Pierre Daogo 81
- H**
 Ha, Marie-Paule 176
 Halen, Pierre 5, 36, 131
 Harel, Simon 121, 122

- Hausser, Michel 105
Hébert, Anne 126, 159
Heissat, Martine 157
Hoang, Xuan Nhi 174
Howlette, Jacques 40
Hue, Bernard 177-180
Hugo, Victor 106
- I**
Ibrahim-Ouali, Lila 137, 144
Irele, Abiola 41, 105
Iser, Wolfgang 134
- J**
Jahn, Janheinz 43, 104, 105
Jakobson, Roman 32
Jauss, Hans Robert 31, 32, 68
Jay, Salim 138
Jewsiewicki, Bogumil 12
Joachim, Paulin 101
Joppa, Francis 55, 56
Joseph, Gaston 66
Joubert, Jean-Louis 5
Julien, Charles-André 68, 70
Jurt, Joseph 92
- K**
Kadima-Nzujji, Mukala 72, 73
Kane, Mohamadou 17, 41, 45, 47, 48, 60
Kechichian, Patrick 88
Kesteloot, Lilyan 13, 15, 104, 105
Khalidoun, Ibn 134
Khatibi, Abdelkabir 147
Khayyâm, Omar 134
Kichenapanaïdou, Anne 88, 89
Kimoni, Iyay 14
Kiswa, Claude 26
Koné, Amadou 17
Kourouma, Ahmadou 20, 60, 61, 86-91, 93, 94
Kristeva, Julia 26
- L**
Labat, Guy Victor 141
Lacan, Jacques 19
Lafarge, Claude 37, 46
Laing, Ronald 190, 195, 197
Lalonde, Robert 125
Lambert, Fernando 8, 98, 110
Lanasri, Ahmed 146, 147
Larches, Georges 102
Larue, Monique 128
Lasnier, Rina 164
Laye, Camara 55
Lê, Linda 173, 175, 185, 187, 190-200
Leahy, David 122
Lebaud, Geneviève 105
Lebel, Roland 66
Lecarme, Jacques 136
Leclerc, Gérard 64, 78
Leenhardt, Jacques 24
Lefèvre, Kim 185, 187
Lejeune, Philippe 176
Leusse, Hubert de 104, 105
Lévi-Strauss, Claude 18, 53, 57, 59
Lévy-Bruhl, Lucien 56
Lim-Hing, Sharon Julie 170-172
Limousin, Christian 141
Lintvelt, Jaap 134
Lomami-Tsibamba, Paul 71, 72
Lopes, Henri 20, 21, 80, 81
Loret, Eric 93
Lotodé, Valérie 8, 131, 149
Ly, Thu Ho 165, 173, 174, 185
Lyr, René 71
- M**
Magneau, Richard A. 104
Makouta-Mboukou 14
Mallarmé, Stéphane 16, 180
Malleret, Louis 178, 179
Malvezzi, Gabriella 105
Mammeri, Mouloud 146
Maran, René 65-69, 72
Marcotte, Gilles 123
Marotte, Clément 133
Marquet, Marie-Madeleine 105
Martel, Lydia 7, 53, 61
Martel, Réginald 123
Martin, Florence 201

- Masegabio 26
 Mateso, Locha 39
 Mathieu, Louise G. 123
 Maupassant, Guy de 135
 Mauriac, François 73
 Mauss, Marcel 168, 174
 Melançon, Joseph 46
 Melone, Thomas 43, 105
 Memmi, Albert 56, 176
 Métellus, Jean 114
 Midiohouan, Ossito 14, 21, 65, 66
 Mimouni, Rachid 145
 Minelle, Cristina 152, 164
 Miron, Gaston 127
 Molière 71
 Molinié, Georges 85, 86, 94, 95
 Mongo Beti 20, 56, 81, 156
 Montesquieu 66, 121
 Mopékissa, Anasthasie 81
 Mossetto, Anna Paola 163
 Mouawad, Wajdi 164
 Moura, Jean-Marc 5, 153
 Mouralis, Bernard 20, 45
 Mouzouni, Lahsen 146
 Mpiku, Joseph Mbelolo Ya 55
 Mpondo, Simon 43, 44
 Mudimbe, V. Y. 12, 20, 26-29, 49
- N**
 N'Diaye, Simone 101
 Navarro, Pascale 91
 Ndao, Cheik Aliou 81
 Ndébéka, Maxime 80
 Ndiaye, Christiane 8, 60, 61, 112, 120
 Ndiaye, Papa Gueye 105
 Ndiaye, Sada Weindé 81
 Nelligan, Émile 164
 Nepveu, Pierre 122, 125, 128
 Ngal, Georges 17
 Nguyen, Cung Giu 173
 Nguyen, Hong Nhiem 181-184
 Nguyen, Manh Tuong 174-177
 Nguyen, Nathalie 185, 186
 Nguyen, Phan Long 169
 Nguyen, Tien Lang 178
- Nguyễn, Van Xiêm 180
 Nguyenlehiu, Bac-Sy 175-177
 Nkashama, Pius Ngandu 61, 85, 86
 Ntsoni, Marcel 21
- O**
 Okechukwu Mezu, S. 101, 105
 Okeh, Peter Igbonekwu 54, 55
 Ollier, Leakthina Chau-Pech 185
 Ollivier, Émile 8, 121-128
 Ouologuem, Yambo 57, 58
 Oyono, Ferdinand 55, 56, 58, 59
- P**
 Péguy, Charles 102
 Pellegrini, Maria Clara 152
 Pepin, Ernest 114
 Périer, Gaston-D. 71, 72
 Perse, Saint-John 102, 106
 Pessini, Elena 156
 Pham, Dan Binh 180, 181, 184
 Pham, Duy Khiem 165, 166, 173, 174
 Pham, Van Ky 165-168, 173, 174, 178, 180-184
 Phelps, Anthony 163
 Picard, Lucie 152, 164
 Pierre-Louis, Ulysse 45
 Pigeon, Gérard Georges 54, 55
 Pilon, Jean-Guy 126
 Pompidou, Georges 165
 Porra, Véronique 65, 67
 Proust, Marcel 106
 Prudencio, Eustache 77, 78
 Pugliese, Cristiana 158
- R**
 Rabéarivelo, Jean-Joseph 77
 Rabemananjara, Jacques 73
 Rain, Pierre 148
 Raschi, Nataša 163
 Renaud, Tristan 141
 Revel, Jean-François 141
 Ricard, Alain 74-76
 Richard, Jean-Pierre 16
 Riesz, János 66

Rimbaud, Arthur 180
Rinn, Michael 94
Robbe-Grillet, Alain 23, 25
Robin, Régine 122, 125
Roger, Jacques 16
Rosello, Mireille 116
Rouch, Alain 113
Rouch, Jean 43
Roux, Jean-Louis 92
Rubango, Nyunda ya 21
Rwanika, Drocella Mwishu 21

S

Sainte-Beuve 11
Sarde, Michèle 185
Sartre, Jean-Paul 67-70, 102, 176
Satyre, Joubert 8, 121, 129
Schaeffer, Jean-Marie 31
Schwartz-Bart, Simone 8, 112-119
Selao, Ching 9, 165, 187
Sembène, Ousmane 56
Semujanga, Josias 6, 7, 10, 35, 51
Senghor, Léopold Sédar 8, 26, 65,
67-71, 77-79, 81, 98-110, 165
Simon, Sherry 122
Snyder, Émile 105
Socé, Ousmane 56, 57
Soulages, Pierre 106
Soulié, Jean-Paul 123
Soyinka, Wole 100, 109
Sperber, Dan 28
Stacchini, Manuela 152
Stendhal 169
Stora, Benjamin 142

T

Tagore, Rabindranath 67, 69
Tansi Niane, Djibril T. 81
Tansi, Sony Labou 20, 21, 26, 29,
60, 61, 81, 163
Tassinari, Lamberto 122
Tati-Loutard, Jean-Baptiste 21, 80
Tcheuyap, Alexie 114, 117-119
Tchicaya U Tam'si 77, 79, 81, 106,
109
Teneuille, Albert de 178, 179

Thibaudet, Albert 11
Tillot, Renée 105, 106
Torchi, Francesca 152
Towa, Marcien 100, 105
Triaire, Marguerite 173, 185, 187
Trinh, Thuc Oanh 173, 185, 187
Truong, Dinh Tri 178, 179
Tufani, Luciana 159
Tynianov, Iouri 32
Tyrolien, Guy 80

V

Valéry, Paul 180
Vaucher Gravili, Anne de 164
Verlaine, Paul 26
Viatte, Auguste 178
Villemaire, Yolande 125
Vuong-Riddick, Thuong 167, 168,
174

W

Wang, Jiann-Yuh 186
Warner, Keith G. 105
Washington Bà, Sylvia 105, 107
Wilson, Deirdre 28
Woodrow Wilson, Thomas 148
Wylie, Hal 114

Y

Yacine, Kateb 135-137, 144, 145
Yeager, Jack 166, 168-170, 172-
174, 177, 183-186

Z

Zadi Zaourou, Bottey 162
Zola, Émile 169
Zoppi, Sergio 163

ABSTRACTS

Justin K. BISANSWA

Université Laval

L'aventure du discours critique

Abstract: The text traces the course of African Literature's critical adventure. For a long time, studies have been focused on African identity. The critic is often ethnologic, anthropological, cultural and attracted by exoticism. The critic is also attentive to everything that indicates the difference with occidental culture and without which the African text would only be an outline. There is also the frequent intrusion of empty concepts in African Literature criticism (for example : tradition, relatives, ethnic group, oral character, traditional religion, African rhythm, solidarity, communion between the living and the dead). From the criticism of humor and sources, to criticism of psychology and intertextuality, viewed as the archetype's wild quest, African Literature's history is made of thematic studies attached to the fetishism of the signified. It is also scaled-down to a series of monographs which reel off diachronic periods and movements.

Connotation, Criticism of Sources, French-Speaking Communities, History of Writing, Humor Criticism, Intertextuality, Mediations, Oral Character, Thematic Study, Tradition

Josias SEMUJANGA

Université de Montréal

La rhétorique de la réception des œuvres francophones dans *Présence africaine*

Abstract: This article analyses the Reception discourse towards African and Caribbean Literatures in French. We will analyse some articles published in *Présence africaine* to show how this journal played a leading part in the promotion of African and Caribbean Literatures in French since its beginning in 1947 to now.

African, Caribbean, Criticism Discourse, Francophone Literatures, *Présence africaine*

Lydia MARTEL

Université Laval

Présupposés idéologiques et discours critique dans *Présence Francophone*

Abstract: This paper illustrates the way Humanities' categories have allowed us to read traces of cultural crossing in African fiction since the 70s. Many articles published in *Présence Francophone* turn the 19th century's anthropological model around, whilst others oppose Judeo-Christian and African myths. Some propose a monolithic vision of identity, until in-between positions appear, revealing the many elements of identity in a much easier way. Among these components, the Western and African modes of

knowing are pointed out by studies relying on the works of Lévi-Strauss, Bachelard and Bakhtine.

Conceptions of Identity, Founding Discourse of Globality, Judeo-Christian and African Myths, Rationalistic and Mythical Modes of Knowing, Reactions to Racism

Sélor Komlan GBANOU

Universität Bayreuth

Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française

Abstract : Decisive instance between the text and its reader, the preface plays an important role in the reception of the literary work, as Gerard Genette emphasizes in his essay *Seuils* (1987). The present analysis proposes a reading of the strategies used in the prefaces of francophone African Literature from colonial times to the present. Who introduces whom? Why and how? These are a few of the questions this article deals with.

Literary Institution, Legitimization, Preface, Reception.

Isaac BAZIÉ

UQAM

Écritures de violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques journalistiques française et québécoise

Abstract : The treatment of violence in Francophone Literatures is not only a thematic issue but becomes a writing project that reveals different textual forms as well. Those texts in which violence appears in both aspects – themes and forms – require a particular kind of reception. This article deals with the newspaper's reception of "*Allah n'est pas obligé*". The comparison between Quebec's and France's journalistic criticism points out that the complexity of Kourouma's text allows readers to activate several levels of reception: a very contextualized historical one and an aesthetic one. The interaction between those two critical spheres illustrates the complexity of a properly critical reception in Quebec's journalistic criticism.

Violence, Francophone Literature, Journalistic Reception

Fernando LAMBERT

Université Laval

La critique et Léopold Sédar Senghor / Léopold Sédar Senghor et la critique

Abstract: L. S. Senghor has maintained a double relation with criticism: his poetical work has provoked plentiful critical production and the poet has always been in dialogue with his critical examiners. Furthermore, he has practised literary criticism himself. Criticism relating to Senghor comes from two quite different sources. From 1945 to 1960, the European criticism is outstanding, while the African criticism confines itself more to peripheral questions in the Senghorian poetical work: French language

and "Negritude". The withdrawal of the poet from the political stage in 1980 is a significant date for critical production in Africa. Let us add that the Senghorian criticism has known a worthy renewal of interest in the last few years. To complete this presentation in a useful way, a place has to be made to the practise of criticism by Senghor.

Africanity, Criterion, Literary Reception, Negritude, Poetry, Reference Marks

Christiane NDIAYE

Université de Montréal

Simone Schwarz-Bart : quel intérêt? Classer l'inclassable

Abstract: Critics do not agree on what constitutes the interest of the works of Schwarz-Bart. However, four major tendencies are apparent in the many critical studies of her works: some are interested in the "creole experience" her novels are said to portray, others in the "feminine experience", while others again in the "mythological" dimension and the question of what is borrowed from oral literature. These different approaches interpret the works of Schwarz-Bart essentially in the perspective of "testimony" and, even though there is a consensus as to the originality of her writing, there is little analysis of the specific techniques which characterise the aesthetics of Schwarz-Bart, except to conclude that her works achieve an exceptionally successful reconciliation of the conventions of oral and written literature. But is oral literature a literature of "testimony"? The very definition of what constitutes "literarity" in Schwarz-Bart's works – and perhaps that of Caribbean Literature in general – thus appears to be problematic in the critical readings of the works of this Guadeloupean writer.

Critical Interpretation, Divergence, Literarity, Orality, Testimony

Joubert SATYRE

Université de Guelph

Réceptions de l'œuvre d'Émile Ollivier : de la difficulté de nommer l'écrivain migrant

Abstract: Who is a *migrant writer*? That's the question asked by Québec institutions which legitimize literature, including journalistic critics and scholars. The aim of our paper is to make an inventory of the terms employed by these institutions to name Émile Ollivier (1940-2002), an Haitian novelist who has been exiled in Québec since the mid-sixties. These terms reveal a discontent and vagueness in the attempt to link the novelist to a nationality or a country. Between appropriation and dismissal, this multiplicity symbolizes a resistance to frankly consider this writer as a Quebecer. We also refer to the "in-between" of all exile experience.

Literary Legitimacy, Literature of Exile, Literature of Immigration, Nationality and Literature

Valérie LOTODÉ

Centre international d'études francophones
Université de la Sorbonne-Paris IV

Le rôle de la critique dans la réception de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra

Abstract: The favorable reception given by French criticism to some of Rachid Boudjedra's novels can't be explained by their literary quality only. In fact, the media's opinion has been influenced by the image of the "authentically Algerian writer" that Boudjedra conveyed, as well as by the political context. Since the emergence of Algerian Literature in French journalistic and academic literary criticism, critics are bounded by ideological *a priori*.

Algerian Writer, Authenticity, Lector, Literary Criticism, Rachid Boudjedra, Reception

Cristina MINELLE

Lucie PICARD

et autres
Université de Bologne, Italie

Stratégies de légitimation et modalités de réception des littératures francophones en Italie

Abstract: This paper offers an overview of a broad research project concerned with the current diffusion of Francophone Literatures in Italy. The study comprises several components: a review of the academic literature; a survey of relevant websites; the analysis of publisher's catalogues; archival analysis and face-to-face research at Universities and other Francophone cultural centres. Through a multi-disciplinary approach, the study offers an articulate though lively account of the state of Francophone Literatures in Italy.

Francophone Literatures, Italy, Reception, Recognition

Ching SELAO

Doctorante à l'Université de Montréal

Y a-t-il une réception critique de la littérature vietnamienne francophone?

Abstract: Three approaches seem to characterize the reception of Vietnamese Literature in French: socio-historical, "essentialist" and feminist discourses. This article proposes to analyse the lack of theoretical thought and pertinence in some of the works published on the subject, which appear to introduce and promote this literature rather than study it. Without denying contributions that are indeed interesting, this paper, however, emphasizes works that raise questions and oblige us to ask: is there a *critical* reception of Vietnamese Francophone Literature?

Criticism, Feminist Discourse, Historical Approach, Literature, Vietnam, "Vietnamese Soul"

Isabelle FAVRE

Université de Reno

Linda Lê : Schizo-positive?

Abstract: In her novel entitled "Calomnies", Linda Lê depicts a "mad uncle" and a young female writer fascinated with her uncle's marginality. In this book, Lê presents a complex view of schizophrenia. Sometimes, the actions and thoughts of the uncle are reminiscent of Deleuze and Guattari's concepts such as *le corps sans organe* and *la machine célibataire*. Some other times however, Lê pays attention to the past of the uncle and shows how, in Vietnam, he witnessed the hypocrisy of his family during the war. These passages are then closer to Laing's theories, since the environment and conditions in which he lived seemed to have impacted his mental state. His niece's attitude towards the Parisian *monde des lettres* and towards the occidental *bien-pensants* is very similar to her uncle's attitude in the sense that she too feels alienated and cut from the world around her. In doing so, Lê sometimes blurs the frontier between mental sanity and dementia.

Deleuze and Guattari, Linda Lê, Ronald Laing, Schizophrenia, Vietnam

INSTRUCTIONS AUX AUTEURS

1. Page de titre. Incrire sur la première page, en haut à gauche, vos nom, adresse et courriel; plus bas, le titre (60 lettres au maximum) de l'article suivi du résumé et des descripteurs.

2. Résumé. Fournir un résumé de l'article (50 à 100 mots) et en donner une version anglaise.

3. Descripteurs. Identifier de 5 à 10 descripteurs (ou mots clés) qui situent le contenu (domaine géographique, sujet, auteurs, théorie, etc.). En donner une traduction anglaise.

4. Mise en page. Présenter le manuscrit dactylographié à double interligne avec marge de 3 cm, 25 lignes par page. On doit pouvoir en faire des photocopies claires.

5. Intertitres. Coiffer d'intertitres les principales parties de l'article.

6. Citations. Lorsqu'une citation a plus de 4 lignes, la mettre en retrait sans guillemets, suivie de l'appel de la référence (voir n° 11). Mettre entre crochets [] les lettres et les mots ajoutés ou changés dans une citation, de même que les points de suspension indiquant l'omission de un ou plusieurs mots.

7. Tableaux. Rendre les tableaux et les graphiques lisibles au premier coup d'œil.

8. Mise en relief. Mettre en italique les titres de livres, revues et journaux, les mots étrangers, les mots et expressions qui servent d'exemples dans le texte; mais « mettre entre guillemets » (sans les souligner) les titres d'articles, poèmes et chapitres de livres ainsi que les mots et expressions qu'on désire mettre en relief. Dans une étude de linguistique, <mettre entre parenthèses pointues ou anti-lambda> la signification d'un mot ou d'une expression.

9. Informations sur l'auteur. Indiquer votre profession et vos principales publications. De 25 à 50 mots.

10. Notes. Numéroter consécutivement les notes du début à la fin de l'article. La première peut servir à identifier le fonds qui a subventionné la recherche ou la société devant laquelle a été présenté le texte sous forme de communication. L'appel de note doit suivre le mot avant toute ponctuation. Ne pas indiquer les références en note de bas de page, mais insérer les appels dans le texte et les références complètes dans la liste des références (voir nos 11 et 12).

11. Appel des références. Appeler les références dans le texte (non pas en note au bas de page) en plaçant entre parenthèses le nom de l'auteur, l'année de publication et le numéro de la page : (Auteur, année : page).

12. Liste des références. Dresser la liste des œuvres citées et des publications utilisées pour préparer l'étude; les classer dans l'ordre alphabétique des auteurs, par ordre décroissant d'année de publication. Si plusieurs ouvrages d'un même auteur sont publiés la même année, indiquer une lettre après l'année pour les distinguer.

Exemples : ARNOLD, A. James (1995). « The Gendering of *Créolité* », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995 : 21-40.
DÉJEUX, Jean (1989a). « L'accord culturel franco-algérien de 1983 », *Présence Francophone*, Sherbrooke, n° 34 : 91-104.

13. Copie informatique. Tous les textes acceptés pour publication devront être fournis dans un fichier, systèmes IBM compatible ou Macintosh.

CHEMINEMENT DES ARTICLES

1. Appel de textes. *Présence Francophone* souhaite recevoir de ses lecteurs et de ses abonnés des articles originaux (30 pages au maximum) et des comptes rendus. Les textes doivent se conformer à la *Politique rédactionnelle* pour le contenu et aux *Instructions aux auteurs* pour la forme. La revue ne publie pas d'entrevues. Elle accepte les textes envoyés par télécopieur, par courriel et les textes sur disquette (WordPerfect ou Word).

2. Accusé de réception. Sur réception d'un texte, on fait parvenir un accusé de réception.

3. Première lecture. L'article est lu en premier lieu par un membre du comité de rédaction qui évalue sa conformité avec la *Politique rédactionnelle* de la revue. Si le texte n'est pas retenu, l'auteur en est informé. Le manuscrit n'est pas retourné.

4. Deuxième lecture. L'article est ensuite soumis à un comité de lecture, regroupant des spécialistes du sujet, pour évaluation et commentaires (il est donc important de présenter un texte clair qui puisse être photocopié).

5. Décision de publier. Sur réception des évaluations des membres du comité de lecture, le comité de rédaction décide de publier ou non l'article. L'auteur est informé de la décision et reçoit un résumé des parties pertinentes des évaluations. On peut demander à l'auteur de retravailler son article ou de le présenter en se conformant aux *Instructions aux auteurs*.

6. Intervention du comité de rédaction. La rédaction se réserve le droit de modifier les titres, intertitres, résumés et descripteurs.

7. Assignment au numéro. L'article prêt pour publication est assigné à un numéro de la revue en tenant compte de la place disponible et de l'intérêt de l'article.

8. Épreuves. Les épreuves sont envoyées à l'auteur pour correction. Celui-ci doit les retourner dans les plus brefs délais.

9. Durée du cheminement. Le temps écoulé entre la réception de l'article et sa publication peut varier de quelques mois à une année ou deux, selon l'état du manuscrit, les corrections exigées, la rapidité de l'auteur à nous répondre et l'espace disponible dans la revue.

10. Exemplaires en hommage. L'auteur d'un article reçoit deux exemplaires du numéro où a paru son article.

11. Reproduction d'un texte. Toute reproduction de l'article dans une autre publication doit faire mention de sa publication antérieure dans *Présence Francophone*.

TARIFS D'ABONNEMENT

	Individuel	Institutionnel
Un an	30 \$ US	40 \$ US
Trois ans	75 \$ US	90 \$ US

Achat d'un numéro : 20 \$ + frais de port

Tarif aérien : ajoutez 10 \$ pour l'abonnement de un an et 25 \$ pour un abonnement de trois ans.

Je désire m'abonner pour un an = \$
 pour deux ans = \$
 pour trois ans = \$

Les chèques ou mandats doivent être faits à l'ordre du

College of the Holy Cross

Présence Francophone
College of the Holy Cross
Worcester, MA 01610-2395
États-Unis

ACHAT DES ANCIENS NUMÉROS

S'adresser à l'**Université de Sherbrooke**, Département des Lettres et Communication,
Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sherbrooke (Québec), J1K 2R1 Canada

Série complète

Numéros 1 à 25 : 100 \$ · Numéros 26 à 52 : 200 \$

Envoyez-moi la 1^{re} série complète ____ Envoyez-moi la 2^e série complète ____

Envoyez-moi les numéros suivants : _____

Total= _____ \$

Nom : _____

Adresse : _____

Code postal : _____

Pays : _____