

LITTÉRATURES AFRICAINES
ET COMPARATISME

Ce volume, tiré des actes du colloque de l'Association pour l'Étude des Littératures Africaines (APELA) : « Littératures africaines et comparatisme », qui s'est tenu les 26 et 27 septembre 2008 à l'Université de Paris Ouest Nanterre, est publié avec le soutien du Centre des Sciences de la Littérature Française (CSLF).

Comité de lecture de ce volume : Jean-Marc Moura (Université de Paris Ouest Nanterre), Florence Paravy (*id.*), János Riesz (Universität Bayreuth / Hochschule für Philosophie, München), Pierre Soubias (Université de Toulouse Le Mirail).

Composition et typographie
Christianne Clough, christianne.clough@numericable.fr

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

Tous droits réservés pour tous pays

LITTÉRATURES AFRICAINES ET COMPARATISME

Édité par Florence Paravy

Préface de Jean-Marc Moura

UNIVERSITE DE LORRAINE
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection « Littératures des mondes contemporains »
Série Afriques, n°6



Jean-Marc MOURA

Université Paris Ouest Nanterre

PRÉFACE

Que les littératures en Afrique ouvrent un vaste champ à toutes sortes d'études comparatistes, qui, au sein de l'Association pour l'Étude des Littératures Africaines (APELA), peut en douter ? Les actes de ce colloque en témoignent, évoquant quelques-unes des orientations possibles pour de tels travaux de littérature comparée. Pourtant, en France, le comparatisme a eu du mal à intégrer les littératures extra-occidentales à ses objets d'enseignement et de recherche, comme le montre notamment l'examen des programmes de l'agrégation de Lettres modernes depuis les années soixante-dix. À cet égard, le texte de Charles Bonn qui ouvre ce volume est instructif, même s'il rappelle que la présence d'une œuvre algérienne au programme du Concours d'entrée à l'École Normale Supérieure de Lyon et celle des poèmes d'Aimé Césaire à l'épreuve de littérature comparée de l'agrégation de Lettres modernes constituent sans doute le signe d'une évolution. On peut également trouver un motif d'optimisme dans le fait que, dans *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*¹, bilan de la Société Française de Littérature Générale et Comparée à l'occasion de son cinquantième anniversaire, un chapitre dû à Xavier Garnier et intitulé « Littératures d'Afrique. Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africanistes »², présente les orientations comparatistes des études de l'Afrique littéraire. Les principales pistes de ces recherches sont examinées en précisant que l'un des lieux de cette étude

1 *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilans et perspectives*. Études réunies par Anne Tomiche et Karl Zieger. SFLGC / Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, 366 p.

2 Garnier (Xavier), « Littératures d'Afrique. Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africanistes », *La Recherche en Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 335-345.

comparée pour la France, voire pour l'Europe, est justement l'APELA. X. Garnier souligne que la situation de la littérature en Afrique pose des questions intéressant le comparatisme :

les écrivains africains n'ont jamais été assurés de leur statut, ils lancent des grappins tous azimuts, du côté d'un patrimoine littéraire mondial, du côté des pratiques verbales non écrites, du côté des discours structurés en champs identifiables (discours politique, ethnographique, sociologique, théologique, etc.). Ce caractère « extraverti » de la littérature en Afrique rend difficiles les tentatives d'homogénéisation d'un *corpus* qui serait l'affaire de spécialistes ³.

Trois grandes voies comparatistes peuvent donc être distinguées : 1) les approches (inter)culturelles de la littérature en Afrique ; 2) les lectures sociopolitiques et les approches « géocritiques » ; 3) les interprétations philologiques abordant notamment la question du plurilinguisme. Toutes sont illustrées de manière plus ou moins approfondie dans les quatre parties de cet ouvrage.

Les approches (inter)culturelles concernent d'abord les recherches sur les littératures orales ; on connaît à cet égard le remarquable travail du LLACAN ⁴ au C.N.R.S. La contribution d'Ursula Baumgardt permet d'envisager les conditions d'une étude des relations et des parallèles entre lettres africaines orales et écrites. Mais ces approches concernent aussi l'étude des écrivains de la diaspora africaine en Europe ou sur d'autres continents. La quatrième partie de cet ouvrage envisage ainsi trois cas spécifiques. Ieme van der Poel nous permet de découvrir l'image des migrants chez deux auteurs marocains, l'un néerlandophone et le second francophone. Germain Nyada compare des récits d'enfance en contexte germanophone et en contexte francophone. Enfin, Manfred Loimeier envisage des relations littéraires tricontinentales, montrant au passage que les auteurs du Sud commencent à prendre une salubre autonomie par rapport au Nord. Les études postcoloniales appartiennent aussi à ce type d'approches, même s'il est bien connu qu'elles sont moins présentes en France qu'ailleurs en Europe et que les débats à leur égard peuvent paraître confus ⁵. Le

3 Garnier (X.), « Littératures d'Afrique. Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africanistes », *art. cit.*, p. 335.

4 Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire, UMR 8135 du CNRS.

5 Voir Martin-Granel (Nicolas) et Mangeon (Anthony), « À propos des études post-coloniales, "à l'angle des rues parallèles" », *Études littéraires africaines*, n°30, 2011, p. 93-105.

postcolonialisme a du moins cette vertu de favoriser « le dialogue entre une critique occidentale longtemps hégémonique et les œuvres et réflexions provenant des autres lieux du monde »⁶. Si les études d'imagologie, l'un des domaines les plus anciens du comparatisme, sont ici concernées⁷, il s'agit plus largement de l'histoire des regards croisés entre Afrique et Occident. Les lettres francophones africaines, y compris les plus rétives à l'influence de l'Occident, se jouent souvent sur le fond d'un « hypotexte » colonial et / ou exotique – selon le terme emprunté à Gérard Genette par János Riesz – qu'il est nécessaire de connaître et d'étudier si on veut mesurer leur originalité et la singularité des options créatrices engagées⁸. Ces études sur l'empire de l'imagination accompagnent des recherches sur les œuvres africaines selon le programme postcolonial général proposé par John McLeod :

La lecture de textes écrits par des auteurs venant de pays marqués par l'histoire coloniale, principalement les textes concernés par les actions et le legs du colonialisme, dans le passé comme actuellement.

La lecture de textes écrits par ceux qui ont émigré de pays marqués par l'histoire du colonialisme, ou les descendants de familles d'immigrants, qui traitent principalement de l'expérience de la diaspora et de ses multiples conséquences.

À la lumière des théories concernant les discours coloniaux, la relecture de textes écrits pendant la colonisation ; à la fois ceux qui évoquent directement l'expérience impériale et ceux qui ne paraissent pas *a priori* concernés par elle⁹.

Ce programme, de fait comparatiste, s'inscrit à l'exacte jonction des lettres africaines et de leurs homologues occidentales. Il se justifie à condi-

6 Bardolph (Jacqueline), *Études postcoloniales et littérature*. Paris : Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2002, 80 p. ; p. 12.

7 Voir Clavaron (Yves), « Imagologie », *La Recherche en Littérature générale et comparée*, *op. cit.*, p. 81-90.

8 János Riesz prend ainsi l'exemple de *Climbié* de Bernard Dadié : « on ne comprend pas toute la richesse du réseau intertextuel des ouvrages africains quand on n'a pas la moindre idée de cette toile de fond qu'est la littérature coloniale, au moins pour les auteurs africains des première et deuxième générations » (Riesz (J.), « Littérature coloniale et littérature africaine : hypotexte et hypertexte », *Les Champs littéraires africains*. Textes réunis par Romuald Fonkoua & Pierre Halen avec la collaboration de Katharina Städtler. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, 342 p. ; p. 115-134, p. 133).

9 McLeod (John), *Beginning Postcolonialism*. Manchester : Manchester University Press, 2000, 228 p. ; p. 33 (traduit par nous).

tion, certes, de ne pas immobiliser les littératures d'Afrique dans une indépassable problématique coloniale.

Les lectures sociopolitiques permettent d'éclairer les conditions de production des littératures africaines. En France, on connaît les travaux précurseurs de Bernard Muralis et les activités du Centre de Recherche Texte / Histoire de l'Université de Cergy-Pontoise. En Allemagne, autour de János Riesz et de la chaire d'*Afroromanistik* qu'il a inaugurée à Bayreuth, de nombreux et remarquables travaux sur la production et la réception des lettres africaines ainsi que sur leurs conditions institutionnelles ont été menés. De telles approches sociologiques ou sociocritiques peuvent aussi conduire à l'identification d'entités littéraires transnationales, tant dans une perspective « géocritique »¹⁰ que pour ce qui regarde d'autres manières d'appréhender des espaces littéraires et sociaux. C'est ainsi qu'Elena Bertoncini propose ici une analyse de l'aire swahilie et de sa diversité littéraire. Plus largement, ce questionnement institutionnel peut interroger les découpages inspirés par des auteurs ou des critiques notoires, ainsi les liens tissés par la Négritude entre Antilles et Afrique occidentale qui oblitérent d'autres relations, tout aussi importantes, par exemple avec l'Afrique centrale ou l'océan Indien. Dominique Ranaivoson examine ces « zonages » théoriques et pratiques qui entretiennent des séparations implicites assez peu justifiables. L'analyse institutionnelle peut enfin renvoyer à la situation des lettres africaines dans la globalisation littéraire actuelle. C'est ainsi que Molly Grogan Lynch s'interroge sur la place de l'Afrique dans la *World Literature*, notion anglophone plurielle à ne pas confondre avec le récent mouvement d'expression française pour une « littérature-monde ». Mais, dans les deux cas, les œuvres africaines occupent une situation singulière, voire problématique dans la restructuration du monde des lettres.

Les interprétations philologiques relèvent d'un comparatisme portant non seulement sur les lettres d'expression européenne (anglophonie, francophonie, lusophonie surtout)¹¹, mais aussi sur les œuvres en langues

10 X. Garnier rappelle les approches théoriques proposées par Bertrand Westphal, à l'Université de Limoges (« Littératures d'Afrique. Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africanistes », *art. cit.*, p. 341).

11 L'un des ouvrages qui ont le plus contribué à développer cette approche est : Gérard (Albert), éd., *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Budapest : Akadémiai Kiadó, Serie Comparative History of Literatures in European Languages, 1986, 2 vol.,

africaines¹². Ce type d'étude, encore trop peu représenté en France, apparaît souvent sous les espèces d'un questionnement de formes ou de genres littéraires traversant les cultures et les langues¹³. En l'occurrence, Christine Le Quellec Cottier interroge le sort du « roman d'apprentissage » en Afrique ; Benoît Conort s'intéresse à la défense et à l'illustration de l'épique par Léopold Sédar Senghor tandis que Marie Lefèvre propose une lecture comparée d'Ahmadou Kourouma à la lumière de classiques français du XVIII^e siècle. Il peut s'agir également de l'étude d'une thématique par laquelle les auteurs se situent et se définissent ; c'est ainsi que Bernard Mouralis, partant d'une « bibliothèque antique » présente dans certaines œuvres africaines, montre comment la référence à l'Antiquité gréco-romaine peut éclairer notre lecture des auteurs contemporains.

Les actes de ce colloque balisent, on le constate, un assez large champ comparatiste, indiquant à la fois les voies dans lesquelles peuvent s'engager les recherches et les éléments d'un développement des travaux littéraires africains et européens. On peut évoquer ici le propos de Marcel Bataillon, l'un des représentants notoires de la littérature comparée en France, qui souhaitait que le comparatisme ne fût pas une « bannière internationale » sous laquelle s'enrôleraient des universitaires, mais bien plutôt « le lieu des problèmes qu'ils rencontrent quand ils s'interrogent en commun sur ce qu'ils font »¹⁴. C'est bien ce que proposent les auteurs des textes ici offerts à notre lecture. Sans doute est-ce l'une des vocations cardinales du comparatisme pour les chercheurs et les enseignants de l'APELA que cette mise en commun de leurs interrogations et de leurs hypothèses de lecture à propos de littératures qui comptent parmi les plus passionnantes du monde contemporain.

1288 p. Voir ce qu'en écrit J. Riesz dans *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexes-contextes-intertextes*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2007, 424 p. ; p. 15-19.

12 Par exemple, Garnier (X.), *Le Roman swahili. La notion de "littérature mineure" à l'épreuve*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2006, 248 p.

13 Voir notamment Garnier (X.), Ricard (Alain), dir., *L'Effet roman. Arrivée du roman dans les langues d'Afrique*. Paris : Université Paris 13 / L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 38, 2006, 311 p.

14 Cité par Pageaux (Daniel-Henri), « Les travaux et les jours : un demi-siècle de congrès », *La Recherche en Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 19-22 ; p. 22.

Quelles frontières
pour les études littéraires ?



Charles BONN

Université Lumière – Lyon 2

COMPARATISME FRANÇAIS ET LITTÉRATURES FRANCOPHONES DE PAYS ANCIENNEMENT COLONISÉS : QUELLE OUVERTURE ?

Invisibilité

C'est formuler un constat banal que de souligner le peu de place que tiennent les littératures francophones, et plus particulièrement celles du Tiers-Monde ou des immigrations, dans l'enseignement universitaire français. Or on sait aussi que, par le biais entre autres des *postcolonial studies* que précédaient les *gender studies*, ces mêmes littératures francophones, perçues comme davantage en rapport avec l'actualité politique mondiale, sont souvent la voie d'accès essentielle, hors de France, à ce qu'il reste d'enseignement de littérature française, et que c'est plus particulièrement à travers la thématique centrale du transnational, des migrations ou des minorités que ces littératures francophones intéressent les lecteurs étrangers.

Le comparatisme français, quant à lui, est le plus souvent limité à l'étude, comparative ou non, d'« aires linguistiques », qui sont de plus majoritairement européennes. « Quelle langue comparez-vous à quelle langue ? » est la question implicite ou explicite à partir de laquelle on « classe » les comparatistes pour établir des équilibres entre aires linguistiques au sein des sections de littérature comparée. Et ceci exclut bien sûr la francophonie, supposée monolingue et donc non comparatiste. Ces départements ou sections de littérature comparée, ainsi définis, apparaissent donc implicitement comme des annexes sous-appréciées des départements de langues étrangères, et au mieux comme des annexes tout aussi dépréciées des départements de littérature française.

Une telle conception du comparatisme et des « aires linguistiques » suppose des identités closes et fixes, reposant sur une cohérence entre identité et langue, dont la littérature dans chaque langue considérée serait

à la fois la garantie et l'affichage rassurant. Elle exclut les identités problématiques, migrantes, transnationales et autres. Elle suppose une cohérence entre identité et territoire, même si parfois elle condescend à examiner des « diasporas », à condition que celles-ci se réclament d'une même langue et d'une même origine perdue du fait d'aléas clairement localisables de l'histoire. Plus encore : sur le plan épistémologique, elle exclut l'apport des sciences humaines, tout en renvoyant aux sociologues et aux anthropologues l'étude des littératures émergentes dont notre modernité fourmille, et face auxquelles elle se trouve méthodologiquement comme idéologiquement démunie. Elle ignore, de ce fait, dans un monde plus que jamais mouvant où elle est de plus en plus seule à considérer les identités comme immuables, la fonction productrice d'identité de toute littérature, c'est-à-dire un des aspects essentiels, selon moi, de l'énonciation littéraire.

L'introduction toute récente de *Nedjma* de Kateb Yacine au programme du concours d'entrée à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon en 2009, et celle d'Aimé Césaire au programme de Littérature comparée de l'agrégation de Lettres modernes de 2010, si elles annoncent peut-être la fin tant attendue d'un ostracisme, soulignent en même temps ce qui était jusqu'ici une triste réalité. Un des résultats les plus choquants de la conception du comparatisme que je viens de décrire peut en effet se lire dans la politique des programmes des autres exceptions françaises que sont les Grandes Écoles et l'agrégation, dont on sait qu'elle est devenue, bon an mal an, le prisme à travers lequel s'apprécie la respectabilité universitaire de la littérature. Le seul auteur francophone qui ait jamais figuré aux programmes d'agrégation est Léopold Sédar Senghor, en 1987 ; de plus, c'était en littérature française, et non en littérature comparée. Et l'on sait aussi que L.S. Senghor, qui fut l'un des promoteurs, en 1962, avec Habib Bourguiba, de ce concept de francophonie, en représente la version la plus officielle et la plus coupée du réel, dans sa généreuse et suspecte utopie, puisqu'il le définit comme « cet Humanisme intégral qui se tisse autour de la terre, cette symbiose des "énergies dormantes" de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire »¹. Enfin, faut-il encore préciser que c'est précisément à l'agrégation, dont elle a fait son fief, que cette conception d'un compara-

¹ Senghor (Léopold Sédar), « Le français, langue de culture ? », *Esprit*, n° spécial *Le Français, langue vivante*, novembre 1962, p. 837-844 ; p. 844.

tisme limité à la comparaison entre des textes d'« aires linguistiques » différentes se contredit le plus elle-même puisque, par la force des choses, les textes en langues étrangères y sont abordés à partir de traductions françaises ?

Francophonie et comparatisme

Or, loin de cette ignorance frileuse, tout, dans les littératures francophones, invite à les considérer d'un point de vue comparatiste, tant il est vrai que comparatisme et francophonie multiplient les points communs.

Comparatisme et francophonie sont l'un et l'autre des discours problématiques. La discipline « littérature générale et comparée », à la définition ambiguë, a encore souvent de la peine, cinquante ans après la fondation de l'AILC à Venise, à se faire reconnaître comme discipline universitaire à part entière, face à la littérature française ou à côté des langues et civilisations étrangères. Concrètement, cette indécision, on l'a vu, la met souvent en situation d'annexe dévalorisée de l'un ou l'autre de ces deux pôles majeurs, ce qui permet parfois à ces derniers de l'utiliser pour permettre des recrutements fort peu « comparatistes » qui augmentent de fait, de façon déguisée, leurs propres effectifs.

La francophonie, quant à elle, souffre de la même ambiguïté définitionnelle et de la même position « mineure » ou dévalorisée. On sait ainsi que l'une des questions récurrentes concernant la francophonie littéraire est de savoir si la littérature française en fait ou non partie : les Français ne sont-ils pas, tout naturellement et par définition, les premiers « francophones », puisque, ainsi que le terme « francophone » l'indique, ils parlent le français comme Monsieur Jourdain fait de la prose ? Dans ces conditions, établir une différence entre « français » et « francophones » ne revient-il pas à faire de ces derniers des locuteurs du français de deuxième catégorie ? Des « utilisateurs » à qui le français est prêté, mais n'appartient pas ? Utilisateurs de seconde zone de ce fait, qui ne peuvent donc pas maîtriser le « génie » d'une langue dans laquelle ils ne sont pas installés depuis plusieurs générations ? Et ces littératures, dès lors, ne seront que des traductions, dans une langue qui ne leur appartient pas, d'une culture qui relèvera donc, soit d'une littérature de langue non-française même si elle est écrite en français, soit, plus encore, d'une oralité non-littéraire, qui sera quant à elle du ressort des anthropologues, et non des spécialistes de

littérature. Et comme tout échange avec les sciences humaines apporterait à la « pureté » supposée des études littéraires un abâtardissement certain...

Non seulement comparatisme et francophonie sont des discours problématiques comparables, mais le comparatisme peut, de toute évidence, se faire au sein de littératures d'une même langue. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre le français de Kateb Yacine et celui de Patrick Chamoiseau, celui d'Anne Hébert, et même celui de Marcel Proust ? La diversité des langues françaises au sein de la francophonie est bien plus grande en tout cas que la différence entre traductions en français standard de textes étrangers utilisés à l'agrégation de Lettres modernes. Mais surtout, cette diversité récuse de plein fouet la vision officielle, commune entre autres à L.S. Senghor et F. Mitterrand, d'une francophonie à vocation universelle, dont l'AUPELF (devenue depuis AUF) avait dressé il y a quelques années une carte bien connue, que j'ai refusé d'afficher dans mon bureau du Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées de l'Université Paris 13 lorsque je le dirigeais. C'est que la francophonie est d'abord une multiplicité de cultures auxquelles des langues diverses sont rattachées, et entre lesquelles des langues françaises diversifiées permettent un comparatisme plus réaliste et plus actuel que la frileuse clôture intra-européenne des programmes d'enseignements comparatistes en France. Plus qu'une rencontre entre langues le plus souvent européennes, qui plus est à travers des traductions, le comparatisme doit donc permettre une véritable rencontre littéraire entre cultures, dont la différence sera plus évidente qu'entre les seules cultures européennes, et dont l'inscription dans une actualité politique plus récente sera aussi un gage de vitalité auprès du public.

Ce public, on l'a déjà vu, est en effet avant tout sensible aux mutations culturelles qui se jouent dans notre actualité. Il s'intéresse aux minorités composant une part sans cesse croissante des sociétés industrielles que nous connaissons et qui s'avèrent de plus en plus être des sociétés métisses, qu'elles l'acceptent ou non. La « marche des beurs » de 1983 ²

2 Entre autres documents sur cette « marche », on pourra consulter le récit de l'un de ses organisateurs : Bouzid, *La Marche. Traversée de la France profonde*. Paris : Sindbad, coll. Les Grands Documents de Sindbad, 1984, 158 p., 36 p. de pl. ; ou encore le roman semi-autobiographique de Kettane (Nacer), *Le Sourire de Brahim*. Paris : Denoël, 1985, 178 p.

ne proclamait-elle pas déjà : « La France, c'est comme une Mobyette, ça marche au mélange » ? Les identités nationales ne sont pas univoques. Mais la France, plus que d'autres pays européens, a beaucoup de mal à l'accepter. Peut-être à cause d'une tradition jacobine postulant l'unité de la nation, mais surtout à cause d'une histoire coloniale dont la mémoire, plus ou moins honteuse, n'arrive toujours pas à se dire. On constate en effet que le succès actuel des recherches sur le transnational, la migration, ou les *postcolonial studies* est plutôt localisé dans des pays dont l'histoire coloniale est plus anecdotique, pour ne pas dire inexistante, que dans un pays comme la France où cette histoire est plus récente et plus traumatique par sa contradiction avec ce discours humaniste universalisant, précisément, dont on a vu la francophonie officielle se réclamer. Au regard de cette histoire coloniale, le cliché selon lequel le français serait la langue de l'humanisme et du respect de l'Autre passe mal. Et cependant, nos banlieues nous rappellent quotidiennement qu'elles font partie de notre identité, et produisent depuis peu une littérature qui nous le montre encore plus.

Ce métissage et ses productions culturelles de plus en plus nombreuses³ invitent à une description comparatiste au sein même de l'identité nationale dont on vient de voir qu'elle est plurielle. Description comparatiste qui participerait peut-être même, dès lors, à la mise en évidence et à la production de discours culturels et littéraires plus proches de notre réalité métisse, dont Jacques Berque montrait déjà en 1985 qu'elle est avant tout « sous-décrite »⁴. Mais cette productivité du comparatisme, dont on peut rêver, supposerait une prise en compte de la littérature comme réalité sociale en situation, et donc une ouverture aux sciences humaines, dont j'ai déjà parlé. Elle supposerait aussi de reconnaître que les « aires linguis-

3 En littérature, non seulement les écrivains « beurs » sont nombreux, mais même des écrivains plus banalement « franco-français » s'inventent une identité d'écriture « beur », comme Chimo, Paul Smaïl ou Youcef MD par exemple. Il est intéressant aussi de souligner que le roman « fondateur » de la littérature « beur », *Le Thé au harem d'Arché Ahmed*, de Mehdi Charef (Paris : Le Mercure de France, 1983, 181 p.), montre un groupe de jeunes des banlieues essentiellement pluriethnique, dans lequel le pire délinquant, dont la bourde de cancre donne son titre au livre, n'est pas d'origine arabe. Cette mixité culturelle de banlieue est par ailleurs devenue la norme pour les groupes de rap ou de hip-hop, dont les textes bien plus nombreux que les textes réputés littéraires.

4 Dans *L'Immigration à l'École de la République. Rapport d'un groupe de réflexion au Ministère de l'Éducation nationale*. Paris : CNDP, 1985.

tiques » auxquelles s'accroche le comparatisme français n'ont pas la cohérence culturelle que ce comparatisme leur suppose. Elle invite enfin et surtout à ne plus penser le littéraire comme une activité élitiste coupée d'une réalité toujours mouvante, mais à le considérer au contraire comme producteur d'identités et de déchiffrements du monde ; à ne pas le penser non plus comme simple description du réel, mais comme faisant partie de ce réel, et même comme le produisant.

D'ailleurs, là encore, l'évolution récente de la discipline « Littérature générale et comparée » en France semble avoir fait quelques pas timides dans cette direction. Il faut ainsi saluer d'abord les journées d'études de l'APELA : « Littératures africaines et comparatisme », qui se sont tenues à Nanterre et dont le présent volume est tiré ; mais, dans un tel contexte, on prêche des convertis. Plus significatif est le colloque de la SFLGC, intitulé « Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme » (Dijon, 3-5 septembre 2008), qui avait été lui-même précédé, en janvier de la même année, par le colloque de Saint-Étienne sur « La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales ». Si l'objet « littératures francophones de pays anciennement colonisés » progresse encore lentement en visibilité, il progresse donc tout de même. Surtout, il faut noter une lente ouverture aux « Études culturelles », derrière lesquelles se profilent les *cultural studies* américaines, et le débat autour de la théorie postcoloniale, encore peu connue en France alors qu'elle est, elle aussi, devenue le passage obligé vers les études francophones dans de nombreux autres pays. Mais le nombre réduit de participants au congrès de Dijon, comme les réactions indignées lorsqu'au colloque de l'Université Paris 4 sur « La nation nommée roman » (4-6 juin 2009), une voix pourtant aussi autorisée que celle d'Édouard Glissant osa égratigner quelque peu (si peu !) le piédestal de Marcel Proust, montrent qu'il reste bien du chemin à faire.

Quelques suggestions : quelle littéarité ?

C'est autour de cette redéfinition du littéraire que pourrait se réaliser ce mariage du comparatisme et de la francophonie que j'appelle de mes vœux. Si le comparatisme acceptait de se faire parfois descripteur des métissages culturels et littéraires actuels, et de leur prêter la voix d'une reconnaissance universitaire, il serait moins coupé du réel, et surtout il occuperait un observatoire privilégié pour évaluer la littéarité en général. Il se donnerait là, en effet, un objet plus qu'intéressant sur le plan théorique,

à savoir l'émergence d'une expression littéraire à partir d'espaces culturels traditionnellement considérés comme non-littéraires.

Cette rencontre entre « littéraire » et « non-littéraire » permettrait précisément à la méthode comparatiste d'aboutir à une approche plus convaincante de ce qu'est à proprement parler la littéarité parce qu'elle pourrait l'étudier par différence avec son contraire. Elle pourrait en particulier s'interroger, dans une telle perspective, à propos de la non-littéarité de discours ou même de comportements coupés de la longue tradition de textes par rapport auxquels les littératures « consacrées » développent leur intertextualité, dimension essentielle, précisément, de leur littéarité. Et se demander alors à partir de quel moment une émergence littéraire s'appuie sur une intertextualité suffisante pour produire des textes véritablement « littéraires ». Une telle rencontre permettrait également d'observer les aléas des déplacements de modèles littéraires dans des espaces d'une autre tradition culturelle : dans ces espaces étrangers, ces modèles rencontrent en effet, ou ne rencontrent pas, d'autres modèles, avec lesquels ils développent des jeux d'intertextualité beaucoup plus inattendus que ceux que produit la rencontre entre elles des seules littératures européennes consacrées, dont les modèles sont beaucoup plus proches les uns des autres. Et parfois ces modèles – le voyage du roman européen dans des espaces culturels où ce genre était inconnu jusque-là en est un bon exemple – ne reviennent-ils pas transformés de ces périples inattendus, pour produire alors de nouveaux canons esthétiques féconds dans l'espace d'origine même de ces genres voyageurs ⁵ ?

S'interroger sur l'essence de la littéarité suppose par ailleurs une démarche proprement comparatiste, dans le fait de confronter aussi cette littéarité à des productions censées non-littéraires au sens strict du terme,

5 Parmi les exemples les plus connus de ce va-et-vient des genres littéraires les plus consacrés qui reviennent pourtant transformés lorsqu'ils ont voyagé dans des espaces qui ne les ont pas vus naître, on citera, dans le domaine francophone, *Nedjma*, de Kateb Yacine, encore, et en-dehors de la francophonie, les romanciers latino-américains, parmi bien d'autres. En 2003, j'ai consacré un colloque à ces « Paroles déplacées » et à leurs avatars, à l'Université Lyon 2 et à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines ; les actes sont parus en deux volumes : Bonn (Charles), dir., *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, et *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris-Budapest-Torino : L'Harmattan, coll. Études transnationales, francophones et comparées, 2004, 312 p. et 329 p.

comme l'oralité, la musique, le cinéma, la danse et d'autres. On peut même aller plus loin : en un sens la délinquance dans les banlieues des grandes métropoles européennes, dont l'actualité nous abreuve, n'est-elle pas elle aussi, à sa manière, un mode d'expression paradoxal, en ce qu'il exhibe le manque béant d'une parole de ces vécus relégués en périphérie par les discours de la bien-pensance ? Non-littérarité absolue, n'est-elle pas un espace idéal pour mettre à l'épreuve *a contrario* notre littérarité, et mieux la définir ? Il faut se demander aussi comment se développe le littéraire dans des espaces vierges de paroles, comme le sont encore grandement l'immigration ou plus généralement les banlieues, auxquelles on enlève la possibilité de se dire lorsqu'on les décrit de l'extérieur à partir du concept pour le moins dépassé de « cultures d'origine », concept qui relève, précisément, de cette définition des « aires linguistiques » ou culturelles comme immuables que j'ai dénoncée plus haut.

La littérarité cesserait dès lors d'être un alibi de repli sur soi loin de la trivialité du réel, pour retrouver sa fonction de productrice d'un sens pour une réalité qui le cherche encore, parce qu'elle est sous-décrite. Le comparatisme ainsi conçu participerait alors à ce qui donne un sens à la rencontre des cultures, au lieu de se contenter de les décrire séparément. Il s'ouvrirait également aux sciences humaines, tout en affirmant plus clairement, dans la rencontre avec ces dernières, ce qui fait la spécificité du littéraire. Car tel qu'il est pratiqué dans les frilosités actuelles, le comparatisme n'est-il pas parfois le prétexte à de simples catalogues thématiques comparés, lesquels relèvent souvent d'un « sociologisme » que les sociologues récuseraient pour son manque de rigueur, et que les « littéraires purs » ont depuis longtemps refusé ? L'utilisation des sciences humaines, et plus généralement le décentrement de notre regard dans des espaces non considérés traditionnellement comme littéraires permettraient au contraire une évaluation de la littérarité rendue plus facile par le recul critique ainsi produit.

Plus concrètement, une telle ouverture du comparatisme permettrait également aux enseignants directeurs de thèses, de répondre plus judicieusement aux demandes d'encadrement de plus en plus nombreuses de chercheurs issus des pays anciennement colonisés.

Plus politiquement enfin, elle permettrait de proposer une définition moins officielle et universalisante que celle de la francophonie comme « humanisme mondial » à laquelle continuent de se référer bien des officines ministérielles, même si, heureusement, sur ce plan des progrès

sont très sensibles. On s'apercevrait en particulier, à partir d'un comparatisme interne à la francophonie, que cette dernière recouvre des cultures très différentes, entre lesquelles le français permet le surgissement de littératures qui ne se conçoivent que dans la rencontre des modèles et des discours ; et cette dernière n'est-elle pas l'objet même du comparatisme, y compris dans sa conception la plus traditionnelle ? Le comparatisme alors ne se contenterait plus de décrire ces rencontres depuis un langage critique qui ne se poserait pas la question de sa propre origine : il serait un discours véritablement actif et acteur, en ce qu'il proposerait des mots pour dire cette diversité, tout en se mettant lui-même en situation. Il retrouverait alors ce qui est sans doute le rôle premier de la littérature : trouver les mots pour dire l'indicible, ou plus simplement le « non encore dit ».



Molly GROGAN LYNCH

Université de Cergy-Pontoise ¹

QUELLE PLACE POUR L'AFRIQUE DANS LA *WORLD LITERATURE* ?

La publication, en 2007, du manifeste « Pour une "littérature-monde" en français » ², signé par quarante-quatre écrivains francophones, était la première tentative en France de lancer un terme bien connu outre-Atlantique : *World Literature*. Partant du désir de se délester du legs colonial de la littérature dite « francophone », le texte achoppe néanmoins sur la lecture de la littérature anglophone qu'en font les signataires. Attribuant aux Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Ben Okri et d'autres, une volonté commune d'écrire le monde dans toute sa diversité, les auteurs du manifeste entendent bien s'en inspirer pour qu'émerge « une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale » ³. Or, la *World Literature* qui s'est fait connaître en Amérique du Nord et en Grande-Bretagne au cours du siècle dernier ne se résume pas, comme le prétendent les auteurs du manifeste, au geste de « faire œuvre à partir du constat de son identité plurielle » ⁴. En se référant aux lauréats du prix Man Booker, ainsi qu'à une certaine interprétation de leur projet littéraire, ces « étonnants voyageurs » francophones confondent *World Literature* et *Postcolonial Literature*, deux appellations renvoyant à des réalités tout à fait distinctes.

Que ces notions soient mal comprises en France ne surprend guère : ce n'est que tout récemment que leurs contours se sont précisés, grâce à l'important travail théorique réalisé par David Damrosch, professeur de litté-

1 Centre de Recherche Textes et Francophonies (CRTF).

2 *Le Monde*, 16 mars 2007, « Le Monde des Livres », p. 2, disponible sur www.lianes.org/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais_a128.html.

3 « Pour une "littérature-monde" en français », *art. cit.*

4 « Pour une "littérature-monde" en français », *art. cit.*

rature comparée à la Columbia University, et auteur ou éditeur de trois ouvrages pionniers en la matière⁵. Qu'est-ce que la *World Literature* ? Contrairement aux idées reçues, cette vieille dame des lettres anglophones n'a rien d'une nouvelle venue sur la scène, comme l'attestent les nombreuses anthologies qui s'y consacrent depuis les années 1930⁶. En revanche, ces ouvrages ont vite révélé l'orientation idéologique de leurs éditeurs : « le monde » qui y est présenté se limite au cadre strictement européen et nord-américain. Ce n'est qu'à partir de la cinquième édition de la *Norton Anthology of World Masterpieces* (1985) que la catégorie prend des dimensions plus globales, en admettant Rasipuram Krishnaswami Narayan, Yukio Mishima et Wole Soyinka dans le cercle restreint des chefs-d'œuvre plus aisément reconnus du public américain. Cette entreprise d'anthologisation révèle néanmoins un premier obstacle à la théorisation de la *World Literature* : un corpus dont l'échelle est planétaire et dont l'histoire remonte à plus de 5 000 ans. Réunir dans un seul ouvrage toutes les littératures écrites ou transmises oralement, dans tout le vaste monde, depuis la nuit des temps, comme le suppose le terme même, c'est se confronter à un impossible choix de textes, et dès lors procéder à une sélection largement subjective. Mais si la préoccupation des éditeurs de ces ouvrages était, paradoxa-

-
- 5 Damrosch (David), *What Is World Literature ?* Princeton : Princeton UP, 2003, 324 p. ; *How to Read World Literature. How to Study Literature*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2009, 152 p. ; Damrosch (D.), dir., *Teaching World Literature*. New York : Modern Language Association, 2009, 432 p.
- 6 Buck (Philo M.), dir., *An Anthology of World Literature* [1934]. New York : Macmillan, 3^e éd. 1951 ; Thompson (Stith), dir., *Our Heritage of World Literature*. New York : Dryden, 1938 ; Christy (Arthur E.), Wells (Henry W.), dir., *World Literature : An Anthology of Human Experience*. New York-Chicago : American Book Cy, 1947 ; Mack (Maynard) et al., dir., *World Masterpieces*. New York : Norton, 1956, 2^e éd., 1965, 3^e éd., 1976 ; Runes (Dagobert D.), *Treasury of World Literature*. New York : Greenwood, 1969 ; Ivask (Ivar), von Wilpert (Gero), dir., *World Literature Since 1945 : Critical Surveys of the Contemporary Literatures of Europe and the Americas*. New York : F. Ungar Publishing Cy, 1973 ; *Cassell's Encyclopedia of World Literature*. London : Cassell, 1973. Cette liste n'est pas exhaustive. L'histoire des anthologies consacrées à la *World Literature* a été étudiée par Lawall (Sarah), « The West and the Rest : Frames for World Literature », dans Damrosch (D.), *Teaching World Literature*, *op. cit.*, p. 17-33, et par Damrosch (D.), *What Is World Literature ?*, *op. cit.*, p. 120-133, ce dernier faisant remonter les origines jusqu'en 1909, l'année de la parution de *The Best of the World's Classics*, publié en dix tomes, sous la direction du sénateur américain Henry Cabot Lodge.

lement, « de transmettre aux citoyens leur propre tradition littéraire »⁷, une nouvelle génération d'anthologies⁸ propose de situer la littérature anglo-américaine dans un cadre sensiblement plus large et de se confronter à d'autres choix, encore plus difficiles.

World Literature : les bases d'une réflexion

Quoi qu'il en soit, pour David Damrosch, directeur de l'anthologie en six tomes et quelque 5 000 pages publiée chez Longman, l'essentiel de la question ne réside pas dans les textes choisis, ou plus souvent rejetés. Selon lui, « [...] *world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading* ». Il explique : « *A work enters into world literature by a double process : first, by being read as literature ; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin* »⁹. Ainsi, la *World Literature* ne serait ni un projet littéraire, ni une appellation à revendiquer : elle ne se définit qu'en fonction de la façon dont se lit un texte, dans toutes les cultures « autres » que celle qui l'a produit, et à la lumière des conceptions du fait littéraire qui y sont opératoires.

Dans la mesure où cette définition s'avère pertinente, une deuxième question à poser concerne précisément cette « façon de lire ». Selon Franco Moretti, les dimensions mêmes du corpus mondial possible exigent une nouvelle manière de concevoir cette catégorie, si elle en est bien une : « *The sheer enormity of the task makes it clear that world literature cannot be literature, bigger ; what we are doing, just more of it. It has to be diffe-*

7 Lawall (S.), « The West and the Rest », *art. cit.*, p. 27.

8 Il s'agit de trois anthologies publiées depuis 2002 : Lawall (S.), Mack (M.), dir., *The Norton Anthology of World Literature* (6 vol.). New York : Norton, 2^e éd., 2002 ; Damrosch (D.) *et al.*, dir., *The Longman Anthology of World Literature* (6 vol.). New York : Longman, 2003-2004, 2^e éd. (en 2 vol.), 2008 ; Davis (Paul) *et al.*, dir., *The Bedford Anthology of World Literature* (6 vol.). New York : Bedford / St. Martin's, 2003-2004.

9 « La "world literature" ne désigne pas un canon d'œuvres infini et insaisissable, mais plutôt un mode de diffusion et de lecture. [...] Un texte intègre la "world literature" par un double processus : d'abord, en étant lu *en tant qu'œuvre* littéraire ; ensuite, en quittant son propre lieu d'origine culturelle et linguistique pour circuler dans un monde plus large » (Damrosch (D.), *What Is World Literature ?*, *op. cit.*, p. 5-6). Toutes les traductions de l'anglais en français sont de l'auteur de cet article.

rent »¹⁰. Cette différence se fait sentir en fonction des difficultés rencontrées en confrontant des textes issus de cultures et d'époques (parfois très) éloignées les unes des autres. D'après d'autres critiques, cette littérature dite mondiale aurait également l'obligation « de révéler les différences tout autant que les similitudes »¹¹ : gageure d'autant plus nécessaire que la *World Literature* est encore trop souvent employée pour mettre en évidence de prétendus « universels » de l'expérience humaine, à défaut d'en étudier ce qui appartient aux faits de culture particuliers¹².

Quantité et qualité sont ainsi devenues les préoccupations des acteurs impliqués dans l'enseignement et la transmission de la *World Literature*. Il n'empêche que la catégorie peine encore à se faire inviter à l'université au-delà de la première année de licence, où elle doit se contenter de schématiser les grandes lignes de la culture occidentale dans les cours de culture générale¹³. Il faut préciser, d'ailleurs, qu'à la différence de la littérature comparée, qui n'admet aucune œuvre en traduction, la *World Literature*, elle, s'intéresse exclusivement à un corpus en anglais, c'est-à-dire préalablement traduit. Ce fait explique en partie le cantonnement de ce corpus aux programmes du baccalauréat et de la licence¹⁴ et dessine plus clairement l'écart entre *World Literature* et « littérature-monde » : si celle-ci

10 « Par l'énormité pure de la tâche il est évident que la "world literature" ne peut être simplement de la littérature, mais en plus grand ; ce que nous faisons, mais sur une plus vaste échelle. Elle doit être différente » (cité par Harrison (Gary), « Conversation in Context: A Dialogic Approach to Teaching World Literature », dans Damrosch (D.), *Teaching World Literature*, op. cit., p. 205-215 ; p. 206).

11 « *What is needed in the field of world literature is a practice of reading that seeks difference as much as sameness* » (Cooppan (Vilashini), « The Ethics of World Literature: Reaching Others, Reading Otherwise », dans Damrosch (D.), *Teaching World Literature*, op. cit., p. 34-43 ; p. 38).

12 D'après Jane Newman, une œuvre telle qu'*Antigone* de Sophocle ne saurait se défaire de l'approche universalisante selon laquelle elle a été enseignée à des générations de lycéens. Voir Newman (Jane O.), « The Afterlives of the Greeks ; or, What Is the Canon of World Literature ? », dans Damrosch (D.), *Teaching World Literature*, op. cit., p. 121-136 ; p. 130.

13 À quelques exceptions près (dont la Columbia University, où D. Damrosch est en poste), la *World Literature* ne figure pas dans les programmes d'études proposées dans les grandes universités américaines.

14 La *World Literature* a surtout été institutionnalisée par l'Organisation du Baccalauréat International, qui l'a insérée en tant que matière obligatoire dans son programme de diplôme.

s'écrit, celle-là se lit, pour devenir à la fois l'objet et la création de ceux qui la lisent.

Si d'aucuns ne reconnaissent à la *World Fiction* qu'une simple « valeur de témoignage sur la culture globale qui est en train de naître »¹⁵, un tel avis sous-estimerait le poids de l'histoire et des idéologies sur la *World Literature*, qui peut se consommer aux antipodes de son lieu d'origine et à des milliers d'années de distance. Les difficultés de lecture sont bien réelles, tout comme le sont les défis qui se posent à l'étudiant ou au chercheur qui prétendrait déchiffrer la culture « globale » à travers l'étude de la littérature « mondiale ». Plus qu'un simple témoignage du monde post-colonial, la *World Literature* nous incite à lire, avec des réserves de finesse inépuisable, le monde qui fut, qui était et qui est.

C'est d'ailleurs dans la perspective de mieux apprécier une telle évolution que l'étude de la place des littératures moins communément admises dans la *World Literature* peut nous intéresser, afin de saisir « l'Autre » producteur d'histoires, vu par ce « monde » qui était autrefois producteur d'exotisme et qui est devenu plus récemment éditeur d'anthologies. Tout l'enjeu des usages possibles de ces littératures se tient dans l'écart entre le sujet qui regarde et l'objet de son regard. Selon Vilashini Cooppan, le lecteur anglo-américain de la *World Literature* tombe de Charybde en Scylla, pris entre les dangers jumelés qui consistent en une fascination pour l'altérité, d'une part, et le désir de « comprendre » l'Autre à travers une étude simplificatrice de sa culture, d'autre part¹⁶. Dans la mesure où une « différence radicale » pourrait informer les textes issus du Tiers-Monde, selon Frederic Jameson¹⁷, le lecteur qui cherche à les comprendre, et non seulement à les lire, serait amené à trouver des pratiques de lecture et d'analyse à la hauteur de cette différence, comme le rappelait F. Moretti ci-dessus.

15 Moura (Jean-Marc), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 2007, 185 p. ; p. 158.

16 Cooppan (V.), « The Ethics of World Literature », *art. cit.*, p. 35.

17 Jameson (Frederic), « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text* 15 (1986), p. 65-88 ; cité par Needham (Anuradha Dingwaney), « The Place of Difference in Cross-Cultural Legacy », dans Damrosch (D.), *Teaching World Literature*, *op. cit.*, p. 73-85 ; p. 78.

Quelle lecture des littératures africaines fait donc la nouvelle génération d'anthologies ? La réponse se trouve dans la sélection des textes opérée par les éditeurs, ainsi que dans les thèmes et les questions développés à travers ces sélections. Ainsi se dessinent les contours d'un certain regard sur l'Afrique, dont les représentations – très différentes d'une anthologie à l'autre – ne se ressemblent superficiellement qu'en fonction des œuvres qui y figurent. Quels textes ? Quels auteurs ? Quelles époques ? Quelles préoccupations ? Quelle place pour l'Afrique dans la *World Literature* ? Quels comparatismes possibles avec les autres textes sélectionnés ? Telles seront donc nos interrogations.

L'Afrique dans le monde des anthologies : premières comparaisons

Il pourrait être utile, dans un premier temps, de définir brièvement nos termes et notre champ de recherche, étape d'autant plus nécessaire que « l'Afrique » n'ose pas dire son nom dans les trois anthologies : aucune n'y prête une attention particulière, à la différence des centres d'intérêt majeurs que sont la Chine, le Japon et l'Inde. En ce sens, les littératures africaines souffrent d'emblée de ce que Pascale Casanova a pointé comme les dangers d'un « destin » déficitaire en traditions littéraires conséquentes :

Depuis que le processus d'unification de l'univers littéraire mondial est engagé, chaque écrivain entre dans le jeu muni (ou démuné) de tout son « passé » littéraire. [...] Le patrimoine littéraire et linguistique national est une sorte de définition première, *a priori* et presque inévitable de l'écrivain. [...] Autrement dit, chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu ¹⁸.

Si une forme de « concurrence » (pour reprendre encore un terme clé de P. Casanova ¹⁹) semble bien jouer derrière les choix éditoriaux pratiqués par les anthologies, l'Afrique ne peut qu'en être la perdante : son patrimoine littéraire, essentiellement oral, ne rivalise pas avec les richesses exceptionnelles d'autres régions du monde, dont la production remonte à l'âge

18 Casanova (Pascale), *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999, 505 p. ; p. 70-71.

19 « [D]ans l'univers littéraire, c'est la concurrence qui définit et unifie le jeu tout en désignant les limites mêmes de l'espace. Tous ne font pas la même chose, mais tous luttent pour entrer dans la même course (*concursum*) et, avec des armes inégales, tenter d'atteindre le même but : la légitimité littéraire » (Casanova (P.), *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 69-70).

antique et a bénéficié depuis très longtemps de l'invention des techniques d'impression. À ce jour, il n'existe qu'une anthologie mondialisante, publiée chez Harper Collins, qui fasse la part belle aux littératures africaines²⁰. Or son organisation en un seul volume, ainsi que son antériorité par rapport aux nouvelles anthologies, nous amènent à l'aborder brièvement, avant de l'écartier de notre étude. Précisons enfin que, par souci de clarté, nous ne nous intéressons ici qu'aux écrivains et aux œuvres issus du continent africain. Bien que les anthologies accordent unanimement de l'attention aux écrivains de la diaspora (ceux de l'Amérique du Nord surtout), l'apport d'un Aimé Césaire, fondamental pour l'histoire des lettres africaines, ou le rôle du récit d'esclavage dans l'émergence des jeunes littératures afro-américaines, dépassent le cadre de notre analyse.

Quoi qu'il en soit, un corpus africain se dessinant à travers les anthologies, il est possible non seulement d'avancer des réponses à nos interrogations, mais aussi d'en tirer des comparaisons intéressantes, à l'aide des tableaux présentés en annexe. Le premier tableau, qui recense simplement les écrivains ayant trouvé une place dans l'anthologie Harper Collins, ainsi que leur pays d'origine, souligne la subjectivité qui sous-tend l'anthologisation des littératures du monde. Sur les vingt-neuf auteurs africains sélectionnés, ne représentant que huit pays au total, dix (plus d'un tiers) viennent d'Afrique du Sud et dix-huit (plus de la moitié) de l'Afrique anglophone : des proportions tout à fait inégales vu la richesse de l'offre continentale. D'ailleurs, une telle insistance sur la littérature sud-africaine, qu'il faut nécessairement lire dans le contexte de l'*apartheid* et des mouvements de contestation contre cette dernière, risque de fausser injustement l'étude des autres textes, en faisant de l'oppression raciale la grille de lecture la plus fréquemment employée²¹.

20 Caws (Mary Ann), Prendergast (Christopher), dir., *The Harper Collins World Reader : Single Volume Edition*. Reading, MA (USA) : Addison Wesley Publishing Company, 1994, 2 685 p.

21 La Harper Collins a néanmoins le grand mérite de s'attarder longuement sur les traditions orales africaines : un chapitre entier s'y consacre, avec des sélections d'épopées *merina*, *soninke*, *songhai*, bédouine et mandingue, alors que d'autres textes, en provenance des peuples *khoi*, *vai* et *yoruba*, sont insérés en guise d'introduction au chapitre « Modern Africa ». Dans la perspective qui est celle de P. Casanova, une telle insistance sur les traditions orales africaines peut se lire comme une tentative de créer un patrimoine littéraire adéquat sur lequel asseoir les œuvres contemporaines.

En revanche, l'étude du tableau 2 met en évidence un grand nombre d'informations utiles. Tout d'abord, la représentation de « l'offre » africaine s'avère sensiblement plus diverse dans les anthologies Norton, Longman et Bedford : au total, vingt-cinq auteurs et textes, dans cinq langues originales différentes, venus de quinze pays répartis sur tout le continent et donnant à voir, de surcroît, la portée de la diaspora africaine aux Amériques²². Un regard rapide sur le tableau 3 confirmera la contemporanéité des auteurs et des textes choisis, la grande majorité des sélections datant du XX^e siècle. Parmi ces écrivains, quatre font l'unanimité : Chinua Achebe (*Things Fall Apart*), Léopold Sédar Senghor (« Femme noire »), Naguib Mahfouz (« Zaabalawi ») et Wole Soyinka (la Longman et la Norton préférant son chef-d'œuvre, *Death and the King's Horseman*, tandis que la Bedford présente *The Lion and the Jewel*, de facture plus populaire). Ce palmarès reflète le poids littéraire, dans les anthologies, de trois pays en particulier : le Nigéria, le Sénégal et l'Égypte, chacun offrant entre trois et quatre auteurs aux anthologies²³. La place de choix dont semble jouir la littérature nigériane (avec C. Achebe et W. Soyinka) pourrait s'expliquer par le caractère anglophone de la *World Literature*, et plus globalement par l'influence des écrivains nigériens sur le développement des lettres africaines²⁴.

22 Dans ce premier décompte, nous analysons comme un ensemble le corpus africain des anthologies Norton, Longman et Bedford, qui font partie de la même vague d'anthologisation du début du XXI^e siècle, et témoignent de son esprit théorique et critique. Pour en apprécier la portée, voir Damrosch (D.), *Teaching World Literature*, *op. cit.*, ouvrage dans lequel les directeurs des trois anthologies donnent plus de précisions sur les choix effectués.

23 La Longman a également fait le choix d'une forte présence sud-africaine, avec trois écrivains sélectionnés.

24 On pense bien sûr à la réplique de W. Soyinka à la négritude de L.S. Senghor : en balayant d'un revers de main les préoccupations des écrivains des anciennes colonies françaises en Afrique, W. Soyinka a ouvert le grand débat linguistique (dans quelle langue écrire ?) qui aurait fait frémir les écrivains de l'ancien empire britannique. C'est pourtant C. Achebe que la critique anglophone considère comme le père de la littérature africaine. Voir Gikandi (Simon), « Chinua Achebe and the Invention of African Literature », dans Achebe (C.), *Things Fall Apart*. Oxford : Heinemann, coll. African Writers Series / Classics in Context, 1996, rééd. 2000, p. ix-xvii. P. Casanova semble en convenir en soulignant le statut particulier de C. Achebe pour la littérature nigériane, à la fois « le chantre et le dépositaire de son histoire nationale » (*La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 281).

Pour mieux comprendre la portée des sélections faites par les anthologies, nous proposons trois catégories : les « incontournables », les « pertinents » et les « fonctionnels ». Dans le premier groupe se rangent les œuvres qui ont joué un rôle primordial dans l'épanouissement des littératures du continent et qui, d'après les anthologies, seraient les plus facilement « exportables » dans le reste du monde. Sur ce dernier point au moins, et à en juger par sa présence indémodable dans les anthologies, le roman de C. Achebe, *Things Fall Apart*, gagne haut la main. Reproduit intégralement dans les trois anthologies, il est la seule œuvre africaine sélectionnée par les mêmes anthologies en version « compacte »²⁵, et c'est, parmi 111 œuvres intégrales, l'unique invitée d'Afrique qui soit présente dans la collection pédagogique *Approaches to Teaching World Literature* de la Modern Language Association²⁶. Les raisons d'un tel engouement seraient à chercher, d'une part, dans son registre tragique, qui permet des comparaisons utiles avec le théâtre antique, et, d'autre part, dans l'originalité de son sujet, en 1958, pour un public aussi bien européen qu'africain²⁷. Les trois autres textes « primés » répondent aux mêmes conditions historiques, littéraires et thématiques. « Zaabalawi » (1963) évoque la modernisation de la société égyptienne, tout en tissant une allégorie sociale et religieuse entre réalisme et mysticisme. « Femme noire », par sa métaphorisation d'une Afrique à la fois femme et terre éternelle, à la fois nourrice, amante et objet colonial, serait emblématique de la négritude naissante du jeune Senghor « exilé » en France en 1945. *Death and the King's Horseman* se saisit de l'effondrement de l'empire Oyo

25 *The Bedford Anthology of World Literature*, Compact Edition (2 vol.), 2009, 3 872 p. ; *The Longman Anthology of World Literature*, Compact Edition, 2008, 2 880 p. ; *The Norton Anthology of World Literature*, Shorter Second Edition (2 vol.), 2009, 3 000 p.

26 Lindfors (Bernth), dir., *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*. New York : Modern Language Association, 1991, 145 p.

27 Selon la préface de l'édition Heinemann, *Things Fall Apart* serait « un classique dans toute l'acception du terme » et le roman africain le plus lu dans le monde, traduit en 45 langues (*Things Fall Apart*, op. cit., p. v). S. Gikandi (« Chinua Achebe and the Invention of African Literature », art. cit., p. x.) attribue au romancier le grand mérite d'avoir su s'intéresser aux préoccupations réelles des Africains, à un moment-clé dans la construction d'une identité post-coloniale. L'action se déroule entre 1860 et 1890, au moment où l'empire britannique consolidait son emprise politique et économique sur le territoire colonial ; le roman fut écrit et publié entre 1952 et 1958, période qui correspond au déclin ultime du pouvoir anglais.

en 1946 pour élaborer une tragédie hybride, fortement inspirée de la tradition lyrique *yoruba* et écrite en réponse à l'opportunisme de la classe politique nigériane à la suite de la guerre du Biafra. En clair, ces quatre textes émanant d'époques charnières dans l'histoire politique et sociale de l'Afrique ouvrent la voie aux échanges novateurs entre traditions littéraires africaines et occidentales. Avec la présence évidente de ces « incontournables » se pose évidemment la question d'un canon d'œuvres « mondiales » venues d'Afrique, mais dont la légitimité et l'utilité restent à justifier.

Il ne serait pas inopportun de rappeler ici le mot d'ordre de D. Damrosch : la *World Literature* se définit en fonction des lectures possibles auxquelles elle pourrait donner lieu. C'est à cet égard qu'il faudrait interpréter les groupements génériques proposés par l'anthologie Norton sur son site Internet²⁸. Dans la rubrique « littératures de la sagesse » par exemple, la Norton range les poèmes de L.S. Senghor, les contes de Bernard Dadié et de Birago Diop et « Zaabalawi » de N. Mahfouz aux côtés de textes de Platon, saint Augustin, Érasme, William Blake... Parmi les exemples de « mythes et histoires de la création » figurent deux sélections venues d'Afrique : *Things Fall Apart* (C. Achebe) et « Le chasseur et le boa » (B. Dadié), qui y prennent place avec Wu Ch'eng-en, Alexander Pope, William Butler Yeats, Virginia Woolf, Tadeusz Borowski... La rubrique « traditions de la scène » rassemble Tawfiq al-Hakim et W. Soyinka, ainsi que Samuel Beckett, William Shakespeare, K'ung Shang-Jen, des chansons *inuit* et *zuni*... Les contes de B. Diop et B. Dadié, et les lettres de L.S. Senghor étoffent à nouveau la rubrique « stratégies narratives », qui s'étend de l'épopée de Gilgamesh à Alain Robbe-Grillet, en passant par Boccace, Tu Fu, Rabindranath Tagore, Jonathan Swift, Sigmund Freud... Mais c'est l'épopée mandingue qui serait la plus polyvalente : *Soundiata* (*Son-Jara* chez Norton, *Sunjata* chez Bedford) apparaît dans pas moins de quatre groupements génériques : « mythes et histoires de la création », « formes de représentation dramatique », « traditions de la scène » et « stratégies narratives ». Ces juxtapositions, parfois insolites, illustrent l'ambition des anthologies : faire sentir les différences qui séparent les

28 Les cinq catégories présentées sont les suivantes : « Wisdom Literature » (littératures de la sagesse), « Myths and Creation Stories » (mythes et histoires de la création), « Dialogue and Drama » (formes de représentation dramatique), « Performance Traditions » (traditions de la scène), « Narrative Traditions » (stratégies narratives). Voir : www.wnorton.com/college/english/worldlit2e/full/instructor/surveys2.htm

œuvres, tout en soulignant les zones de rapprochement entre celles-ci, mais en faisant surtout découvrir au lecteur un « registre du milieu, du dissemblable-qui-ressemble »²⁹, autrement dit, où ce qui nous ressemble est en même temps différent de nous.

L'Afrique et ses usages : un continent prêt-à-porter

Nos suggestions de classement tirent leur sens des multiples applications possibles de ces lectures contrastées. Autant il apparaît que les « incontournables » constituent un groupe homogène et fixe, autant les autres écrivains, dont la sélection semble relever de critères plus subjectifs, semblent avoir été choisis en fonction du *modus operandi* des directeurs des anthologies. Ainsi, les « pertinents » soulèvent un pan précis de l'histoire littéraire et sociale de l'Afrique, alors que les « fonctionnels » s'emploient à tisser un dialogue intertextuel sur un thème préétabli.

À première vue, ce qui distingue les « pertinents », c'est leur présence dans deux anthologies, par le biais de textes qui peuvent néanmoins ne pas être les mêmes d'un ouvrage à l'autre. Il s'agit des écrivains Nadine Gordimer et Ngugi wa Thiong'o, de l'esclave affranchi Olaudah Equiano et de l'épopée mandingue *Soundiata*. C'est le positionnement de chaque sélection ainsi que les comparaisons auxquelles donne lieu cet emplacement qui attirent notre attention ici. Notons par exemple que la Norton et la Bedford placent l'histoire de Soundiata Keïta, avec Pétrarque, en tête de leur troisième volume, consacré aux XVI^e et XVII^e siècles. Ce choix prépare vraisemblablement une lecture des humanistes de la Renaissance, mais fait lire *Soundiata* (que les anthologies datent du XIV^e siècle) à l'aune du *Canzoniere*, et finit par escamoter les exploits guerriers du fondateur du royaume malien au profit des qualités que l'on lui prête : sa tolérance envers l'islam et sa sagesse. Pour les fins chronologiques des anthologies, la présence de l'épopée sert aussi à rappeler l'existence d'une grande nation africaine à la fin du Moyen Âge européen, en même temps qu'elle présente une tradition littéraire orale riche de sens.

29 « Any full response to a foreign text is likely to operate along all three of these dimensions : a sharp difference we enjoy for its sheer novelty ; a gratifying similarity that we find in the text or project onto it ; and a middle range of what is like-but-unlike – the sort of relation most likely to make a productive change in our own perceptions and practices » (Damrosch (D.), *What is World Literature ?*, op. cit., p. 11-12).

C'est selon des perspectives plus contrastées que l'autobiographie d'Olaudah Equiano figure dans les mêmes anthologies³⁰. Présentée chez Longman avec d'autres « voyages à la recherche de soi » (le Turc Evliya Çelebi, le Japonais Bashô, Diderot, Montesquieu et Françoise de Graffigny), le texte se trouve intercalé, chez Bedford, entre l'Europe des Lumières (à la suite de Rousseau) et l'Amérique coloniale (avant Mary Rowlandson³¹, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson...). Alors que l'une voit O. Equiano en *gentleman* des Lumières (son portrait orne d'ailleurs le quatrième tome de la Longman), l'autre s'en sert pour dresser un pont entre l'humanisme européen et les aspirations démocratiques conçues dans le feu et le sang au Nouveau Monde. De cette façon, le choix d'O. Equiano semble offrir un regard sur cette diaspora africaine issue de l'esclavage et très vite marquée par son contact avec les valeurs européennes de l'époque.

La Longman et la Bedford tombent pourtant d'accord sur l'intérêt de la romancière sud-africaine Nadine Gordimer, à laquelle elles prêtent le rôle de porte-parole des artistes d'Afrique du Sud. Pour la Longman, qui la place dans sa rubrique « Conditions post-coloniales » où elle côtoie une panoplie d'écrivains ayant connu la colonisation britannique, de l'Asie au Moyen-Orient, N. Gordimer décrit l'imbrication de la race dans les dures réalités socio-économiques de son pays. Dans la Bedford, c'est en tant qu'essayiste et à côté des écrivains afro-américains qu'elle prend place dans une section intitulée « Imaginer l'Afrique », à travers un texte (« As Others See Us ») où elle déchiffre le regard qu'on porte sur l'Afrique du Sud. Présentée alors à la fois comme écrivaine des diasporas post-coloniales et comme africaine, N. Gordimer jouit d'une position privilégiée dans les anthologies qui peuvent ainsi revenir sur les méfaits de la colonisation africaine et ses retombées dans le monde.

30 Né au Royaume du Bénin (dans l'actuel Nigéria), réduit en esclavage et vendu à un officier de la marine royale britannique, il chemina ensuite entre la Virginie et les Petites Antilles avant de prêter sa voix au mouvement abolitionniste à Londres, cause pour laquelle il publia en 1789 son autobiographie, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*.

31 Le récit de l'enlèvement de cette Anglaise puritaine par des Amérindiens dans le Massachusetts colonial en 1675, *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, propose des comparaisons aussi intéressantes que troublantes avec l'histoire d'Equiano.

Si le choix du romancier et essayiste Kenyan Ngugi wa Thiong'o rejoint de telles préoccupations, les textes présentés dans les anthologies s'attardent en particulier sur la question des langues dans l'Afrique des indépendances : dans la Longman comme dans la Bedford, Ngugi dénonce le projet impérialiste qui a remplacé le kikuyu par l'anglais, avec des conséquences néfastes sur l'imaginaire et la construction identitaire. Ainsi, de l'époque des légendes jusqu'aux luttes de libération, en passant par la traite négrière, l'Afrique se présente à travers ces « pertinents » comme un continent en proie à des forces diamétralement opposées, entre cupidité destructrice et convictions humanistes, tout au long de son histoire.

C'est pourtant à la lumière des sélections « fonctionnelles » que l'on devine l'emploi fait de l'Afrique par chaque anthologie. À commencer par la Norton : elle est la plus marquée par la tradition orale africaine, et la seule, d'ailleurs, à inviter le conte africain dans la *World Literature* (voir Tableau 4). Les contes de B. Diop et de B. Dadié qui y sont reproduits prônent la transmission des valeurs pour la préservation de la communauté, et viennent encadrer la poésie de L.S. Senghor (*Chants d'ombre*, entre autres) et d'Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*). Ce faisant, le conte a pour fonction de positionner ces textes fondateurs de la négritude dans le contexte d'une Afrique précoloniale, héroïque et éternelle, dont les bases ont été préalablement jetées, dans la même anthologie, par la présence de *Soundiata*.

En s'interrogeant à propos des sélections africaines de la Norton (voir Tableau 4), on remarque effectivement qu'elles sont moins nombreuses que celles des autres anthologies, qu'elles sont de nature plutôt classique, et qu'elles évitent l'essai et le récit, voies par lesquelles l'Afrique moderne s'est fait entendre. La Norton, sous la direction de l'africaniste Francis Abiola Irele, semble donc miser sur une certaine Afrique « des traditions » pour apporter du sens à la littérature dite mondiale. Si elle fait bien une place aux écrivains égyptiens (dont une femme), c'est l'Afrique noire qui domine globalement ses sélections, à l'instar de *Soundiata*. C'est d'ailleurs à la lumière de l'épopée mandingue que l'anthologie semble proposer de lire le roman de C. Achebe et la pièce de théâtre de W. Soyinka, *Death and the King's Horseman*, tant il est vrai que l'une des préoccupations de ces deux « lions » de la littérature nigériane était de sonder la possibilité d'un

« moment rédempteur » dans l'histoire coloniale³². Or, le risque est grand que le lecteur de l'anthologie finisse par apprécier ces œuvres plutôt pour leur critique du colonialisme et pour l'appel aux traditions qu'il pourrait y lire.

C'est une tout autre perspective qui se dégage de l'anthologie Longman, dont les centres d'intérêt reflètent la contribution de nombreux comparatistes à son élaboration. La Longman se distingue en effet par sa présentation d'un sujet cher aux approches transdisciplinaires : la femme. La place qu'elle réserve aux écrivaines du continent africain est remarquable, réunissant l'Algérienne Assia Djebar, la Marocaine Fatema Mernissi, la Ghanéenne Ama Ata Aidoo, la Sénégalaise Mariama Bâ et la Sud-Africaine Nadine Gordimer. À partir des contes des *Mille et une nuits*, auxquels répond un extrait du roman d'A. Djebar, *Ombre sultane*, où se profilent différents visages de la femme dans l'islam, les entrées se succèdent pour dessiner des réalités féminines de part et d'autre du continent. Des femmes cloîtrées par les traditions et les croyances (F. Mernissi), des épouses qui subissent la tyrannie des hommes et des préjugés (A.A. Aidoo), des femmes abandonnées qui méditent la possibilité d'en finir avec tout cela dans une Afrique qui se veut « moderne » (M. Bâ) : cette vue de l'intérieur des « espaces au féminin »³³ prépare la lecture de N. Gordimer. Dans « The Defeated », deux jeunes amies, l'une *afrikaner*, l'autre juive émigrée, se rencontrent, grandissent et se séparent, sur un arrière-plan de racisme ambiant et de lutte des classes, dans les quartiers mal famés de Cape Town. Chez N. Gordimer, les forces qui s'unissent contre la femme dépassent de loin l'emprise d'un seul homme. Dans la mesure où son désir de décider de son destin rejoint les aspirations de l'Africain et de toutes les victimes de l'injustice, la femme est un excellent exemple du « dissemblable-qui-ressemble », et l'insistance de la Longman sur ses multiples déclinaisons sert à jeter des ponts entre les différences culturelles.

Quant à la Bedford, elle choisit de raviver le bon vieux débat entre langues coloniales (l'anglais) et langues indigènes, en sélectionnant ses œuvres « fonctionnelles »³⁴. Ici encore, les *a priori* de la direction d'ouvra-

32 Voir Gikandi (S.), « Chinua Achebe and the Invention of African Literature », *art. cit.*, p. xii.

33 La rubrique réunissant ces trois sélections est intitulée « gendered spaces ».

34 La Longman fait une incursion rapide dans le sujet, faisant dialoguer le Nigérian C. Achebe et le Kenyan Ngugi wa Thiong'o (dont les opinions sur la question s'oppo-

ge, dont les cinq membres sont professeurs au Département d'Anglais de l'University of New Mexico, se font sentir. Vraisemblablement marquée par la critique postcoloniale anglophone, qui a vu un « empire [which] writes back »³⁵ dans la « réécriture » du canon littéraire par les écrivains des anciennes colonies britanniques, la Bedford en propose un exemple notoire à partir d'*Au cœur des ténèbres*, de Joseph Conrad³⁶. Placé au début du dernier tome de l'anthologie, ce roman qui a durablement marqué le regard occidental sur l'Afrique donne l'occasion aux Nigériens C. Achebe et Chinweizu, au Kenyan Ngugi et au Malawien Félix Mnthali de dénoncer la trinité néfaste (impérialisme, racisme et eurocentrisme) derrière la colonisation rapace du Congo, et d'appeler, à l'instar de Chinweizu, à la « décolonisation de l'esprit africain »³⁷.

C'est la présence de C. Achebe qui retient ici notre attention, la Bedford reproduisant le discours très controversé que l'écrivain a prononcé en 1975 aux États-Unis (et qui ne fut publié que deux ans plus tard) : « An Image of Africa »³⁸ refuse la représentation du « continent noir » (silencieux, impénétrable, sauvage) qui a fait le succès du roman de J. Conrad et semble enjoindre à son lecteur de ne plus lire ce grand classique de la littérature anglophone, en raison des opinions racistes émises par le romancier (propos nuancé ultérieurement par C. Achebe). Cette critique d'*Au cœur des ténèbres* est suivie des accusations adressées à l'Occident par le

sent), les Sud-Africains Jeremy Cronin et Bartho Smit et le Congolais Mbwil a Mpang Georges Ngal.

35 Ashcroft (Bill), Griffiths (Gareth), Tiffin (Helen), *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London : Routledge, 1989, 272 p.

36 Il est intéressant de remarquer que la Longman reproduit *Au cœur des ténèbres* sans commentaire autre que des extraits du journal de bord de J. Conrad (*Congo Diary*, 1890) et un discours prononcé par Sir Henry Morton Stanley devant la chambre de commerce de la ville de Manchester (1884).

37 Chinweizu, *Decolonising the African Mind*. Lagos-Londres : Pero Press, 1984, 294 p. Ce texte ne doit pas être confondu avec celui de Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature*. Londres : Heinemann, 1986, 114 p. Tous deux font néanmoins comprendre l'urgence, dans les années 1980, de reconquérir à la fois l'esthétique et la critique des lettres africaines.

38 « An Image of Africa : Racism in Conrad's "Heart of Darkness" », [*The Massachusetts Review*, 1977], reproduit dans *Research in African Literatures*, 9.1, *Special Issue on Literary Criticism*, Spring 1978, p. 1-15.

critique et historien panafricain Chinweizu³⁹, mais aussi par Ngugi⁴⁰, de quoi échanger l'« image » de C. Achebe le « sage », que l'on a l'habitude de rencontrer dans le monde du livre anglophone, contre celle, plus polémique, que la Bedford nous fait découvrir. On en vient à comprendre que ce « père de la littérature africaine », qui est aussi un défenseur de l'anglais comme langue nationale et littéraire⁴¹, ne récuserait pas l'avis du poète F. Mnthali, selon lequel c'est par la voie de la littérature anglaise que l'Occident a conquis l'Afrique⁴². Allant jusqu'à citer une troisième fois Chinweizu, dont les opinions ne font pas l'unanimité⁴³, ainsi que le poète ougandais Okot p'Bitek, dont l'œuvre-phare, « Song of Lawino »⁴⁴, propose une lecture contrastée de l'Afrique moderne, et la correspondance de Nzinga Mbemba⁴⁵ (XVI^e siècle), l'anthologie Bedford se sert de ses sélections

-
- 39 Chinweizu, *Decolonising the African Mind, op. cit.*, et *The West and the Rest of Us : White Predators, Black Slavers and the African Elite*. London : N.O.K. Publishers, 1978, 544 p.
- 40 Ngugi wa Thiong'o, « Creating Space for a Hundred Flowers to Bloom : The Wealth of a Common Global Culture », dans *Moving the Centre : The Struggle for Cultural Freedoms*. London : Heinemann, 1993, 208 p.
- 41 C'est l'argumentaire de l'article reproduit dans la Longman (p. 953-958), « The African Writer and the English Language », dans Achebe (C.), *Morning Yet on Creation Day : Essays*. London : Heinemann ; New York : Anchor / Doubleday, 1975, p. 91-103.
- 42 Dans « The Stranglehold of English Lit. », F. Mnthali écrit que, pour les écoliers africains du temps de l'empire britannique, l'étude de la littérature anglaise était « pire qu'un sale tour / c'était le cœur même / d'une conquête étrangère » (« more than a cruel joke / it was the heart / of alien conquest ») ; dans Moore (Gerald), Beier (Ulli), dir., *The Penguin Book of Modern African Poetry*. London : Penguin, 1984 ; 4^e éd., Penguin Classics, 2007, p. 172.
- 43 Chinweizu, Jemi (Onwuchekwa), Madubuike (Ihechukwu), *Toward the Decolonization of African Literature*. Vol. I : *African fiction and poetry and their critics*. London : Fourth Dimension Publishers, 1980 ; Washington, D.C. : Howard UP, 1983, 318 p. Le débat qui a opposé ces trois essayistes (le trio « Bolekaja ») – figures de proue d'une esthétique africaine pré-coloniale – à Wole Soyinka et « l'École d'Ibadan » a divisé la critique nigérienne, les uns décriant un élitisme à l'européenne et les autres une approche néo-primitiviste « à la Tarzan ».
- 44 Les poèmes « Song of Lawino : A Lament », écrit en *Iuo* et traduit en anglais par l'auteur (1966), suivi de « Song of Ocol », écrit en anglais (1967), réunis dans l'édition de Heinemann (coll. African Writers Series, 1984, 158 p.), font dialoguer un mari « occidentalisé » et sa femme « traditionnelle ».

« fonctionnelles » pour ouvrir une fenêtre sur une Afrique polémique, ne cachant nullement ses débats ni la virulence de ses essayistes.

Des ponts au-delà des fenêtres ?

Que faut-il conclure de la représentation de l'Afrique dans la *World Literature* ? Il ressort tout d'abord de la lecture générale des anthologies un sentiment de frustration devant un aussi vaste corpus en « libre-service », trop énorme pour qu'on le lise en entier et sans repères pour le déchiffrer. La tentation est alors forte de chercher les mobiles des sélections opérées. À ce sujet, D. Damrosch nous prévient : la façon dont une œuvre étrangère est traduite, commercialisée et lue est déterminée par les normes et les exigences de la culture d'accueil ; sans formatage, l'œuvre ne pourra jamais pénétrer dans un nouveau système littéraire. Ceci pourrait expliquer pourquoi on a parfois le sentiment de ne plus reconnaître les textes africains présentés par les anthologies, tels qu'on les avait lus antérieurement, phénomène tout aussi vrai pour les œuvres écrites en anglais. Ainsi les œuvres africaines sont-elles lues à la lumière des littératures qu'elles y côtoient. Reste le danger que la lecture morcelée, favorisée par les anthologies, produise une image de l'Afrique qui tombe dans les clichés, entre le conte, la colonisation et les querelles suscitées par la rencontre de ces deux civilisations, africaine et européenne.

L'histoire de l'Afrique a croisé celle de l'Europe, certes, et la façon dont on écrit en Afrique en est profondément marquée, comme l'est aussi la façon dont on lit ces auteurs en Europe et dans le monde. Si la *World Literature* est une littérature qui voyage, la littérature africaine – publiée et lue en dehors du continent – en serait bien une. Mais voyager n'est pas tout : D. Damrosch fait la différence entre *global literature*⁴⁵ et *world literature* : si l'une, destinée aux touristes, est à consommer béatement le

45 Le Mani Kongo (Roi du Kongo) Nzinga Mbemba ou Afonso I^{er} (1509-1542) y figure en raison des lettres qu'il a écrites en portugais à Manuel I^{er} et à João III du Portugal, détaillant les injustices subies par ses compatriotes sous leur règne. Le personnage historique a été tourné en dérision par Bernard Dadié (*Béatrice du Congo*, 1970), pour lequel le Mani Kongo fut un collaborateur du pouvoir portugais. Le gouffre qui sépare les deux points de vue souligne de nouveau la subjectivité des choix effectués par les anthologies, ainsi que leur instrumentalisation au service d'une ligne éditoriale précise.

46 Damrosch (D.), *What is World Literature ?*, op. cit., p. 25.

temps d'un déplacement, l'autre a le potentiel de participer activement au système littéraire de son pays d'accueil, et sa présence est alors plus durable. C'est cette « présence active » que les anthologies ont le mérite de sonder, voire d'expérimenter. Du regard décidément traditionnel de la Norton, à celui ouvertement polémique de la Bedford, en passant par l'entre-deux pratiqué par la Longman (la femme étant la représentation parfaite des tiraillements entre tradition et modernité), les anthologies ont opté pour des approches contrastées. Que faut-il conclure du fait que la plus ancienne souscrit à une vision plutôt passéiste alors que les anglicistes de la Bedford se tournent résolument vers l'Afrique contemporaine ? Qui lit, où et comment ? La *World Literature* ne se défera jamais de ces questions.

Si le lecteur ordinaire peut être découragé par l'ampleur des anthologies, pour le spécialiste des littératures africaines, elles sont riches en pistes à ouvrir et en réflexions à méditer, grâce aux juxtapositions insolites auxquelles l'organisation chronologique donne lieu. Quel rapport pourrait-il y avoir entre la vision du monde de S. Beckett et celle de B. Dadié ? Ou bien entre le surréalisme de cet auteur et celui qui est pratiqué par un Juan Rulfo ? Quelles stratégies d'écriture « de retour » envers la puissance coloniale pourrait-on relever chez un Equiano, un Chinweizu, un Nzinga Mbemba ? Comment les motifs de *Soundiata* pourraient-ils annoncer les grands thèmes de la Renaissance en Europe ? Chercheurs, évitons-nous les comparaisons qui nous feraient sortir des chemins battus ?

Selon D. Damrosch, la *World Literature* se lit de trois façons distinctes : un texte pourra y être admis en tant que *classique* fondamental pour les cultures et leurs littératures, pourra siéger pour une période indéterminée parmi les *chefs-d'œuvre* des littératures du monde (classification qui évolue en fonction des goûts du public), ou servira à révéler la diversité du monde, en ouvrant une *fenêtre* sur ses cultures et ses peuples⁴⁷. Les œuvres d'Afrique rencontrées dans les anthologies entrent plus ou moins facilement dans l'une ou l'autre de ces catégories. Si *Soundiata* semble être le classique incontournable, l'Afrique présente plusieurs chefs-d'œuvre de différents genres : *Things Fall Apart* (roman), *Death and the King's Horseman* (théâtre), « Zaabalawi » (nouvelle) et les poèmes de Senghor. Les autres œuvres y figurent pour les « fenêtres » qu'elles ouvrent sur l'Afrique, mon-

47 Damrosch (D.), *What is World Literature ?*, op. cit., p. 15.

trant la tradition orale et sa thématique moralisante, la colonisation et ses retombées, la question des langues...

L'importante réflexion conduite outre-Atlantique à propos de la notion de *World Literature* lance une sorte de défi à ceux qui prennent part au débat autour du terme « francophone », lequel divise encore, en France, écrivains et acteurs de l'édition. Cette réflexion déstabilise les déclarations en faveur d'une « littérature-monde » écrite en français : élargir le cadre dans lequel on écrit ne change rien, en effet, à la façon dont la littérature qui en résulte sera lue. Ce qui importe, pour la *World Literature*, c'est de savoir ce qu'une œuvre apporte à la construction d'une vision multiple de l'homme dans un monde de la diversité. L'Afrique a bien sa place dans un tel projet, et le travail comparatif à réaliser ne fait que commencer.

**TABLEAU 1 : LES ÉCRIVAINS AFRICAINS DANS L'ANTHOLOGIE HARPER COLLINS
(PAR ORDRE D'ENTRÉE)**

ÉCRIVAIN	PAYS D'ORIGINE
<i>RABÉARIVÉLO Jean-Joseph</i>	<i>Madagascar</i>
<i>DIOP Birago</i>	<i>Sénégal</i>
<i>SENGHOR Léopold Sédar</i>	<i>Sénégal</i>
<i>EYBERS Elisabeth</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>OKARA Gabriel</i>	<i>Nigéria</i>
<i>GORDIMER Nadine</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>NETO Agostinho</i>	<i>Angola</i>
<i>SEMBENE Ousmane</i>	<i>Sénégal</i>
<i>DIOP David</i>	<i>Sénégal</i>
<i>MUNONYE John</i>	<i>Nigéria</i>
<i>KATEB Yacine</i>	<i>Algérie</i>
<i>OGOT Grace</i>	<i>Kenya</i>
<i>KUNENE Mazisi</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>P'BITEK Okot</i>	<i>Ouganda</i>
<i>NWAPA Flora</i>	<i>Nigéria</i>
<i>NGUGI WA THIONG'O</i>	<i>Kenya</i>
<i>RABI' Mubarak</i>	<i>Maroc</i>
<i>SOYINKA Wole</i>	<i>Nigéria</i>
<i>DJEBAR Assia</i>	<i>Algérie</i>
<i>FARÈS Nabil</i>	<i>Algérie</i>
<i>NORTJE Arthur</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>SEROTE Mongane Wally</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>ZAFZAF Muhammed</i>	<i>Maroc</i>
<i>LAING Kojo</i>	<i>Ghana</i>
<i>ANYIDOHO Kofi</i>	<i>Ghana</i>
<i>WICOMB Zoë</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>NDEBELE Njabulo S.</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>CRONIN Jeremy</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>DE KOK Ingrid</i>	<i>Afrique du Sud</i>
<i>MALANGE Nise</i>	<i>Afrique du Sud</i>

LANGUE : ANGLAIS				
PAYS	ÉCRIVAIN	ŒUVRES		
		NORTON	LONGMAN	BEDFORD
Afrique du Sud	CRONIN Jeremy		« To Learn How to Speak »	
	GORDIMER Nadine		« The Defeated »	« As Others See Us »
	SMIT Bartho		« I Take Back My Country »	
Ghana	AIDOO Ama Ata		« No Sweetness Here »	
Kenya	NGUGI WA THIONG'O		« The Language of African Literature »	« Creating Space for a Hundred Flowers to Bloom »
Malawi	MNTHALI Felix			« The Stranglehold of English Lit. »
Maroc	MERNISSI Fatema		Dreams of Trespass	
Nigéria	ACHEBE Chinua	Things Fall Apart	Things Fall Apart « The African Writer and the English Language »	Things Fall Apart « An Image of Africa »
	CHINWEIZU			« Decolonising the African Mind » « Calibans vs Ariels » « The African Writer and the African Past »
	EQUIANO Olaudah		The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano	The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano

	SOYINKA Wole	<i>Death and the King's Horseman</i>	<i>Death and the King's Horseman</i>	<i>The Lion and the Jewel</i>
Ouganda	P'BITEK Okot			« Song of Lawino » « Song of Ocol » « What is Africa to Me ? »
LANGUE : ARABE				
Égypte	AL-HAKIM Tawfiq	<i>The Sultan's Dilemma</i>		
	EL SAADAWI Nawal	« In Camera »		
	MAHFOUZ Naguib	« Zaabalawi »	« Zaabalawi » « Hanzal and the Policeman » <i>The Harafish</i> « The Thief Who Stole the Melody » <i>Arabian Nights and Days</i>	« Zaabalawi »
	RIFAAT Alifa			« My World of the Unknown »
Libye	AL-KUNI Ibrahim		« The Golden Bird of Misfortune »	
Tunisie	IBN KHALDUN			<i>Al-Muquaddimah</i>
LANGUE : FRANÇAIS				
Algérie	DJEBAR Assia		<i>A Sister to Sheherazade</i>	
Côte d'Ivoire	DADIÉ Bernard	« The Mirror of Dearth » « The Black Cloth » « The Hunter and the Boa »		
Sénégal	BÂ Mariama		<i>So Long a Letter</i>	

	DIOP Birago	« The Bone » « Mother Crocodile »		
	SENGHOR Léopold Sédar	« Letter to a Poet » « Night in Sine » « Black Woman » « Prayer to the Masks » « Letter to a Prisoner » « The Kaya-Magan » « To New York » « Songs for Signare » « Elegy of the Circumcised »	« Letter to a Poet » « Nocturne (She Flies She Flies) » « Black Woman » « To New York » « Correspondance »	« Négritude » « Black Woman » « Prayer to the Masks »
Zaire/RDC	NGAL Mbwil a Mpang Georges		Giambatista Viko, or The Rape of African Discourse	
LANGUE : MANDINGUE				
Mali (Empire du)	ANONYME	Son-Jara		Sunjata
LANGUE : PORTUGAIS				
Congo (Royaume du)	MBEMBA Nzinga			« Letter to the King of Portugal » « The Consequences of the Slave Trade »

**TABLEAU 3 : DISTRIBUTION TEMPORELLE DES TEXTES/ÉCRIVAINS AFRICAINS
DANS LES ANTHOLOGIES NORTON, LONGMAN ET BEDFORD**

Anthologie	xiv^e siècle	xv^e siècle	xvi^e siècle	xx^e siècle
<i>NORTON</i>	<i>Son-Jara</i>			<i>C. Achebe T. Al-Hakim B. Dadié B. Diop N. El Saadawi N. Mahfouz L. S. Senghor W. Soyinka</i>
<i>LONGMAN</i>			<i>O. Equiano</i>	<i>C. Achebe A. A. Aidoo I. al-Kuni M. Bâ J. Cronin A. Djebar N. Gordimer N. Mahfouz F. Memissi M. a M. G. Ngal Ngugi wa Thiong'o L. S. Senghor B. Smit W. Soyinka</i>
<i>BEDFORD</i>	<i>Sunjata Ibn Khaldun</i>	<i>N. Mbemba</i>	<i>O. Equiano</i>	<i>C. Achebe Chinweizu N. Gordimer N. Mahfouz F. Mnthali Ngugi wa Thiong'o O. p'Bitek A. Rifaat L. S. Senghor W. Soyinka</i>

**TABLEAU 4 : DISTRIBUTION PAR GENRE DES TEXTES/ÉCRIVAINS AFRICAINS
DANS LES ANTHOLOGIES NORTON, LONGMAN ET BEDFORD**

<i>Anthologie</i>	<i>Épopée</i>	<i>Poésie</i>	<i>Conte</i>	<i>Théâtre</i>	<i>Roman</i>	<i>Nouvelle</i>	<i>Essai/Lettres</i>	<i>Récit</i>
NORTON	<i>Son-Jara</i>	<i>L.S. Senghor</i>	<i>B. Dadié B. Diop</i>	<i>T. Al-Hakim W. Soyinka</i>	<i>C. Achebe</i>	<i>N. El Saadawi N. Mahfouz</i>		
LONGMAN		<i>J. Cronin L.S. Senghor</i>		<i>W. Soyinka</i>	<i>C. Achebe M. Bâ A. Djebbar N. Mahfouz M.a M. G. Ngal</i>	<i>A.A. Aidoo N. Gordimer N. Mahfouz B. Smit</i>	<i>C. Achebe Ngugi wa Thiong'o</i>	<i>O. Equiano F. Memissi</i>
BEDFORD	<i>Sunjata</i>	<i>F. Mnthali O. p'Bitek L.S. Senghor</i>		<i>W. Soyinka</i>	<i>C. Achebe</i>	<i>N. Mahfouz A. Rifaat</i>	<i>C. Achebe Chinweizu N. Gordimer Ibn Khaldun N. Mbemba Ngugi wa Thiong'o</i>	<i>O. Equiano</i>



Dominique RANAIVOSON

Université Paul Verlaine – Metz

QUELLES COULEURS POUR L'AFRIQUE LITTÉRAIRE ?

Les études consacrées à l'Afrique littéraire s'insèrent dans les débats plus ou moins vifs à propos des appartenances, des frontières et des identités dans un contexte général où, d'un côté, les crispations identitaires, de l'autre, les déplacements des personnes, des productions et des concepts semblent brouiller quelque peu les positionnements. Entre, d'une part, les revendications nationales qui encouragent les publications d'anthologies traçant les lignes d'inclusion et donc d'exclusion, et, d'autre part, les schémas postcoloniaux où les postures semblent primer sur les appartenances, et le libre usage des modèles multiples sur les canons, les discours critiques au sujet des littératures dites « africaines » font un usage divers du comparatisme, usage qui renvoie toujours implicitement à une définition de l'identité et à une recherche de cohérence entre des textes et un territoire. Dans le même temps, l'Europe, dont les limites géographiques et culturelles sont plus difficiles à tracer que celles de l'Afrique, cherche comment faire émerger l'idée d'une littérature européenne qui jouerait un rôle dans la construction ou la consolidation d'une identité partagée. Le comparatisme est là encore fortement sollicité pour mettre en évidence les connivences, filiations, héritages, confrontations, tous ces liens tissés par-delà les frontières nationales.

Notre réflexion tentera de reprendre, à partir des espaces géographiques d'une Afrique continentale vaste et diverse mais facile à localiser, le questionnement concernant les mouvements internes qui la fragmentent, et ce, afin d'ouvrir quelques pistes vers une perspective comparatiste propre à l'Afrique tout entière. Nous nous inspirons ici des réflexions menées dans

ce sens par les Européens, en particulier lors d'un colloque au Sénat¹ français qui rassembla le 11 décembre 2007 des écrivains, des responsables politiques et des enseignants autour de questions que nous transposerons ainsi : le comparatisme peut-il mettre en relation des littératures issues de diverses zones africaines sans remettre en cause les discours qui ont participé à la définition de chacune d'elles ? Doit-il, sûr d'un universalisme bien pensant car dégagé de toute appartenance, proposer un cadre unique aux littératures des diverses zones de ce vaste continent ? Un demi-siècle après le Congrès d'Alger de 1969, apothéose d'un panafricanisme politisé, les comparatistes doivent-ils proposer un panafricanisme littéraire et, si oui, sur la base de quels éléments, au service de quelles ambitions, voire de quel mythe ?

L'Afrique morcelée du comparatisme

L'état des lieux

Le journaliste polonais Ryszard Kapuściński, qui sillonna le continent durant un demi-siècle, le qualifie ainsi dans la préface d'*Ébène* :

C'est un véritable océan, une planète à part, un cosmos hétérogène et immensément riche. Nous disons « Afrique » mais c'est une simplification sommaire et commode. En réalité, à part la notion géographique, l'Afrique n'existe pas².

Peut-on se satisfaire d'une affirmation aussi radicale ? Le comparatisme, qui a besoin de créer des groupes sur la base de critères pertinents (ou qui paraissent tels), élabore et entretient l'idée d'ensembles culturels cohérents, qui peuvent correspondre ou non avec des « champs » tels que définis par Pierre Bourdieu³, mais qui peuvent aussi coïncider avec des zones identitaires définies par des responsables politiques ; ces regroupements sont en tout cas supposés donner naissance à des littératures apparentées, en réseau. C'est dans cette perspective que le « Colloque sur l'enseigne-

1 « Colloque sur l'enseignement des littératures européennes ». L'ensemble des interventions est disponible sur le site www.senat.fr. Consulté le 15 juin 2008.

2 Kapuściński (Ryszard), *Ébène. Aventures africaines* [1998]. Traduit du polonais par Véronique Patte. Paris : Plon, coll. Pocket, 2005, 373 p. ; p. 7.

3 Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992]. Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1998, 567 p.

ment des littératures européennes » cherchait les conditions d'existence ou de construction d'une littérature européenne qui serait à la fois signe de la mémoire et du patrimoine communs, et élément dynamique en vue de la construction d'une identité⁴. Milan Kundera associe ainsi l'identité européenne à la littérature, et plus précisément au roman : « L'essence précieuse de l'individualisme européen se trouve comme ancrée dans un reliquaire, dans l'histoire du roman, dans la sagesse du roman »⁵. George Steiner, dans le même ordre d'idée, accepte le concept d'une « littérature juive » qui exprime quelques-unes des tendances du judaïsme, comme la crainte de l'image et la passion de l'interprétation ; cette littérature, d'après lui, se caractérise par une méfiance pour la mimésis et donc pour le roman⁶.

La critique, qui tente toujours de repérer ces « territoires culturels et littéraires »⁷ préexistants ou de les délimiter, peut tenir compte d'autres critères pour justifier les fragmentations de la production. Celui de la langue crée notre « chère » francophonie parallèlement aux productions africaines anglophone, lusophone et hispanophone, et aux écrits en langues africaines, en créole et en arabe. Mais la langue n'est pas le seul critère : bien des entreprises, par exemple sous la forme d'anthologies, menées pour démontrer la pertinence d'une approche en termes de littérature nationale, réunissent des auteurs et des corpus qui n'ont parfois pas de lien entre eux, mais dont la conjonction apporte une crédibilité aux discours identitaires protégeant les nations et les territoires. La même perspective qui suppose un lien étroit entre l'identité culturelle et la production littéraire d'un groupe amène ainsi à considérer la littérature maghrébine comme une entité homogène, cohérente, indépendante des littératures du Moyen-Orient ou de l'Afrique subsaharienne, ou encore à définir celle de l'Afrique centrale sans jamais établir de lien avec celle de l'Océan Indien, laquelle, au nom de

4 Cf. « Message de M. Christian Poncelet, Président du Sénat de la République française », en introduction du Colloque sur l'enseignement des littératures européennes.

5 Cité par Martine De Clercq, Table ronde « Pédagogie », Colloque sur l'enseignement des littératures européennes.

6 Steiner (George), *Errata* [1998]. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2000, 275 p. ; p. 28.

7 Expression employée par le romancier espagnol José Manuel Fajardo : « Il ne s'agit pas de créer la littérature européenne, mais de reconnaître l'existence d'un territoire culturel et littéraire déjà ancien » (table ronde « Clarification des concepts », Colloque sur l'enseignement des littératures européennes).

l'insularité, se revendique comme détachée de tout lien avec l'Afrique. Nous tenterons d'entrevoir les faiblesses de ces perspectives fondées sur des soubassements ethnocentristes ou linguistiques afin de proposer d'autres manières de cartographier la production littéraire africaine, car le continent est divers mais il existe en tant que tel sur d'autres plans. Nous suivrons en cela George Steiner qui qualifie le « métier de comparatiste » d'« art d'honnête trahison, de persistante infidélité à une tradition, à une culture ou à une communauté de reconnaissance »⁸.

Le témoignage des textes

Les textes appartenant à ce qu'il est convenu de nommer la littérature « maghrébine », mais que nous préférierions qualifier momentanément, pour les besoins de notre approche, de littérature d'« Afrique du Nord », font rarement référence à l'Afrique subsaharienne et au premier signe de l'altérité qu'elle représente, la couleur noire de ses habitants. L'Algérien Rachid Boudjedra décrit ainsi, dans *Timimoun*⁹, l'oasis éponyme en rappelant l'origine de son fascinant et complexe système d'irrigation :

Il a été construit par les esclaves noirs importés du Soudan et de la Corne de l'Afrique. Ces mêmes esclaves qui ont servi à creuser les digues pour maîtriser et dominer le Tigre et l'Euphrate, dans l'ancienne Mésopotamie et, plus tard, dans tout l'ancien empire musulman (p. 94).

Le paradigme qui surgit associe, exactement comme dans la littérature coloniale française, la couleur à la condition servile et à l'effacement du temps. Cette condition antique est comme naturellement maintenue dans le présent du récit : « Les jardiniers noirs effectuent un véritable travail titanésque et pénible » (p. 95). Enfin, ces personnages anhistoriques et muets sont toujours l'objet d'une fascination trouble. Le narrateur, qui voit avec dépit la jeune femme blanche qu'il convoite partir avec un des Noirs, parle de « superbe nègre » (p. 75) et de « magnifique éphèbe » (p. 105).

C'est dans la même perspective que le Tunisien Hamadi Abassi, dans son roman *Sultanes de Bab Souka*¹⁰, dont l'action se déroule dans les milieux artistiques de Tunis en 1967, décrit un des danseurs :

8 Steiner (G.), *Errata*, op. cit., p. 66.

9 Boudjedra (Rachid), *Timimoun* [1994]. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2001, 126 p.

10 Abassi (Hamadi), *Sultanes de Bab Souka*. Tunis : Cérès, 2004, 230 p.

Un noir sculptural, le torse moulé dans un pull la rejoint rapidement et s'associe à sa chorégraphie. Leurs contorsions félines dégagent une grande sensualité. Les corps sollicités se frôlent, se fuient pour mieux se retrouver et se désintégrer dans la vivacité de cette danse ardente, exaltant la violence secrète (p. 96).

Dans ce même texte, la chanteuse Ella Fitzgerald surgit au cours d'une soirée de mariage, et la mariée tunisienne s'écrie : « – Regarde, elle est noire ! [...] Elle chante la douleur des siens, mais aussi l'espoir et les difficultés d'être noire » (p. 209).

Deux romans récents réaffirment les profonds clivages sociaux qui vont en partie expliquer ceux des productions littéraires qui nous occupent. Yahia Belaskri, dans *Le Bus dans la ville*, fait parler un narrateur issu du Nord de l'Algérie, qui rappelle sa découverte du Sud :

Un monde fait de ségrégation et de discrimination. La population majoritairement noire était exclue de tout ; les responsables à tous les niveaux, nommés par la capitale, venaient du Nord et méprisaient la population locale. [...] Dans cette ville du désert, les Noirs travaillaient chez les gens du Nord [...] ¹¹.

Sonia Chamkhi décrit, dans *Leïla ou la femme de l'aube* ¹², le combat d'une femme tunisienne « noire et pauvre » (p. 21) à qui un instituteur, quand elle était enfant, a refusé un rôle dans une pièce de théâtre car « une reine ne saurait être noire » (p. 22). Quant à sa mère, elle a « décrété, une fois pour toutes, que sa fille n'épouserait jamais un Noir » (p. 35) et déclare : « [t]u es métisse et [...] les Tunisiens sont racistes » (p. 36), « [t]u devrais [...] épouser un Américain ou un Français. Seuls les étrangers aiment les Noirs » (p. 44). Sa sœur aînée « ne cherche plus de mari, elle dit que les hommes blancs l'apprécient mais qu'immanquablement les mères la refusent » (p. 68). La vision populaire est représentée par les personnages des « voisins ignorants et pauvres qui pensaient que tout Noir était forcément un étranger, un Africain, sénégalais ou congolais, que l'on pouvait charrier dans une langue qu'il ne comprend forcément pas ! » (p. 50).

À la lumière de ces textes récents, il serait bien étonnant qu'une production littéraire venant d'écrivains noirs soit reçue avec attention et qu'une quelconque appartenance commune à l'Afrique géographique permette d'établir des liens entre les textes situés de part et d'autre du Sahara. S'il

11 Belaskri (Yahia), *Le Bus dans la ville*. La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs, 2008, 126 p. ; p. 34-35.

12 Chamkhi (Sonia), *Leïla ou la femme de l'aube*. Tunis : Elyzad, 2008, 191 p.

n'est pas dans notre propos de chercher les sources de ces attitudes, mentionnons simplement que les textes de référence, comme les ouvrages du très admiré Ibn Khaldoun¹³, voire le livre par excellence qu'est le Coran, donnent un portrait peu flatteur des Noirs et leur dénie toute compétence en matière de créativité dans un autre domaine que celui de la danse. Le critique littéraire algérien Mohamed Daoud explique ainsi le désintérêt affiché envers Senghor :

Le rapport de la littérature maghrébine à la littérature négro-africaine est empreint d'une certaine ambiguïté. Bien que participant aux mêmes réalités géographiques et partageant l'histoire séculaire, le combat politique et un certain nombre de codes culturels, religieux et autres, les deux littératures semblent parfois se boudier royalement¹⁴.

Passée la barrière sahélienne, le regard s'inverse pour créer des personnages maghrébins toujours assimilés aux Arabes. Étienne Goyémidé, dans *Le Dernier Survivant de la caravane*¹⁵, met en scène un villageois de Centre-Afrique qui raconte une razzia effectuée par les Arabes. La caravane des esclaves est menée par des inconnus au visage masqué, « esclavagistes enturbannés » (p. 133), réduits à leur férocité et à leurs pratiques étranges :

Après s'être pour la première fois débarrassés de leurs turbans, ce qui nous permet de voir enfin à quoi ils ressemblaient, ils se lavèrent la figure et la plante des pieds. Ces gens au teint cuivré, aux cheveux noirs, lisses ou frisés, aux pommettes saillantes, aux sourcils noirs et touffus, aux yeux profondément enfoncés dans les orbites, avaient un nez crochu semblable à des becs de hiboux (p. 55).

Plus récemment et dans la même perspective, la romancière d'origine antillaise Fabienne Kanor semble reconstruire, dans *Humus*, à la manière

13 « Les Noirs du Soudan [...] sont généralement caractérisés par la légèreté [...], l'inconstance [...] et l'émotivité [...]. Ils ont envie de danser dès qu'ils entendent de la musique. On les dit stupides » (Ibn Khaldoun, *Discours sur l'histoire universelle*, cité par Colas (Dominique), *Races et racismes de Platon à Derrida. Anthologie critique*. Paris : Plon, coll. De Platon à Derrida, 2004, 764 p. ; p. 128).

14 Daoud (Mohamed), « Littérature maghrébine et littérature négro-africaine : différence ou indifférence ? », dans *Senghor et sa postérité littéraire*. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle. Textes réunis par Dominique Ranaivoson. Metz : Centre de recherches « Écritures », coll. Littératures des mondes contemporains, Série Afriques, n°3, p. 135-146 ; p. 135.

15 Goyémidé (Étienne), *Le Dernier Survivant de la caravane* [1985]. Paris : Le Serpent à plumes, 2002, 169 p.

d'un puzzle, des récits de capture en Afrique associés à la traite transatlantique :

L'agonie d'une terre cassée par les guerres. Brak contre brak, familles contre familles, Waalo-Waalo contre Maures. [...] Les Maures, c'étaient ces hommes-flammes que nous n'avions pas vus venir, ce jour de gros mil, cette nuit de petite lune, cette fois qui deviendrait pour nous tous la dernière ¹⁶.

Les îles du Sud-Est de l'Afrique, baignées par l'Océan Indien, développent un rapport ambigu avec le continent ; certes, celui-ci est tout proche par la géographie et par l'origine bantoue d'une bonne part des populations, et pourtant il apparaît lointain, ce qui est sans doute le résultat des représentations charriées par les nombreuses histoires locales qui refoulent cette part de leur identité pour plusieurs raisons. Or les littératures francophones sont pratiquement les seuls espaces où puisse se rediscuter l'expression des origines.

Les textes comoriens osent s'attaquer au mythe d'une nation musulmane sans lien avec l'Afrique noire par des remarques insérées dans les romans ou le théâtre. Ainsi, la pièce *La Rupture de chair* d'Alain-Kamal Martial fait dire à l'un de ses personnages, qui portent des noms africains (Mawana Madi, Chakka, Mwamba, Mwanalulu) : « Mais le peuple, ne sait-il pas qu'il risque encore une fois l'esclavage ici comme après l'invasion arabe ? » ¹⁷ (p. 73). L'opposition entre Noirs et Arabes se décline dans la dénonciation des rapports de force : « Les Musulmans nous infligèrent l'esclavage. Des siècles et des siècles de douleur ont fait de notre race la boue de l'Homme » (p. 92). D'un esclavage à l'autre, l'Afrique ressurgit dans les romans d'Assur Attoumani. En donnant la parole à un Africain capturé par les siens (« deux faux-frères », p. 97) et vendu à un planteur blanc, il met en évidence, dans *Nerf de bœuf* ¹⁸, les origines d'une partie de la population actuelle ainsi que les nettes frontières qui la distinguent des autres groupes. Le narrateur se pare de son « vieux masque de nègre échaudé » (p. 87) et fait dans la fuite l'expérience de l'altérité face à ses compagnons d'infortune :

16 Kanor (Fabienne), *Humus*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2006, 249 p. ; p. 26.

17 Martial (Alain-Kamal), *La Rupture de chair*. Paris : L'Harmattan, coll. Théâtre des cinq continents, 2004, 104 p.

18 Attoumani (Assur), *Nerf de bœuf*. Paris : L'Harmattan, coll. Lettres de l'Océan Indien, 2000, 176 p.

Ce qui me traumatisait le plus c'est que nous étions maintenant trois amis aussi différents les uns des autres que les doigts d'une main. Certes, nous étions noirs, fugitifs et criminels, mais nous n'appartenions ni à la même race, ni à la même religion, ni au même pays. Jean venait de Madagascar, Gora de l'Inde et moi du fond de la brousse africaine (p. 108-109).

Dans les textes malgaches, les allusions au continent africain ne passent que par des détails physiques comme « les cheveux crépus »¹⁹, dans une confusion entretenue à propos des divers esclavages internes à l'île ou impliquant l'importation d'Africains. Dans le roman *Nour, 1947*²⁰, Raharimanana fait ainsi parler un Malgache :

Je suis né ici. Entre ces collines. Entre ces mille collines. Né esclave. Né apatride. [...] Mes pères viennent de l'est. [...] Ma terre est au-delà de l'horizon, cette terre que Vainala, le père de mon père, n'a pu qu'entrevoir, quand titubant de fatigue et de vieillesse il bascula des falaises où il cassait des pierres (p. 113).

Tout sentiment d'appartenance au continent semble impossible à la fois à cause de la barrière que représente l'horizon et à cause de cet esclavage aux multiples origines :

Ceux-des-savanes ont razziaé à l'intérieur des terres et emmené esclaves et bétail. Ceux-des-cimes ont tant étendu leurs pouvoirs qu'ils ont imposé dîmes et travaux forcés.

Puis d'autres hommes sont venus. Ils nous parlaient d'autres terres. Ils nous parlaient d'autres dieux – d'un seul autre Dieu. Leurs langues même étaient différentes. Leurs habits. Leurs coutumes (p. 21).

Le même parallélisme entre Arabes et esclavagistes d'une part, Noirs et vaincus d'autre part, ressurgit dans un récit des origines où le fragment l'emporte sur toute unité :

19 Rakotoson (Michèle), *Henoy : Fragments en écorce*. Avin (Belgique) : Éd. Luce Wilquin, 1998, 124 p. ; p. 29. Ces cheveux (qui s'opposent aux cheveux lisses, indice de l'appartenance aux castes libres des Hauts Plateaux) renvoient au type africain qui lui-même renvoie à la condition d'esclave dans la littérature des terres centrales (*merina*). Il faut rappeler que les *Merina* ont conquis en 1824 le puissant royaume sakalave de l'Ouest, peuplé de Malgaches d'origine africaine. Tout au long du XIX^e siècle, les *Merina* ont fait venir d'Afrique, par l'intermédiaire des trafiquants réunionnais ou arabes, des esclaves capturés au Mozambique. Ceux-ci étaient nommés des Mozambiques. L'abolition décidée en 1896 dans les premières semaines de la colonisation française n'a pas empêché les descendants des uns et des autres de se reconnaître et de se stigmatiser selon ces mêmes critères physiques.

20 Raharimanana, *Nour, 1947*. Paris : Le Serpent à plumes, 2001, 212 p.

On raconte qu'ils étaient des centaines dans ce boutre. Des esclaves. Des Noirs. Des Malais ou des Indiens. [...] Ils hurlaient les uns contre les autres avant de se taire. Ils bannirent leurs propres langues pour ne plus se souvenir. Ils se turent. Leurs maîtres, parfois, juraient au nom du Prophète (p. 26).

Enfin, dans les lettres mauriciennes, dominées par des écrivains d'origine indienne²¹, le personnage de l'Africain est réduit au Noir esclave par opposition aux coolies indiens. Nathacha Appanah-Mouriquand termine le roman *Les Rochers de Poudre d'Or* par le face à face entre un « engagé » indien en fuite et celui qui l'a trahi auprès des maîtres anglais :

Le Noir s'approcha de Badri, se baissa jusqu'à ce que ses yeux jaunes et brillants soient face aux siens. Il sentait l'animal sauvage, le sang frais.

« Je t'ai eu, malbar. Vous vous croyez supérieurs, hein, tous autant que vous êtes ? Vous venez ici, vous léchez le cul des Blancs, vous faites vos villages, vous amassez de l'argent, vous achetez des terrains et ensuite, vous vous prenez pour des Blancs. Vous nous crachez dessus. Nous sommes des êtres inférieurs pour vous. »²²

Le jeu de miroirs que nous reconstituons par le biais des textes rend compte des imaginaires qui donnent naissance aux productions littéraires et de la structure de champs plus juxtaposés qu'unifiés. Ignorer leur force au bénéfice du seul débat d'idées, en se tenant dans les limites d'une abstraction adaptée à la mondialisation, mènerait à des analyses irréalistes. Mais ce morcellement pourrait nous faire oublier aussi les larges mouvements qui ont déjà tenté d'offrir une vision unifiée du continent, de ses écrivains et de son corpus littéraire, en fonction toutefois de cadres conceptuels et idéologiques précis.

Les premières transgressions : Négritude et panafricanisme

L'élan en faveur de la réhabilitation des peuples noirs qu'a été la Négritude a entraîné, non un comparatisme vigilant entre les productions des Noirs, mais un unanimité de combat fondé sur l'hypothétique unité de condition qui donnerait naissance à une production littéraire cohérente. Jacques Rabemananjara, ami d'Alioune Diop et d'Aimé Césaire, qui a

21 Ananda Devi, Shenaz Patel, Nathacha Appanah-Mouriquand, le poète et théoricien de la « coolitude » Khal Torabully.

22 Appanah-Mouriquand (Nathacha), *Les Rochers de Poudre d'Or*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2003, 162 p. ; p. 154.

assisté aux vifs débats entre les étudiants noirs à Paris avant et pendant la seconde guerre mondiale, reprend la démonstration en 1957 :

L'alliance intime de la poésie et de la politique [...] n'est plus que le synonyme d'une simultanéité émotionnelle sous la pression d'un seul et même idéal : le salut de la race noire. Or, ce qui forge les armes du salut ? Ce n'est pas l'homme noir en tant que *noir* ; c'est l'homme noir en tant que *frustré*, c'est l'homme noir en tant qu'*humilié* dans le tréfonds de son âme, c'est l'homme noir *mutilé dans sa dignité d'être humain*.

La conscience aiguë de la blessure, la persistance lancinante de la douleur [...] confèrent nécessairement à la poésie du patient un lyrisme d'écorché vif, une vigueur, une violence égales à la virulence de son mal et à l'intensité de son désir d'en guérir²³.

Cette attitude englobante a permis à Léopold Sédar Senghor de rassembler dans son *Anthologie*²⁴ aussi bien des Caribéens que des Malgaches et des Africains de l'Ouest, unis dans une forme d'écriture qui découle, selon l'analyse de Jacques Rabemananjara, d'une couleur et d'une situation identiques. La recherche d'une identité générique propre à chaque continent ou peuple aboutit à cette répartition : aux Africains la poésie lyrique, aux Européens le roman et aux Juifs l'essai.

Le panafricanisme politique et littéraire, qui connut son apogée au Festival d'Alger en 1969, invoqua lui aussi une africanité continentale ouverte, transnationale, basée sur la commune expérience de la domination coloniale, de cultures « porteuses de savoir et de spiritualité »²⁵ et d'un militantisme anti-impérialiste. Le *Manifeste culturel panafricain* publié dans la revue marocaine *Souffles* tenta ainsi d'allier cet élan universaliste au maintien des zones culturelles, ainsi qu'au respect des langues nationales vues comme l'expression du « génie » des peuples :

Il y a donc au regard de la culture, pour ce qui nous concerne, des expressions particulières, caractéristiques de chacune des grandes aires de civilisation. Mais des similitudes profondes et des aspirations communes déterminent notre Africanité²⁶.

23 Rabemananjara (Jacques), « Le poète noir et son peuple », conférence organisée par Présence africaine à Paris en 1957, dans *Nationalisme et problèmes malgaches*. Paris : Présence africaine, 1958, 219 p. ; p. 91-117 ; p. 108-109.

24 Senghor (Léopold Sédar), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : P.U.F., coll. Colonies et empires, 1948, XLIV-227 p.

25 « Manifeste culturel panafricain », *Souffles*, n°16-17, 4^e trimestre 1969 / janvier-février 1970, p. 9-13. Publié sur le site www.seattleu.edu/souffles/S1617/0_1.HTM, consulté le 15 juillet 2008.

26 « Manifeste culturel panafricain », *art. cit.*

Après les indépendances politiques, nous assistons à l'émergence de champs littéraires qui restreignent toujours un peu plus l'espace concerné dans des cadres nationaux, religieux ou ethniques. En effet, la question ne porte plus désormais sur l'existence d'une littérature portée par une africanité conçue comme « dépassement du cadre national ou régional »²⁷, mais bien au contraire comme l'exaltation d'aires, voire de nations auparavant dénoncées comme issues des traités européens. Face à cette reconfiguration axée sur les territoires particuliers, – qui doit admettre de manière dialectique les mouvements diasporiques, l'effacement des ancrages nationaux qui les accompagnent, les débats transnationaux et la prise en compte des situations particulières –, nous cherchons les outils qui permettraient de rendre pertinente l'idée même de l'existence des littératures africaines, mais sur la base d'autres critères que ceux énoncés ci-dessus. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de construire des canons normatifs ou de promouvoir des critères d'appartenance, mais à la fois de discerner une réalité qui serait préexistante grâce à des prismes²⁸ nouveaux, et de créer les conditions et le cadre conceptuel de l'appréhension d'une littérature conçue comme un des signes d'une identité dans un monde globalisé.

Quelles bases pour un nouveau comparatisme africain ?

La mémoire commune

Milan Kundera écrit en 2005 : « L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel »²⁹. Nous ne pouvons nous empêcher de poser la même question à propos du continent africain. Si les militants de la décolonisation et les théoriciens du postcolonialisme ont focalisé leur

27 « Manifeste culturel panafricain », *art. cit.*

28 Nous empruntons ce terme à Guy Fontaine, co-directeur de l'ouvrage *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne* (Bruxelles : De Boeck, 2007), qui parle de relire les auteurs des divers pays à la lumière du « prisme européen » (Table ronde « Clarification des concepts », Colloque sur l'enseignement des littératures européennes).

29 Cité par Guy Fontaine, Table ronde « Pédagogie », Colloque sur l'enseignement des littératures européennes.

attention sur l'expérience commune de la colonisation européenne du XIX^e siècle, la difficile question du regard sur les passés partagés nous rappelle que l'histoire a commencé bien avant le dépeçage européen et que les victoires des indépendances n'ont pas instauré de temps zéro. Relier les textes de toute l'Afrique qui font émerger (de diverses manières) des mémoires enfouies permettrait sans doute de révéler des liens de solidarité et des antagonismes qui mettraient en réseaux des productions à ce jour sans lien manifeste entre elles. Et de ce corpus surgirait une nouvelle cartographie de l'Afrique, une Afrique en mouvement, avec des œuvres qui se feraient écho dans la commune recherche d'un travail d'écriture sur des passés qui sont enfouis pour des raisons idéologiques, mais qui demeurent comme de profonds et dangereux courants de grand fond. La perspective comparatiste face à ces textes par ailleurs différents mettrait en évidence un lien bien souvent nié par les frontières susdites et des mouvements qui contredisent les discours identitaires figés.

Le rapport aux systèmes : langue, pouvoir et société

Plus que le choix de la langue d'écriture, c'est, nous semble-t-il, le traitement de celle-ci en lien avec la question des pouvoirs qui fonde les réseaux de parenté entre les écrivains africains. S'il nous semble capital que les textes circulent à l'intérieur de l'espace africain sans passer par des relais extérieurs et qu'ils s'affranchissent si nécessaire des barrières linguistiques par le biais de la traduction, les déterritorialiser systématiquement n'aurait sans doute aucune pertinence. Actuellement, deux types de filiation nous paraissent traverser le paysage littéraire du continent. À la suite du modèle de révolte initié par Aimé Césaire qui bouscule le lexique, la syntaxe comme les idées reçues et les modèles esthétiques et politiques, des écrivains aussi éloignés que Frankétienne en Haïti, Ahmadou Kourouma en Afrique de l'Ouest, Sony Labou Tansi en Afrique centrale, Raharimanana à Madagascar et Umar Timol à Maurice, malmènent la langue française pour exprimer d'autres chaos, ceux de leurs doutes ou de la situation de leurs pays. La création de néologismes, les longues périodes, la déstructuration syntaxique, l'introduction de termes grossiers sont quelques-uns des outils au service d'une vision carnavalesque d'un monde insensé et d'une conception de la littérature en réaction contre le militantisme nationaliste antérieur. Mais si ces écritures bénéficient d'une réception assez flatteuse dans les milieux intellectuels européens, elles

heurtent profondément le lectorat local inscrit dans des champs littéraires circonscrits autrement, et donc orientés vers d'autres demandes en matière artistique. Ce corpus, africain par l'origine des scripteurs, est bien souvent validé par les instances de légitimation extérieures, créant un profond hiatus que pourrait expliquer l'analyse de P. Bourdieu :

Pour que les audaces de la recherche novatrice ou révolutionnaire aient quelques chances d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des *lacunes structurales* qui paraissent attendre et appeler le remplissement, comme des directions potentielles de développement, des voies possibles de recherche. Plus, il faut qu'elles aient des chances d'être reçues, c'est-à-dire acceptées et reconnues comme « raisonnables », au moins par un petit nombre de gens, ceux-là mêmes qui auraient sans doute pu les concevoir³⁰.

Les stratégies inverses jouent de la langue avec retenue, semblant la ciseler selon des modèles moins complexes, allant jusqu'à l'effacement apparent de l'écriture « blanche ». Les romans des Mauriciens Shenaz Patel et Bertrand de Robillard semblent s'apparenter à ceux des Togolais Edem et Théo Ananissoh, ou à ceux des Algériens Maïssa Bey et Yahia Belaskri. L'analyse de la structure de ces textes, du « montage » de leurs séquences narratives, mettrait en évidence la force qui les sous-tend et la présence d'un encodage à la mesure du silence qui pèse sur leurs pays. Ces esthétiques opposées paraissent deux stratégies qui renvoient à la même vision du désastre subi par des sociétés rongées de l'intérieur. Elles sont exprimées par des auteurs qui se veulent libres dans l'expression de leur vision personnelle et dans leur exploration scripturale. Face à ces positions individualistes validées par les instances transnationales et par la critique universitaire fleurit une production africaine diverse dans son contenu comme dans ses formes, mais répondant à l'injonction silencieuse d'être un outil dans la reconstruction nationale et dans les divers combats sociaux et politiques. Cette littérature qui reste locale et populaire met davantage l'accent sur son utilité sociale que sur la recherche textuelle et la valeur esthétique de l'œuvre. Il nous semble que la critique trouverait dans son analyse matière à une réflexion nécessaire sur les fossés entretenus par un comparatisme qui obéit sans l'avouer à des canons occidentaux qu'il tente d'ériger en normes transculturelles.

L'Europe en expansion, qui cherche à être davantage qu'un espace pour des transactions économiques, accorde une place importante à la

30 Bourdieu (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p 386.

littérature en la considérant comme un des instruments de son identité, et comme le lieu où se noue le réseau de références qui consolide une attitude et une vision. Dans leur difficulté à penser, élaborer, puis diffuser une production présentée comme une et diverse à la fois, les comparatistes européens sont des pionniers qu'il nous semble juste de suivre. En passant par-dessus les grilles d'analyse et les modèles élaborés ailleurs, en tenant compte des productions autant que des contextes et des imaginaires contrastés voire antagonistes, un authentique comparatisme intra-africain ouvrirait un axe allant de Tanger à Fort-Dauphin, des côtes méditerranéennes au cap sud malgache ; un tel axe, qui mettrait en évidence des mouvements constants et complexes, inscrirait définitivement le continent dans une histoire partagée, celle qui le définirait, mais aussi, à partir de là, dans un espace d'inclusion beaucoup plus large, celui de la mondialité qui est aussi celui de l'écriture.

Horizons continentaux



Ursula BAUMGARDT

INALCO / LLACAN ¹

LITTÉRATURES AFRICAINES ORALES ET ÉCRITES : QUELLE COMPARAISON ?

Quels sont les niveaux de comparaison des textes littéraires africains en contexte d'oralité et d'écriture ? Cette question s'est posée, il y a une quinzaine d'années, quand j'ai envisagé de comparer, dans une perspective thématique et géographique, les textes oraux d'une conteuse peule du Nord du Cameroun, Goggo Addi ², et les romans écrits par une romancière du Sud du Cameroun, Calixthe Beyala. De prime abord, la problématique paraissait cohérente : les deux femmes, du même pays, étaient préoccupées par une thématique commune, articulée autour de la place de la femme dans la société. En même temps, des différences importantes permettaient de bien souligner la spécificité de chacune d'entre elles : la première, âgée, parlant en peul, disant des contes dans la seule cour de sa maison à Garoua et parfaitement inconnue en dehors de son environnement immédiat ; la seconde, jeune, écrivant en français, ayant publié à cette époque trois ouvrages, connue pour être une romancière radicale brisant des tabous, bien perçue par la critique française et violemment contestée par certains spécialistes camerounais ³. Les productions littéraires des deux femmes étaient intéressantes : l'une conteuse, l'autre romancière ; l'une approuvant la polygamie et l'alliance matrimoniale arrangée par

1 Institut National des Langues et Civilisations Orientales, et Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire, UMR 8135 du CNRS.

2 Baumgardt (Ursula), *Une conteuse peule et son répertoire. Goggo Addi de Garoua, Cameroun*. Paris : Karthala, coll. Hommes et sociétés, 2000, 548 p.

3 Comme lors du Colloque du CERCLEF, Université de Paris 12-Créteil en mai 1989. Voir également Baumgardt (U.), « Les voix de l'amour : les romans de Calixthe Beyala », *Les Voix du roman africain contemporain*, Université de Paris 10-Nanterre, coll. RITM (Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes), n°7, 1994, p. 31-49.

les parents, l'autre critiquant le mariage polygame et la prostitution des enfants par leurs mères.

Cependant, cette comparaison allait se limiter à une vision « moderne » et « traditionnelle » de la femme ; et, par ailleurs, elle allait se greffer sur un ensemble de représentations préconçues et réductrices concernant les différentes cultures de ce pays, associant d'un côté : Sud / modernité / langue française / religion non musulmane / écriture / roman / critique sociale ; de l'autre côté : Nord / tradition / langue non européenne / religion musulmane / oralité / conte / idéologie conservatrice. Elle risquait de renforcer des stéréotypes tenaces, ou bien de provoquer un regard condescendant sur le répertoire de contes. J'ai renoncé à l'époque à réaliser cette comparaison centrée sur le résultat de l'activité littéraire, car je ne disposais pas des outils appropriés pour dépasser l'approche thématique constatant les différences sans expliquer leur raison d'être.

Pour ce faire, il fallait pouvoir analyser non seulement l'appartenance des deux créatrices à des univers culturels différents, mais il était nécessaire en outre de développer des critères plus généraux pour expliquer les incidences du contexte sur la littérature. Il était donc indispensable de centrer la réflexion sur les conditions de production et de consommation des littératures africaines de manière plus générale.

Conditions de production et de consommation des littératures africaines

« La littérature africaine » est effectivement constituée d'une multitude de littératures, qui s'ignorent encore souvent et auxquelles Alain Ricard a consacré son ouvrage *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*⁴ dans une perspective comparatiste et implicitement historique, supposant une évolution des littératures orales vers l'écriture. Cet ouvrage de référence a le mérite de formuler d'emblée la discussion en termes de pluralité des littératures. Il me semble cependant donner une réponse à la question des *relations* entre les littératures avant d'avoir défini la *spécificité* de chacune selon des critères communs. Pour les analyser dans une perspec-

4 Ricard (Alain), *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995, 304 p.

tive comparatiste, on peut s'appuyer sur la combinaison de deux critères : la langue et le mode de communication.

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut ainsi distinguer trois systèmes⁵ : les littératures orales en langues africaines⁶, les littératures écrites en langues africaines et les littératures écrites en langues européennes. Il faut cependant souligner que, dans la réalité culturelle, il peut y avoir également des formes contiguës, voire mixtes, ou que les différents systèmes peuvent au contraire ne pas entretenir de relations entre eux.

En partant de cette observation, on peut penser effectivement que la langue et le mode de communication sont des critères fondamentaux de définition, qu'ils ont des répercussions sur le texte et qu'ils en influencent au moins partiellement la forme et le contenu, notamment les représentations identitaires. Cette hypothèse n'est en fait qu'une variation autour d'une idée largement acceptée en analyse littéraire : le texte littéraire est inscrit dans son contexte de production et de consommation.

En littérature orale, le mode de communication utilisé implique la performance unique d'un même texte, réunissant en une séance non reproductible à l'identique celui / ceux qui parle(nt) et celui / ceux qui écoute(nt). Il s'agit donc d'une situation où la communication est directe, sans interposition d'un média entre l'énonciateur et le destinataire.

La performance crée ainsi une forte homogénéité culturelle entre l'énonciateur et son public. La constitution de ce « nous » culturel et la perspec-

5 Pour un exposé plus détaillé, voir Baumgardt (U.), « La littérature orale n'est pas un vase clos », dans Baumgardt (U.), Derive (Jean), dir., *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, coll. Tradition orale, 439 p. ; p. 243-268. On peut également se référer à cet ouvrage pour d'autres questions qui seront abordées ici, notamment la performance.

6 Il me semble très important d'insister sur la notion de « littératures orales *en langues africaines* ». Il se peut qu'occasionnellement, on rencontre des textes littéraires oraux créés dans une langue européenne, mais ce phénomène reste certainement marginal. On ne peut en aucun cas afficher une rubrique « Littérature francophone, orale et écrite », comme le font les Éditions Champion, car cette « littérature orale francophone » n'existe pas : les exemples cités par l'édition sont des textes oraux dits dans une langue africaine et traduits en français. On est là en face d'un exemple fâcheux, mélangeant l'oral et l'écrit, et témoignant d'une négligence scientifique évidente, aboutissant à une sorte d'appropriation du patrimoine culturel de l'oralité africaine par la littérature africaine écrite en français.

tive ethnocentrée du texte qui peut en découler donnent à la littérature orale la possibilité de remplir des fonctions identitaires quasi spontanées. Par ailleurs, la performance influence un deuxième niveau identitaire des textes oraux, celui de la construction de « l'Autre » à qui, justement, la littérature orale ne s'adresse pas prioritairement et qu'elle évoque, en fait, en son absence.

La production des textes oraux dans une situation de communication non médiatisée relève de ce qui est appelé « oralité première ». Cependant, la recherche s'effectue en général sur des textes oraux fixés sur un support matériel, qu'il s'agisse d'un moyen technique audiovisuel ou de la transcription sur papier ; on fait passer le texte performé à un statut différent, celui de « l'oralité seconde », selon l'expression de Walter J. Ong⁷. L'opération de transcrire un texte oral est parfois comprise comme un « passage de l'oral à l'écrit ». Or, il ne s'agit que d'une forme de fixation scripturale. Si la transcription est fidèle, l'œuvre transcrite reste tributaire des conditions dans lesquelles elle a été produite, mais elle appartient effectivement à l'oralité seconde, car elle passe par la médiation d'un support graphique après avoir été dite et entendue dans une situation de communication non médiatisée.

À côté de l'oralité seconde se manifeste de plus en plus souvent ce qu'il est convenu de désigner par le terme de « néo-oralité », c'est-à-dire des créations qui s'inspirent de matériaux oraux, mais qui sont médiatisées et produites en dehors du contexte habituel de l'oralité première sous forme de spectacle vivant, mais également d'émissions de radio ou de télévision, de cassettes ou de films. On compare souvent ces productions au théâtre : un créateur conçoit un texte qui est mis en scène, ce qui semble établir un lien avec l'oralité car le texte est « parlé ». Or le fait d'énoncer oralement un texte écrit, de l'« oraliser »⁸, ne le fait pas pour autant participer de l'oralité, car il est conçu pour être reproduit indépendamment de son créateur et en dehors de son contexte culturel initial, ce qui constitue une différence fondamentale par rapport à l'oralité première.

7 Ong (Walter J.), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York : Methuen, 1982, 201 p. (2^e édition, London-New York : Routledge, 1989).

8 Signalons que le terme d'« oralisation » est également utilisé pour rendre compte d'un procédé différent, souvent pratiqué par les écrivains africains de langue française qui introduisent dans leurs textes des éléments de littérature orale.

À l'opposé de l'oralité, l'écriture introduit quant à elle une médiatisation permettant au texte littéraire de se séparer de son producteur. La communication s'établit ainsi entre deux pôles qui peuvent, théoriquement, s'ignorer. Ainsi, selon les critères « mode de communication » et « langue », les littératures écrites en langues européennes – français, anglais notamment – peuvent être considérées comme un deuxième système littéraire. Leur naissance est clairement liée à la colonisation. Elles sont relativement bien étudiées depuis les années soixante dans de nombreuses universités européennes et africaines, bien souvent dans les départements de Lettres Modernes. La littérature africaine francophone, par exemple, s'est constituée comme une littérature à part entière à partir des années cinquante, identifiable en tant que telle, disposant de maisons d'édition, d'outils critiques et de spécialistes pionniers, internationalement reconnus depuis de longues années, comme Lilyan Kesteloot, Jacques Chevrier, Bernard Mouralis, Jean Derive ou Daniel Delas, pour ne citer qu'eux. Des enseignements universitaires sont assurés, comme dans les universités d'Île-de-France (Xavier Garnier et Sylvie Chalaye à Paris 3, Florence Paravy à Paris Ouest Nanterre, Papa Samba Diop à Paris 12, etc.).

Cette littérature, notamment le roman des années cinquante et soixante, exprime dans bien des cas un « nous » africain, en se servant d'une langue non africaine, qui est la langue du colonisateur. L'utilisation de la langue d'un « Autre » fait que celui-ci est présent, à des degrés différents, dans cette littérature. C'est l'une des raisons pour lesquelles, dans les romans de cette période, le rapport entre le « nous » et « l'Autre », entre l'Afrique et le colonisateur, est un centre thématique important. Si, par la suite, la littérature africaine francophone s'est considérablement diversifiée, tant au niveau des thématiques qu'au niveau des formes et de l'écriture, l'articulation fondamentale reste certainement la même.

Après ce survol rapide⁹, soulignons le fait que la notion de « système littéraire » ne doit pas être comprise comme un modèle qui rendrait compte de manière exhaustive des réalités complexes de la production littéraire en

9 Je n'aborde pas ici la question des littératures écrites en langues africaines, car l'exemple que j'exposerai ne concerne que la comparaison entre la littérature orale et la littérature écrite en français. Pour les littératures écrites en langues africaines, voir Garnier (Xavier), Ricard (Alain), dir., *L'Effet roman. Arrivée du roman dans les langues d'Afrique*. Paris : L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 38, 2006, 311 p.

Afrique. C'est une tentative de théorisation, pour établir les spécificités des littératures du point de vue du mode de communication et de la langue utilisés, car ces paramètres déterminent partiellement le destinataire ¹⁰.

Il s'agit donc de définir un cadre global de comparaison selon des critères communs et objectifs. Ceci permettra d'éviter, par exemple, la qualification implicite de la littérature orale comme une littérature à laquelle « il manquerait quelque chose » – l'écriture –, et qui devrait aboutir à la littérature écrite, « stade » qu'elle n'aurait pas encore atteint.

Pour illustrer mon propos sur les systèmes littéraires, je me limiterai à une comparaison ponctuelle entre les deux premiers (littératures orales en langues africaines, littératures écrites en langues européennes).

Littérature orale vs littérature écrite en français

La comparaison entre la littérature orale et la littérature écrite en français est souvent induite par les écrivains eux-mêmes, car ils transposent des textes oraux en français, comme c'est le cas chez Birago Diop, l'un des premiers auteurs à avoir revendiqué cette pratique de l'écriture. Au niveau de la recherche, cette comparaison est donc, en toute logique, abordée dans la perspective de retrouver des traces de l'oralité dans la littérature africaine francophone.

On peut signaler ici à titre indicatif le travail précurseur de Jean Derive ¹¹, qui a analysé l'intégration d'un récit oral dans le célèbre roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*. J'ai pour ma part étudié les séquences narratives d'un roman guinéen – fonctionnellement

10 On peut d'ailleurs se demander s'il ne faudrait pas définir les productions de conteurs africains qui content en français, par exemple, comme un système à part entière, comme l'a suggéré Jean Derive dans nos discussions à ce sujet. Selon ma conception, de telles productions relèvent de la néo-oralité. Elles ont un fonctionnement qui leur est propre et qui est très loin de la littérature orale, ce qui justifierait une catégorisation en tant que telle. Cependant, les définir comme un système à part entière comprendrait un risque de confusion et pourrait alimenter la thèse d'une « littérature africaine orale en français » (voir note 6).

11 Derive (J.), « L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'A. Kourouma », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°54-55 (*La Permanence et la mutation des mythes traditionnels africains dans la littérature moderne*, Colloque de Limoges, 1976), 1979, p. 103-110.

proches de celles des contes initiatiques, mais très différentes sur le plan figuratif – servant à illustrer une stratégie politique de résistance¹². Dans *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*¹³, Amadou Koné adopte la perspective d'une évolution en cherchant à prouver que, souvent, les romans sont construits selon les modèles des textes traditionnels africains. Quant à Bernard Mouralis, qui accorde depuis longtemps son attention aux relations entre les littératures africaines¹⁴, il analyse la situation d'énonciation spécifique créée par le choix d'un narrateur *serere* pour dire l'histoire des Peuls dans le roman de Tierno Monénembo¹⁵.

En indiquant les différents liens pouvant exister entre la littérature orale et la littérature francophone, ces travaux attirent l'attention de la recherche sur la première. Mais, ce faisant, on risque parfois, intentionnellement ou non, de catégoriser la littérature orale comme une source d'inspiration de la littérature écrite, voire de réduire sa perception à cette seule fonction. Or, la première n'est pas l'auxiliaire de la deuxième. Chacune a un fonctionnement qui lui est propre. Ceci peut être illustré en focalisant la comparaison sur les conditions de production des littératures et sur la façon dont celles-ci sont représentées dans les textes.

Incidences des conditions de production et de consommation sur les textes

Ainsi, l'une des caractéristiques essentielles de la littérature orale est l'énonciation des textes en situation de communication non médiatisée, impliquant la co-présence de l'énonciateur et du public dans un même lieu et à un même moment. En revanche, en ce qui concerne la littérature africaine d'expression française, comme dans toute littérature écrite, le

12 Baumgardt (U.), « Une fable politique de Djibi Thiam : *Ma Soeur la panthère* », *Notre Librairie*, n°88-89 (*Littérature guinéenne*), juillet-septembre 1987, p. 100-103.

13 Koné (Amadou), *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt-am-Main : IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation, coll. Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas, 1993, 216 p.

14 Mouralis (Bernard), *Littérature et développement*. Paris : Silex, 1984, 572 p.

15 Mouralis (B.), « Du roman à l'Histoire : Tierno Monénembo, *Peuls* », *Études littéraires africaines*, n°19 (*Littérature peule*), 2005, p. 43-49.

producteur du texte et le destinataire ne sont justement pas réunis. Le texte écrit étant conçu pour se séparer de son producteur, ce dernier sera amené à le rendre intelligible en donnant plus ou moins de détails à un lecteur qui ne connaîtrait pas le contexte dans lequel se situe le texte. J'illustrerai cette donnée à travers deux exemples relevant de la contextualisation : la référentialisation et les représentations des conditions d'énonciation.

Référentialisation

Les textes de littérature orale étant produits dans un contexte de forte homogénéité culturelle, ils sont spontanément perçus par leurs auditeurs comme faisant partie de leur patrimoine commun. Ainsi, le *mvett*, épopée dite en *fang* (Gabon, Cameroun), est considéré comme appartenant à cet univers, tout en partageant des traits communs avec les épopées *bulu* et *beti* de la même aire culturelle. De même, lorsqu'on échange des proverbes en *bwa* au Mali, la question n'est pas de savoir s'ils appartiennent éventuellement à une autre culture, ce qui est d'ailleurs écarté de manière implicite par la revendication identitaire claire, de l'ordre de « Les *Bwa* disent » ; on trouve une telle formule ailleurs, par exemple dans le cas du peul au Sénégal et en Mauritanie, où *Haaloob'e Pulaar mbii* (les *Haal-Pulaar* disent) désigne une sous-catégorie du genre « proverbe », ajoutant le commentaire explicatif au texte parémique. Enfin, un conte est perçu comme un « conte bambara » dans la mesure où il est dit dans cette langue, indépendamment du fait qu'on peut trouver la même histoire dans des univers culturels plus ou moins proches, et parfois très éloignés. En fait, il semble que la question de l'appartenance à un univers culturel ne se pose pas pour ceux qui disent et écoutent la littérature orale. C'est la langue qui, en règle générale, fonctionne comme critère d'identité, ce qui n'empêche pas les textes de circuler dans une aire culturelle plus vaste. Du fait de l'oralité, la référentialisation peut être réduite – même si, selon les genres littéraires, elle peut être très explicite et largement développée ¹⁶.

16 Voir à ce sujet : Baumgardt (U.) et Bourlet (Mélanie), « De la référentialisation spatiale en littérature orale : l'exemple des contes peuls du Cameroun et du Sénégal », *Journal des Africanistes*, T. 79, n°2 (*L'Expression de l'espace dans les langues africaines*), 2010, p. 263-283, et Baumgardt (U.), « L'espace en littérature orale africaine : quelques réflexions méthodologiques autour des indices spatiaux », *Cahiers de Littérature orale*, n°65 (*Autour de la performance*), 2009, p. 111-132.

Je ne citerai que l'exemple de l'adjectif qualificatif « noir ». Ainsi, *L'Enfant noir* de Camara Laye n'est pas seulement « noir » : il vit dans un petit village, puis voyage dans la ville de Kouroussa, en Guinée, pour arriver à Conakry, la capitale du pays. Cet exemple illustre bien l'une des difficultés fondamentales de cette littérature naissante : se servant du français, les écrivains s'adressent à un public francophone africain, certes, mais aussi à des lecteurs non africains. Or, dans les années cinquante, à un moment où l'existence des personnages littéraires africains était encore rare, il fallait les signaler comme tels ; le « noir » fonctionne donc, entre autres, comme une référence géographique. Il est complété par le nom d'un pays réel ou facilement reconnaissable, ce qui permet l'identification du contexte. Ceci ne veut pas dire que l'écriture romanesque se limite à cette fonction référentielle ; mais le fait d'écrire et de produire un texte consommable en dehors de son contexte de production entraîne un certain nombre de contraintes au niveau de la communication littéraire, comme l'a souligné Bernard Mouralis ¹⁷.

En revanche, dans les contes oraux de l'Afrique subsaharienne, les personnages n'ont généralement pas de couleur : elle semble être évidente, aller de soi. La mentionner est exceptionnel. Ainsi, lorsqu'un personnage est désigné comme étant « noir », ce n'est pas en premier lieu pour lui attribuer une « carte d'identité africaine », mais pour le particulariser, comme c'est le cas d'Issa B'aleeyel, dont le nom pourrait être traduit par « Issa l'enfant noir », et dont la naissance, après celle de son aîné, est ainsi présentée :

Un homme était marié à une femme. Elle fut enceinte et donna naissance à un énorme enfant très laid, un garçon. Ils avaient des vaches, beaucoup de vaches. Elle fut enceinte à nouveau et accoucha. C'était un garçon, beau comme l'enfant d'un djinn ! Les enfants grandirent ¹⁸.

Le conte illustrera ce qui arrive à ces deux frères, notamment à ce bel enfant dont le nom comporte le qualificatif qui nous intéresse ici. Associé au surnaturel, celui-ci annonce le destin extraordinaire du garçon. La valeur sémantique de l'adjectif est bien différente dans ces deux cas d'« enfant noir » : il établit une référence géographique et contextuelle renvoyant à l'Afrique dans le roman de Camara Laye, il est associé à la beauté et

17 Mouralis (B.), *Littérature et développement*, op. cit.

18 Baumgardt (U.), *Une conteuse peule et son répertoire*, op. cit., p. 227.

fonctionne comme signal narratif indiquant le parcours exceptionnel du personnage dans le conte. Dans les deux exemples, le « noir » est une trace des contextes de production du texte et des destinataires visés, différents selon les cas.

*Représentations des conditions d'énonciation
en contexte d'oralité et d'écriture*

Pour aborder cette question, je me référerai à deux récits de chasse mandingues en édition bilingue, transcrits et traduits en français¹⁹, et au roman d'Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*²⁰. La comparaison ne porte pas sur leur contenu, mais seulement sur l'inscription du contexte d'énonciation dans les textes.

Le lien entre les deux catégories de textes est le statut social du personnage principal : il est chasseur. Par ailleurs, il est l'un des destinataires privilégiés des textes : l'introduction du volume *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingue* précise que les chants font partie de tout un rituel public ouvrant la chasse, ou bien qu'ils sont exécutés à l'occasion des funérailles d'un chasseur dont les exploits sont évoqués par ses pairs dans des cérémonies propres à la confrérie. Quant au roman, son personnage central, Koyaga, est un maître chasseur à qui on rappelle, dans une cérémonie purificatoire en six veillées, sa vie, « toute sa vie, sans omettre les parts d'ombre et de sang »²¹.

En ce qui concerne les deux récits oraux, chacun est centré sur un personnage de chasseur différent. Le héros peut être présenté de manière

19 Derive (J.), Dumestre (Gérard), éd., *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingue*. Paris : Les Belles Lettres, coll. Classiques Africains, vol. 27, 1999, 281 p. Les deux récits auxquels nous nous attacherons ici sont : « Dakouda » (p. 111-157) et « Manou Mori » (p. 69-101). Pour l'analyse de l'univers des chasseurs, voir : Kedzierska (Agnes), « "L'envol du vautour" : parole, action et objet dans les rituels funéraires des chasseurs malinké », dans Baumgardt (U.), Ugochukwu (Françoise), dir., *Approches littéraires de l'oralité africaine : en hommage à Jean Derive*. Paris : Karthala, coll. Tradition orale, 2005, p. 201-228; et Kedzierska-Manzon (Agnes), *De la violence et de la maîtrise : habitus et idéologie cynégétiques mandingues*. Thèse de doctorat, Paris, INALCO, 2006.

20 Kourouma (Ahmadou), *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998, 363 p.

21 Kourouma (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., 4^e de couverture.

assez neutre comme un professionnel triomphant des bêtes. C'est le cas du premier récit²² : il relate l'histoire de Dakouda qui, avec l'aide de sa sœur, vient à bout du buffle noir qui a exterminé plusieurs générations de chasseurs. Mais le personnage principal peut également être dépeint comme un chasseur excessif craint par les animaux, comme dans le second texte²³ dont je donnerai ici un bref résumé. Manou Mori a une sœur, Makouraba. Ensemble, ils vont à la rencontre de Simbon, « le premier chasseur », invisible aux non-chasseurs. Celui-ci donne son fusil à Manou Mori, puis, en l'absence du frère, il couche avec la sœur et lui confie tous ses secrets de chasse. Celle-ci les transmet à Manou Mori qui devient alors un chasseur excessif, de sorte que tous les animaux demandent protection à une montagne, qui ravit les épouses des chasseurs. De nombreux hommes abandonnent la chasse. Mais Manou Mori réussit à libérer toutes les épouses.

À titre d'exemple, voici le début de ce récit :

Comment tu vois ça, toi Konè ?
Tel que tu nous le diras !
Même si tu accomplis tous les travaux du monde,
si tu n'as pas accompli ton destin, tu ne peux être satisfait.
Tu ne peux pas l'être !
Il y avait un chasseur qui s'appelait Simbon.
Certes !
À présent encore, il est en vie !
Oui !
C'est lui qui fut le premier chasseur.
Tu l'as vu ?
J'ai vu Simbon.
Oui !
À présent encore, il est vivant, il n'est pas encore mort !
On ne va pas le voir un jour ?
Tu le vois chaque jour, et tu ne le reconnais pas.
Ah bon ?
Cette histoire, comment va-t-elle se passer, mon cher ?
Telle que tu nous la diras²⁴ !

Pour le lecteur non initié, ce texte paraît assez énigmatique. Aucun élément ne l'inscrit dans une situation d'énonciation identifiable. C'est l'appareil

22 Derive (J.), Dumestre (G.), éd., « Dakouda », *Des hommes et des bêtes*, op. cit.

23 Derive (J.), Dumestre (G.), éd., « Manou Mori », *Des hommes et des bêtes*, op. cit.

24 Derive (J.), Dumestre (G.), éd., *Des hommes et des bêtes*, op. cit., p. 71.

critique accompagnant le texte qui nous précise qu'il s'agit d'un récit oral de chasseur²⁵. En effet, rien dans le texte lui-même ne l'indique car ces données sont connues du public présent lors de la performance : pour que le texte soit intelligible, il n'est donc pas utile, en situation d'oralité, d'apporter de telles précisions²⁶.

En revanche, sous forme dialogique, le texte définit de manière détaillée les statuts de l'énonciateur, du personnage et du récit lui-même, comme le montre l'analyse de chacun des échanges :

Comment tu vois ça, toi Konè ?
Tel que tu nous le diras !

Dès ce premier échange, l'énonciateur principal (EP) est confirmé dans le statut de celui qui détient la parole. C'est lui-même qui sollicite cette confirmation en demandant son avis à son interlocuteur qu'il appelle par son nom. Konè approuve tout au long de l'extrait la plupart des phrases de l'EP, deux de ses interventions consistant à faire progresser le discours par des questions. Le rôle de Konè n'est pas explicité. Comme l'indique l'appareil critique, il est le « répondant », celui qui accompagne l'EP.

Même si tu accomplis tous les travaux du monde,
si tu n'as pas accompli ton destin, tu ne peux être satisfait.
Tu ne peux pas l'être !

L'énoncé, qui se présente sous la forme de vérité générale, confère une portée comparable au récit qui suivra, dépassant d'emblée son caractère anecdotique.

Il y avait un chasseur qui s'appelait Simbon.
Certes !
À présent encore, il est en vie !
Oui !
C'est lui qui fut le premier chasseur.
Tu l'as vu ?

25 Jean Derive explique par ailleurs que la littérature de chasse comprend plusieurs variétés de chants, comme des chants sacrés, des panégyriques incluant la généalogie d'un chasseur, ou encore des récits épiques relatant les exploits d'un chasseur légendaire (*Des hommes et des bêtes*, *op. cit.*, p. 31-32).

26 Ceci ne veut pas dire que des indications sur la situation d'énonciation sont forcément absentes d'un tel texte oral. Mais si elles existent, c'est pour d'autres raisons que l'intelligibilité du texte pour son public « naturel », ici les chasseurs.

Ces trois vers présentent le personnage qui semble être le héros du récit : on apprend son nom (Simbon) et son statut (premier chasseur, encore vivant). La question du répondant permet à l'EP d'enchaîner par l'affirmation suivante :

J'ai vu Simbon.
Oui !

L'EP définit ici la relation qu'il entretient avec le personnage : il l'a vu. Il garantit donc l'authenticité du récit.

À présent encore, il est vivant, il n'est pas encore mort !
On ne va pas le voir un jour ?

Ayant le statut de témoin, l'EP est aussi le garant de la véracité de faits narrés à propos du personnage. Il anticipe ainsi sur un doute éventuel, explicité immédiatement par la question du répondant.

Tu le vois chaque jour, et tu ne le reconnais pas.
Ah bon ?

La question précédente permet à l'EP de préciser la nature de sa relation avec Simbon, qui est en fait un personnage mythique. Il est vivant, mais non reconnaissable par tout un chacun. Celui qui l'a vu effectivement a des facultés exceptionnelles. Ceci permet de concilier les contraires – présence vs absence, visibilité vs invisibilité, vérité vs mensonge – à travers le statut de l'EP : non seulement il est extraordinaire car il voit l'invisible, mais sa position se trouve encore renforcée du fait que celui qui entretient une relation avec un être exceptionnel est lui-même exceptionnel.

Cette histoire, comment va-t-elle se passer, mon cher ?
Telle que tu nous la diras !

Le statut de l'EP est réaffirmé selon les mêmes procédés que ceux qui sont utilisés au début. La boucle est bouclée, le récit peut commencer après cette introduction qui définit et consolide la position de l'EP comme détenteur de la parole authentique et véridique à travers l'échange entre celui-ci et le répondant. Ni le public – présent –, ni les circonstances de la performance – vécues – ne sont évoqués.

La situation est tout à fait différente dans le roman d'A. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, qui retrace en six veillées le destin de Koyaga, chasseur qui prend le pouvoir par un coup d'État et devient président la République du Golfe. Voici le début du texte :

Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon ! Vous êtes soldat et président. Vous resterez le président et le plus grand général de la République du Golfe tant qu'Allah ne reprendra pas (que des années et années encore il nous en préserve !) le souffle qui vous anime. Vous êtes chasseur ! Vous resterez avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité. Retenez le nom de Koyaga, le chasseur et président-dictateur de la République du Golfe (p. 9).

Ce premier paragraphe du roman, qui commence par une apostrophe, indique d'emblée la présence du héros et son statut de destinataire privilégié. Il donne son nom (Koyaga), son identité (chasseur, soldat et président), et recourt à l'hyperbole (« l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité »), qui est ici non pas un signe d'adhésion de l'énonciateur à son propre discours comme c'est le cas de la louange, mais au contraire une prise de distance ironique.

Dans ce paragraphe, le discours est mené comme une sorte de monologue par un énonciateur anonyme. Il n'a pas de répondant, contrairement au récit oral qui se présente, nous l'avons vu, sous forme dialogique²⁷. Selon le début du texte d'A. Kourouma, l'énonciateur est seul garant du discours, sans la présence d'un témoin. Il est en quelque sorte autoproclamé, tout comme le héros s'est auto-investi Président de la République du Golfe. Là où l'énonciateur du récit oral participe du caractère exceptionnel du héros, celui d'A. Kourouma partage avec le héros dictateur l'absence de légitimation. Cependant, le personnage du répondant est présenté un peu plus tard (p. 10).

Dans le deuxième paragraphe, l'énonciateur décrit la situation et se présente lui-même :

Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit. Vous avez convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus. Ils sont là assis en rond et en tailleur, autour de vous. Ils ont tous leur tenue de chasse : les bonnets phrygiens, les cottes auxquelles sont accrochés de multiples grigris, petits miroirs et amulettes. Ils portent tous en bandoulière le long fusil de traite et arborent tous dans la main droite le chasse-mouches de maître. Vous, Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle. Macléдио, votre ministre de l'Orientalisme, est installé à votre droite. Moi, Bingo, je suis le *sora* ; je louange, chante et joue de la cora. Un *sora* est un chanteur, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les

27 Pour l'analyse du dialogue entre griot et répondant en contexte de néo-oralité, voir : Bornand (Sandra), « Une narration à deux voix : exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger », *Cahiers de Littérature orale*, n°65 (*Autour de la performance*), 2009, p. 39-63.

héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs (p. 9).

À la différence du texte oral, dit en présence du public composé au moins partiellement de chasseurs familiarisés avec les récits, le roman donne de nombreuses indications pour décrire la façon dont le texte est produit. Ces précisions prennent en compte les critères analysés en littérature orale pour définir la performance, notamment le temps, le lieu, l'énonciateur, le public et la relation entre eux.

Ainsi, le lecteur apprend qu'il fait presque nuit. Le cadre spatial est esquissé (« montagnes »), l'occupation de l'espace de la performance est indiquée (« assis en rond [...], autour de » Koyaga). L'auditoire est désigné (sept chasseurs) et décrit à travers sa position (« assis [...] en tailleur ») et son accoutrement (« tenue de chasse ») révélateur de son identité religieuse (« grigris, petits miroirs et amulettes »). Ces indications sont une mise en scène de la performance. Dans la réalité, elles renvoient à un rituel d'ouverture de la chasse et pourraient aussi faire référence à une cérémonie de funérailles d'un chasseur.

Les relations entre Koyaga, l'énonciateur et le public sont clairement définies : il s'agit d'un rapport d'autorité car les sept chasseurs ont été convoqués pour assister à la performance placée sous la surveillance politique du chef de l'État et de son « ministre de l'Orientation ». Le texte suggère ainsi un lien étroit entre le pouvoir et l'énonciateur. Ce dernier expose cette situation en s'y impliquant par le pronom « je » (« je suis le *sora* »). Mais pour expliquer quelle est sa fonction, le texte recourt ensuite à la définition du terme, celui-ci apparaissant la première fois en italiques et étant traité comme un mot français une fois qu'il a été défini. L'énonciateur termine sa description en se désignant comme « griot musicien de la confrérie des chasseurs ». Il se définit donc comme l'interprète autorisé du genre, ce qui relativise l'absence de légitimité induite dans le premier paragraphe, tout en soulignant la fonction du récit comme étant un chant de louange.

Par ailleurs, il introduit son répondant immédiatement après le passage que nous venons de citer : « Tiécoura est un cordoua et comme tout cordoua il fait le bouffon, le pitre, le fou » (p. 10). C'est Tiécoura qui explicite l'idée de récit véridique en interrompant le griot et en s'adressant au destinataire privilégié : « Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature » (p. 10). Il dépasse ainsi largement le rôle du répondant qui, en contexte d'oralité, se limite à ponctuer le discours du griot.

Ainsi, les deux catégories de textes construisent une opposition nette entre les fonctions des énonciateurs principaux : louange dans le roman vs vérité dans le récit de chasseur. Dans ce dernier, tout converge effectivement pour construire la légitimité de l'énonciateur, sans laisser de place à la moindre remise en cause de son statut, ni de son récit.

Ce dernier trait, l'absence de critique, est parfois compris comme constitutif du caractère « conformiste » de la littérature orale selon le raisonnement suivant : en tant qu'énonciateur des textes oraux, le griot doit légitimer le pouvoir ; la littérature orale a par conséquent une fonction essentiellement conservatrice. Or, plusieurs travaux, dont ceux de Jean Derive²⁸, ont démontré que la situation est plus complexe.

A. Kourouma se réfère à cette conception réductrice en ce sens que son griot parle effectivement au nom du pouvoir. Cependant, en imprégnant le texte romanesque d'ironie, l'auteur s'en démarque par la même occasion : son énonciateur principal s'exprime sous la surveillance du pouvoir dictatorial, certes, mais il ne prétend pas dire la vérité, il déclare préférer des louanges. Ainsi, le griot du roman adopte une attitude plus critique vis-à-vis de son propre discours que celui du récit oral. Tout en adhérant dans un premier temps à la thèse du caractère conservateur de la parole du griot, A. Kourouma la « déconstruit » en se servant de ce personnage pour dénoncer la situation politique d'un pays post-colonial. En forçant le trait, on pourrait résumer cette conception comme suit : la parole du griot retravaillée par l'écriture permet de dépasser l'apologie du pouvoir en contexte d'oralité.

La véritable mise en scène de la performance, attestant du caractère « oral » du texte, est complétée par d'autres références à l'oralité tout au long du roman, qu'il s'agisse de l'explication du nom du genre littéraire (p. 10), ou d'indications scéniques à la fin de chaque chapitre (p. 20, 37, 47, etc.). Ces références comportent des distorsions importantes par rapport à la réalité, comme le développement de véritables dialogues entre le griot et le répondant, non attestés en contexte d'oralité. On peut également mentionner l'énumération de proverbes hors contexte alors que, par définition,

28 Derive (J.), « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong », *Journal des Africanistes*, vol. 57 (*Les Voix de la parole*), n°1-2, 1987, p. 19-30 ; et « Littérature orale et régulation des tensions sociales », dans Caprile (Jean-Pierre), éd., *Aspects de la communication en Afrique*. Paris : Peeters, coll. Sociolinguistique, 1993, 172 p. ; p. 43-75.

ils sont toujours dits dans une situation d'énonciation spécifique. En ce qui concerne la généalogie, elle a habituellement la forme d'une liste de noms, alors qu'elle est utilisée ici pour ouvrir et développer de véritables rétrospectives.

*

Cette analyse rapide et ponctuelle, axée sur la comparaison des conditions de production des textes, permet donc de souligner le fait que l'oralité et l'écriture obéissent à une gestion très différente du destinataire. Celle-ci a des incidences sur les textes. Ainsi, s'il veut faire référence à l'oralité, l'écrit doit *montrer* au lecteur *ce qui est vu* par ceux qui participent à la performance. Cette réalité est probablement incontournable : il est pratiquement impossible de s'adresser à un destinataire absent et inconnu comme s'il était présent et familiarisé avec le texte qui est dit. Cependant, dans le roman d'A. Kourouma, cette difficulté n'est pas abordée. On a plutôt l'impression qu'elle est contournée. Il en résulte une véritable mise en scène de l'oralité. Une telle mise en scène n'est pas une oralisation un peu folklorique et valorisante du patrimoine immatériel. C'est une oralité représentée, très éloignée de son fonctionnement réel. Elle ressemble à la justification implicite d'une politique de l'écriture au détriment de la parole littéraire orale.

L'analyse des exemples présentés ici confirme clairement l'hypothèse de départ : la situation de communication fondamentalement différente en contexte d'oralité et d'écriture a des répercussions sur les textes. Pour comprendre la complexité de la question et contextualiser non seulement les résultats de la création littéraire, mais surtout la situation de communication dans laquelle celle-ci se réalise, il est indispensable de tenir compte de ces paramètres. Ainsi, en ce qui concerne la comparaison entre un roman francophone et des contes oraux, dont il a été question au début de cet article, elle devrait aboutir à une vision différenciée de l'articulation entre texte et contexte. Cependant, cette analyse reste à faire.



Elena BERTONCINI
Université Orientale, Naples

LES TROIS LITTÉRATURES SWAHILIES

Mon étude s'inscrit dans le cadre d'un comparatisme intra-africain : une exploration des parallèles et des différences entre des écrivains swahilis provenant de régions ou de pays différents, en l'occurrence Zanzibar, la Tanzanie continentale et le Kenya. La Tanzanie – une république fédérale qui comprend l'ancien Tanganyika et les îles Zanzibar et Pemba unies sous le nom de Zanzibar – et le Kenya ont choisi comme langue nationale le swahili, mais la situation n'est pas la même partout. Ce n'est la langue maternelle de la population que sur la côte et à Zanzibar ; ailleurs, le swahili est une langue apprise à l'école ou dans la rue. La langue employée par les écrivains zanzibarites est donc beaucoup plus riche et souple.

Zanzibar

C'est à Zanzibar que le roman et la nouvelle de type occidental (différente du conte) ont été introduits dans la littérature swahilie. Le premier romancier zanzibarite est Muhammed Said Abdulla (1918-1991), auteur d'une série de romans policiers liés par le personnage du détective amateur Bwana Msa. Le plus grand défaut de M.S. Abdulla est que ses intrigues sont trop compliquées, voire improbables. Son mérite principal, en revanche, est de représenter pour la première fois, au lieu des types de la littérature traditionnelle, des personnages authentiques, bien caractérisés, qui agissent dans un milieu réaliste. Remarquable est aussi sa langue fraîche et raffinée. L'humour est une autre de ses qualités. On pourrait même dire que c'est une qualité proprement zanzibarite, qui est presque absente en Tanzanie continentale où les romanciers privilégient la satire.

Au début des années soixante-dix paraissent deux romans du talentueux romancier et nouvelliste Mohamed Suleiman Mohamed (né en 1945),

*Kiu*¹ (La soif) et *Nyota ya Rehema*² (L'étoile de Rehema). Cet écrivain excelle à créer des personnages étudiés dans les moindres détails. Il représente des individus, non des types littéraires, et il réussit mieux à analyser les femmes que la plupart de ses confrères. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il était considéré dans sa patrie comme le meilleur écrivain contemporain, apprécié aussi bien par des critiques et des écrivains « intellectuels » que par des auteurs populaires et par le grand public.

Le passé joue un rôle important dans les romans zanzibarites. Comme si l'*ujamaa* (le socialisme africain de Julius Nyerere) n'existait pas, les écrivains préfèrent peindre la société prérévolutionnaire, mais leurs préoccupations, à quelques exceptions près, sont des problèmes psychologiques plutôt que des questions sociales. Dans les mêmes années (soixante-dix), sur le continent, seul Euphrase Kezilahabi (dont nous parlerons plus loin) a approfondi la caractérisation de ses personnages.

L'écrivain zanzibarite le plus engagé politiquement est Shafi Adam Shafi (né en 1940), d'origine comorienne, qui a étudié en Chine et en R.D.A. Il a débuté par deux romans. *Kasri ya Mwinyi Fuad* (Le château de Seigneur Fuad), qui évoque la révolution de 1964, est le premier roman swahili traduit en français, sous le titre *Les Girofliers de Zanzibar*³. *Kuli*⁴ (Le docker) parle de la première grève générale, organisée à Zanzibar en 1948 ; c'est un des rares romans prolétariens swahilis. Après vingt ans de silence, Adam Shafi publie *Vuta n'kuvute*⁵ (La riposte), une grande fresque de la société zanzibarite à la veille de l'indépendance, puis *Haini*⁶ (Traître), roman qui se déroule à un moment crucial de l'histoire de Zanzibar, juste après l'assassinat du président Abeid Karume en 1972. Les arrestations en masse, les aveux arrachés par la torture, un simulacre de procès, tout cela se passe dans le roman à la suite de l'attentat contre le chef du pays,

-
- 1 Mohamed (Mohamed Suleiman), *Kiu* [1972]. Dar es-Salaam : Educational Books Publishers, 2001, 159 p.
 - 2 Mohamed (M.S.), *Nyota ya Rehema*. Nairobi : Oxford UP, 1976, 174 p.
 - 3 Shafi (Shafi Adam), *Kasri ya Mwinyi Fuad*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1978, 162 p.; *Les Girofliers de Zanzibar*. Traduit par Jean-Pierre Richard. Paris : Karthala, 1986, 170 p.
 - 4 Shafi (S.A.), *Kuli*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1979, 204 p.
 - 5 Shafi (S.A.), *Vuta n'kuvute*. Dar es-Salaam : Mkuki na Nyota Publishers, 1999, 277 p.
 - 6 Shafi (S.A.), *Haini*. Nairobi : Longhorn Publishers, 2003, 272 p.

nommé « Mzee Kigogo »⁷. Le traitement inhumain des prisonniers est décrit dans tous ses détails ; en fait, l'auteur a subi le même sort que son héros, le journaliste Hamza, arrêté sans aucun autre motif que d'être communiste et athée. Finalement, Hamza, qui n'a cédé ni aux menaces et tortures, ni aux flatteries, sera relâché. Toutefois, dans *Haini* et *Vuta n'ku-vute*, à la différence des deux romans précédents, S.A. Shafi n'oppose plus la représentation du passé à la vision optimiste de la société future.

Dans les années quatre-vingt, un autre écrivain zanzibarite se présente sur la scène littéraire : Said Ahmed Mohamed⁸ (né en 1947), à la fois romancier, nouvelliste, dramaturge, poète, critique littéraire et linguiste. Ses romans dépeignent le Zanzibar colonial et la société insulaire à la veille de la révolution, à l'exception de *Kiza katika nuru*⁹ (L'obscurité dans la lumière), qui critique la corruption, la violence et les abus de pouvoir dans les années quatre-vingt, par le biais du conflit entre un homme riche et puissant et ses deux fils. L'auteur réussit parfaitement une profonde exploration de la psyché de ses personnages, notamment féminine.

Après cinq romans réalistes, S.A. Mohamed change de technique narrative et passe au réalisme magique ou au surréalisme, comme il le dit lui-même. Dans *Babu alipofufuka*¹⁰ (Quand grand-père est ressuscité), il dépeint notre monde dans un avenir proche, quand la Tanzanie et les autres pays africains auront subi pleinement le processus de la mondialisation. Le résultat est désastreux : une poignée de riches arrogants, principalement d'origine étrangère, gouverne des masses misérables et hébétées. Dépourvus d'humanité, libérés de toute inhibition, ces personnages puissants ont délibérément plongé dans la dépravation physique et morale. L'un d'eux, le personnage principal nommé K, est forcé par le fantôme de son grand-père décédé à entreprendre un voyage initiatique, expérience destructrice dont il revient dépossédé de tout : de sa famille, de ses collègues et amis, de son travail, de sa maison et de ses autres biens, même de la raison. Devenu fou et hanté par les esprits de ceux qu'il a trompés dans le passé, il se suicide. Transformé en fantôme lui aussi, il s'efforce de convaincre les vivants de changer leur vie.

7 *Mzee* : titre de respect ; *Kigogo* (fam.) : personne influente, puissante.

8 Ne pas confondre avec l'autre Mohamed (Mohamed Suleiman).

9 Mohamed (Said Ahmed), *Kiza katika nuru*. Nairobi : Oxford UP, 1988, 267 p.

10 Mohamed (S.A.), *Babu alipofufuka*. Nairobi : Jomo Kenyatta Foundation, 2001, 194 p.

L'œuvre la plus récente de S.A. Mohamed, *Dunia yao*¹¹ (Leur monde), est un roman philosophique, une allégorie qui raconte l'histoire d'un ancien fonctionnaire d'un pays africain, tellement insatisfait du monde d'aujourd'hui qu'il abandonne sa famille et son travail en sombrant dans un isolement total et un dédoublement de la personnalité entre son *ego* Ndi et son *alter ego* Ye. Mais après une série d'événements dramatiques, il recouvre la raison et l'espoir dans un avenir meilleur.

Tanzanie

Un événement très important pour l'évolution littéraire de l'Afrique de l'Est en général a été le colloque des écrivains africains anglophones à Dar es-Salaam en 1962, auquel ont pris part, par exemple, Chinua Achebe, Wole Soyinka, John Pepper Clark et Es'kia Mphahlele. Cette manifestation a probablement donné une impulsion décisive à la naissance du roman anglophone en Afrique de l'Est – le premier roman de Ngugi wa Thiong'o, *Weep not, child*¹², a été publié en 1964 –, mais il a eu aussi des retombées sur la production swahilie.

Dès le début de la création romanesque en Afrique de l'Est, dans les années soixante, le travail des écrivains tanzaniens s'est dirigé, beaucoup plus que celui de leurs confrères kenyans, vers la création d'œuvres en swahili. En effet, la politique linguistique de la Tanzanie, centrée sur la protection du swahili, surtout après la Déclaration d'Arusha (5 février 1967), a rapidement eu des retombées littéraires et culturelles. La production romanesque en Tanzanie augmente donc beaucoup plus vite qu'au Kenya.

Les écrivains tanzaniens doivent beaucoup à la prose du XIX^e siècle et à Shaaban Robert (1909-1962), poète et écrivain de renom qui a ouvert la voie au développement moderne de la poésie et de la prose swahilies. Les premières tentatives littéraires après l'indépendance s'orientent vers des récits fantastiques, ethnographiques, biographiques ou autobiographiques, publiés dans la revue *Swahili* dans les années soixante et, plus tard, en volumes.

L'un des écrivains qui ont débuté dans la revue *Swahili* est George Mhina (1936-1999) ; linguiste et pédagogue, il a été le directeur de l'*Insti-*

11 Mohamed (S.A.), *Dunia yao*. Nairobi : Oxford UP, 2006, 244 p.

12 Ngugi wa Thiong'o, *Weep not, child*. London : Heinemann, 1964, 136 p.

tute of Kiswahili Research à Dar es-Salaam. Après une nouvelle humoristique, *Safari ya ndoa saba*¹³ (Le voyage de sept mariages), il a publié deux récits dont le traitement du sujet rappelle à la fois la littérature orale et S. Robert, avec leurs personnages schématiques et le conflit du bien et du mal. *Mtu ni utu*¹⁴ (L'homme est l'humanité) raconte les souffrances et les péripéties vécues par un orphelin qui deviendra le chef progressiste de son peuple. *Mapambano*¹⁵ (Collision) aborde, dans la deuxième partie, le même sujet, celui du chef Mtemi qui devient un bon souverain. G. Mhina est un écrivain engagé dont les œuvres illustrent l'évolution de la société vers le socialisme.

Un autre écrivain engagé est Joseph K. Kiimbila, né en 1936 et aujourd'hui décédé¹⁶. Dans son récit *Lila na fila*¹⁷ (Bien et mal), il s'est aussi inspiré de S. Robert. Il y narre la chute d'un roi méchant et avide. Les personnages et les motifs sont ceux du folklore, mais ils sont traités d'une manière différente. Au lieu de se concentrer sur la question morale, J.K. Kiimbila insiste sur les conséquences politiques du mal et souligne la capacité et la responsabilité individuelles devant l'histoire, donc la nécessité de réformer, et même de renverser par la force un gouvernement injuste. Son roman *Ubeberu utashindwa*¹⁸ (L'impérialisme sera vaincu) se situe au Mozambique avant l'indépendance et aborde le thème de la libération de l'Afrique australe.

Le récit ethnographique a eu beaucoup de succès aussi bien en Tanzanie qu'au Kenya, surtout dans les années soixante et soixante-dix. Une place particulière dans la littérature « de couleur locale » appartient à Aniceti Kitereza (1896-1981) avec ses deux volumes de *Bwana Myombekere na Bibi Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali*, qui ont été traduits en français respectivement sous le titre *Les Enfants du faiseur de pluie* et *Le*

13 Publié dans la revue *Swahili*, vol. 36, n°1, 1966, p. 15-42.

14 Mhina (George), *Mtu ni utu*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1971, 81 p.

15 Mhina (G.), *Mapambano*. Dar es-Salaam : Black Star Agencies, 1978, 95 p.

16 Nos recherches ne nous ont malheureusement pas permis de déterminer la date de sa mort.

17 Kiimbila (Joseph K.), *Lila na Fila*. Dar es-Salaam : Longman, 1966, 57 p.

18 Kiimbila (J.K.), *Ubeberu utashindwa*. Dar es-Salaam : Chuo cha Uchunguzi wa Kiswahili, 1971, 133 p.

*Tueur de serpents*¹⁹. Son œuvre de plus de 600 pages est le plus long roman swahili. Il raconte avec de nombreux détails la vie de Myombekere et de sa femme Bugonoka à partir du moment où elle est chassée par la famille de son mari à cause de sa stérilité, la pénalité infligée à Myombekere avant de pouvoir reprendre sa femme, les pratiques ordonnées par le magicien pour concevoir l'enfant tant attendu, mais surtout la vie quotidienne en Ukerewe avant l'arrivée des colonisateurs. L'œuvre est une vraie mine d'informations sur les Wakerewe, l'ethnie de l'auteur qui vit sur l'île d'Ukerewe dans le lac Victoria.

Au début des années soixante-dix paraissent plusieurs romans réalistes dont le plus connu est *Rosa Mistika*²⁰ d'Euphrase Kezilahabi (né en 1944). Celui-ci est le premier romancier swahili qui ait traité avec art certains problèmes importants de la société tanzanienne. Son premier roman se structure autour de la vie déréglée de Rosa, étudiante et plus tard institutrice, dont les échecs sentimentaux, causés par l'éducation trop sévère de son père, l'amènent finalement au suicide.

E. Kezilahabi a continué à exposer les contradictions qui subsistent entre la nouvelle et l'ancienne génération dans son roman suivant. *Kichwamaji*²¹ (Tête de lard), écrit à la première personne, a pour héros Kazimoto, un étudiant qui a perdu le contact avec sa société, l'instruction l'ayant séparé de sa famille et de ses amis. Devenu instituteur, il se suicide lui aussi (comme Rosa dans le roman précédent), plein de remords pour avoir transmis à sa femme une maladie contractée auprès d'une prostituée. L'auteur a écrit ce roman sous l'influence des écrivains existentialistes comme Albert Camus et Samuel Beckett.

19 Kitereza (Aniceti), *Bwana Myombekere na Bibi Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1980, 617 p. ; *Les Enfants du faiseur de pluie* et *Le Tueur de serpent*. Traduits par Simon Baguma Mweze en collaboration avec Olivier Barlet. Paris : UNESCO / L'Harmattan, coll. Encre noires, 1996, 324 p., et 1999, 352 p.

20 Kezilahabi (Euphrase), *Rosa Mistika*. Nairobi : East African Literature Bureau, 1971, 119 p.

21 Kezilahabi (E.), *Kichwamaji*. Dar es-Salaam : East African Publishing House, 1974, 218 p.

Les deux romans suivants d'E. Kezilahabi, *Dunia uwanja wa fujo*²² (Le monde est un terrain chaotique) et *Gamba la nyoka*²³ (La peau de serpent) critiquent la politique *ujamaa* de J. Nyerere. Le premier raconte les changements politiques qui ont suivi la Déclaration d'Arusha par le biais des efforts désespérés du protagoniste qui essaie en vain de résister aux bouleversements sociaux, tandis que *Gamba la nyoka* montre les difficultés de mise en œuvre de la politique socialiste parmi les paysans.

Il est difficile de trouver, avant les années quatre-vingt, des écrivains tanzaniens aussi critiques qu'E. Kezilahabi vis-à-vis de cette politique. D'autres romanciers qui écrivent avant cette date au sujet des villages socialistes les glorifient sans aucun esprit critique. Toutefois, après l'apothéose de l'*ujamaa* dans la première décennie de la politique tanzanienne (1967-1977), la reconnaissance publique de ses erreurs par J. Nyerere a ouvert la voie aux œuvres critiques des années quatre-vingt.

Claude Mung'ong'o est l'auteur de deux romans. *Mirathi ya hatari*²⁴ (Un héritage dangereux) est centré sur le jeune étudiant Gusto qui a hérité les pouvoirs magiques de son père mourant, ce qui l'implique malgré lui dans la magie noire, soit comme sorcier, soit comme victime. *Njozi iliyopotea*²⁵ (Les illusions perdues) est un roman politique majeur des années quatre-vingt. Situé dans un village tanzanien, il critique les abus de pouvoir des hommes politiques qui confondent leurs intérêts propres avec ceux du parti. Le roman a une structure complexe, mais forme néanmoins un ensemble cohérent, chacun des six chapitres étant narré du point de vue d'un personnage différent.

Le roman le plus long après *Bwana Myombekere na Bibi Bugonoka* d'A. Kitereza est celui de Kajubi Mukajanga (né en 1957), *Mpenzi*²⁶ (Chérie), publié en deux volumes en 1984 et 1985. Aucun autre romancier

22 Kezilahabi (E.), *Dunia uwanja wa fujo*. Kampala : East African Literature Bureau, 1975, 190 p.

23 Kezilahabi (E.), *Gamba la nyoka*. Arusha : Eastern Africa Publications, 1979, 151 p.

24 Mung'ong'o (Claude G.), *Mirathi ya hatari*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1977, 108 p.

25 Mung'ong'o (C.G.), *Njozi iliyopotea*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1980, 176 p.

26 Mukajanga (Kajubi), *Mpenzi*. Dar es-Salaam : Grand Arts Promotion, 1984 et 1985, 1^{er} vol. 102 p., 2^e vol 184 p.

tanzanien avant lui n'a représenté avec une telle ampleur les conflits individuels, politiques et sociaux à l'époque coloniale et post-coloniale. Il décrit la vie de deux générations et aborde beaucoup de thèmes importants ; à travers le sort dramatique d'un père et de sa fille, l'auteur illustre les quarante dernières années de l'histoire tanzanienne.

Un autre roman historique d'une certaine ampleur est *Miradi bubu ya wazalendo*²⁷ (Les intentions secrètes des patriotes) de Gabriel Ruhumbika (né en 1938). L'auteur y retrace l'histoire de son pays depuis l'époque coloniale jusqu'aux temps récents en l'illustrant à travers la vie de deux personnages, Saidi, honnête et laborieux, qui reste toute sa vie un pauvre garçon de courses, et son chef Nzoka, vil et corrompu, qui fait carrière comme haut fonctionnaire du parti. Le roman suivant de G. Ruhumbika, *Janga sugu la wazawa*²⁸ (Le destin funeste des enfants du pays), présente une vision apocalyptique du futur, où une puissante magie détruit le continent africain.

Dans les années quatre-vingt-dix, à côté du roman réaliste, apparaît ce qu'on pourrait appeler le roman parabolique. C'est là que la critique de la société est particulièrement vigoureuse.

Les dernières œuvres d'E. Kezilahabi, *Nagona*²⁹, du nom de la protagoniste, et *Mzingile*³⁰ (Le labyrinthe), sont deux récits initiatiques, très différents de ses romans précédents. L'auteur y évalue le passé et essaie de prévoir l'avenir, en prônant un retour aux mythes. Selon lui, après une série de catastrophes qui détruiront notre civilisation, surgira un monde nouveau et meilleur. Ce nouveau monde est symbolisé par Nagona, une belle fille mystérieuse aux pouvoirs magiques. Le fil conducteur des deux récits est le long voyage du narrateur homodiégétique à la recherche de cette femme fuyante et insaisissable. La vérité de l'univers romanesque est située dans un ailleurs de rêve. L'atmosphère est perpétuellement étrange, les événements ne semblent pas obéir aux lois qui régissent le monde réel. Les repères temporels ont totalement disparu et les personnages eux-mêmes semblent sortis d'un songe. Toutefois, selon Xavier Garnier, ces deux œu-

27 Ruhumbika (Gabriel), *Miradi bubu ya wazalendo*. Dar es-Salaam : Tanzania Publishing House, 1992, 166 p.

28 Ruhumbika (G.), *Janga sugu la wazawa*. Dar es-Salaam : E & D Limited, 2002, 194 p.

29 Kezilahabi (E.), *Nagona*. Dar es-Salaam : Dar es-Salaam UP, 1990, 62 p.

30 Kezilahabi (E.), *Mzingile*. Dar es-Salaam : Dar es-Salaam University Press, 1991, 70 p.

vres ne constituent pas une rupture par rapport aux romans réalistes d'E. Kezilahabi, mais un aboutissement : « Avec *Nagona* et *Mzingile*, E. Kezilahabi écrit sur fond d'effondrement général de l'ordre social »³¹.

Un autre auteur tanzanien qui s'est éloigné du réalisme de ses premiers romans en anglais est William E. Mkufya (né en 1953). Le roman *Ziraili na Zirani*³² (Azraël et Zirani) développe lui aussi le thème de la décomposition de l'ordre social. Il raconte un conflit apocalyptique qui naît du fond de l'Enfer : une rébellion contre Dieu, organisée par de célèbres athées comme Voltaire, Marx et Lénine. Les rebelles parviennent à atteindre le trône divin et à le détruire, mais cet acte sacrilège a un effet inattendu : il provoque une catastrophe nucléaire qui détruit complètement la terre ainsi que les âmes rebelles de l'Enfer. Dans la scène finale, les anges et les démons ont une discussion concernant la planète qu'ils vont choisir pour créer un monde nouveau et mieux conçu.

Kenya

Au Kenya, le roman swahili naît à la fin des années soixante, à peu près comme en Tanzanie continentale et un peu plus tard qu'à Zanzibar. Deux grands thèmes distinguent clairement la littérature tanzanienne de celle du Kenya : le socialisme africain (*ujamaa*), qui est typique de la littérature tanzanienne, et la révolte Mau-Mau dans la littérature kenyane.

À la différence des auteurs kenyans écrivant en anglais, pour lesquels la lutte anti-coloniale des années cinquante est un des thèmes principaux, cette page dramatique de leur histoire est presque ignorée par les écrivains swahilis. En effet, au siècle dernier, seuls deux romans évoquent la guerre Mau-Mau : *Kaburi bila msalaba*³³ (Des tombes sans croix) de Peter Munuhe Kareithi (1936 - environ 1978³⁴) et *Kikulacho ki nguoni mwako*³⁵

31 Garnier (Xavier), *Le Roman swahili*. Paris : Karthala, 2006, 242 p. ; p. 172.

32 Mkufya (William E.), *Ziraili na Zirani*. Dar es-Salaam : Hekima Publishers, 1999, viii-238 p.

33 Kareithi (Peter Munuhe), *Kaburi bila msalaba*. Nairobi : Phoenix Publishers, 1969, 127 p.

34 Nos recherches ne nous ont malheureusement pas permis de déterminer une date plus précise.

35 Ngare (Peter), *Kikulacho ki nguoni mwako*. Nairobi : East African Publishing House, 1975, 152 p.

(Ce qui te ronge se trouve dans tes vêtements) de Peter Ngare. Tous les deux racontent la guerre du point de vue des paysans qui souffrent, écrasés entre les deux factions combattantes, engagés dans la lutte malgré eux. Les victimes innocentes – des enfants ou des jeunes gens – meurent par hasard ou par erreur, montrant ainsi plus efficacement toute l'absurdité de la guerre. Deux autres œuvres sur les atrocités de cette période sont parues récemment : *Wimbo mpya*³⁶ (Un chant nouveau) de Mwenda Mbatiah (né en 1964) et *Kizuizini*³⁷ (En détention), où Joseph Muthee raconte ses propres expériences en captivité.

Un des meilleurs romanciers kenyans de la fin du XX^e siècle est Katama Mkangi (1944-2004). Il a débuté par un roman sentimental, *Ukiwa*³⁸ (Désolation), et s'est ensuite tourné vers une écriture politique avec les romans *Mafuta*³⁹ (L'huile) et *Walenisi*⁴⁰, du nom d'un pays fictif. Les deux romans accordent beaucoup d'importance au thème de la quête. On peut comparer *Mafuta* avec le roman kikuyu de Ngugi wa Thiong'o, *Devil on the Cross*⁴¹. Mais il a aussi un antécédent illustre dans la littérature swahilie de l'époque coloniale : *Kusadikika*⁴² (Le pays des gens crédules) de S. Robert, qui est une âpre satire dirigée contre les gouvernements dictatoriaux. Comme S. Robert, K. Mkangi, dénonce l'iniquité et l'arrivisme des nouveaux maîtres et exhorte à la mobilisation politique du peuple. *Walenisi*, en revanche, est une utopie qui présente une planète idéale dont les habitants travaillent dans un climat de paix et d'amour et où chacun contribue au bonheur de tous.

La littérature kenyane prend son essor à la fin des années quatre-vingt-dix avec un groupe de jeunes romanciers dont nous ne mentionnerons que les plus intéressants.

36 Mbatiah (Mwenda), *Wimbo mpya*. Nairobi : Jomo Kenyatta Foundation, 2004, 188 p.

37 Muthee (Joseph), *Kizuizini*. Nairobi : Kwani Trust, 2006, 264 p.

38 Mkangi (Katama G. C.), *Ukiwa*. Nairobi : Oxford UP, 1975, 101 p.

39 Mkangi (K.G.C.), *Mafuta*. Nairobi : Heinemann, 1984, 92 p.

40 Mkangi (K.G.C.), *Walenisi*. Nairobi : East African Educational Publishers, 1995, 190 p. ; « *Walenisi* » est le nom d'un pays fictif, formé à partir de l'expression « *Wale ni Sisi* », c'est-à-dire littéralement « Eux c'est nous ».

41 Ngugi wa Thiong'o, *Devil on the Cross*. Traduit du kikuyu par l'auteur. London : Heinemann, 1980, 254 p.

42 Robert (S.), *Kusadikika* [1951]. Nairobi : East African Literature Bureau, 1973, 54 p.

Ken Walibora (né en 1965) est à présent l'auteur de trois romans. Le deuxième, *Kufa kuzikana*⁴³ (À la vie à la mort), bien que situé dans un pays imaginaire, décrit les conflits sanglants qui ont déchiré le Kenya dans les années quatre-vingt-dix ; c'est le président Daniel Arap Moi, un Kalenjin, qui a fomenté l'animosité contre les Kikuyus, l'ethnie majoritaire du pays qui avait été privilégiée pendant la présidence de Jomo Kenyatta. Bien que *Kufa kuzikana* soit une dénonciation acharnée des sentiments de haine interethnique qui sont encore plus ou moins forts dans toutes les couches de la population, le roman contient aussi un message positif, en montrant comment une vraie amitié ne tient pas compte des différences ethniques et peut venir à bout de toutes les difficultés.

Kyallo Wadi Wamitila (né en 1966), romancier, auteur dramatique et critique littéraire prolifique, a commencé par un roman psychologique, *Nguvu ya sala*⁴⁴ (La force de la prière), avant de dépasser le réalisme dans les œuvres *Bina-Adamu !*⁴⁵ (L'être humain !) et *Musaleo*⁴⁶ (Moïse d'aujourd'hui). Dans le roman *Bina-Adamu !*, l'auteur analyse le concept de « village global » : le narrateur s'engage dans une longue quête à la recherche de triplés hermaphrodites qui doivent être éliminés pour lever une malédiction qui pèse sur son village. Il se déplace d'un continent à l'autre, mais sans parvenir à trouver les triplés invisibles et ayant le don d'ubiquité qui s'appellent Capitalisme, Impérialisme et Égoïsme. *Musaleo* se déroule dans un pays fictif gouverné par le dictateur Mzee, appelé par ses partisans « Moïse d'aujourd'hui ». Le jeune intellectuel Mugogo Wehu, en affrontant des situations difficiles et dangereuses, réussit à démontrer que Mzee est un hypocrite qui dépend des impérialistes occidentaux ; le courage de Mugogo permet à son pays de changer, car Mzee perd le pouvoir et meurt en exil.

K.W. Wamitila retourne à l'écriture réaliste dans ses romans les plus récents, *Msimu wa vipepeo*⁴⁷ (La saison des papillons) et *Dharau ya ini*⁴⁸

43 Walibora (Ken), *Kufa kuzikana*. Nairobi : Longhorn Publishers, 2003, 231 p.

44 Wamitila (Kyallo Wadi), *Nguvu ya sala*. Nairobi-Kampala : Longhorn Publishers, 1999, 214 p.

45 Wamitila (K.W.), *Bina-Adamu !* Nairobi : Phoenix Publishers, 2002, 158 p.

46 Wamitila (K.W.), *Musaleo*. Nairobi : Vide-Muwa Publishers, 2004, 102 p.

47 Wamitila (K.W.), *Msimu wa vipepeo*. Nairobi : Vide-Muwa Publishers, 2006, 328 p.

48 Wamitila (K.W.), *Dharau ya ini*. Nairobi : Vide-Muwa Publishers, 2007, 280 p.

(Le mépris du foie), où les histoires privées s'entremêlent avec les problèmes du pays, formant un vaste panorama de la vie politique et sociale du Kenya au début du XXI^e siècle. Finalement, son dernier roman *Unaitwa nani ?*⁴⁹ (Comment t'appelles-tu ?) est à la fois réaliste et, pourrait-on dire, « surréaliste ». Dans toutes ses œuvres, même si elles sont situées dans un pays de fantaisie, K.W. Wamitila dénonce les maux du Kenya et de l'Afrique en général.

*

Ainsi, c'est à Zanzibar que sont nés non seulement le roman, mais aussi la nouvelle moderne, dépouillée des éléments fantastiques et dépassant en même temps le résumé d'une action criminelle narrée sans aucun souci littéraire. En revanche, en Tanzanie continentale et au Kenya dans les années soixante-dix et quatre-vingt, à côté des œuvres de réalisme critique, le genre florissant est le roman ethnographique dont la trame relève souvent du conte. Un certain nombre d'écrivains s'attachent à revaloriser des attitudes et des modes de pensée hérités du passé. Ils situent leurs récits dans des communautés rurales qui n'ont presque aucun contact avec le monde extérieur, en essayant ainsi d'exprimer leur nostalgie de la vie passée sans choisir entre le réalisme et le fantastique ou l'étrange.

Il faut reconnaître que, parmi les écrits publiés en Tanzanie continentale au cours de la première décennie de l'indépendance, voire plus tard, beaucoup relèvent encore de l'apprentissage littéraire : les œuvres sont marquées par d'incontestables maladresses techniques dans la création des personnages, l'agencement de l'action, la peinture du milieu et même le maniement de la langue.

Chacune des trois littératures, liées à l'histoire et à la situation politique de leurs pays respectifs, présente des thèmes spécifiques, tandis que d'autres thèmes et motifs sont communs. Entre la fin du siècle dernier et le début du XXI^e siècle, à côté du roman réaliste, dans toutes les littératures swahilies réapparaît le récit allégorique, mais dénué de l'optimisme qui le caractérisait auparavant. Ces romans postmodernes sont apocalyptiques et présentent l'écroulement généralisé de l'ordre social.

Le langage des écrivains zanzibarites est en général plus difficile que celui des écrivains continentaux. Ils emploient un vocabulaire très riche,

49 Wamitila (K.W.), *Unaitwa nani ?* Nairobi : Vide-Muwa Publishers, 2008, 256 p.

des mots régionaux, des expressions locales et des constructions syntaxiques recherchées. Les textes de S.A. Mohamed, par exemple, sont parsemés de proverbes et locutions idiomatiques, de mots expressifs, d'exclamations et d'onomatopées, de combinaisons inattendues de mots et même de néologismes. À présent, les auteurs kenyans emploient eux aussi un langage plus riche et recherché, avec des traits régionaux. Quelques-uns imitent délibérément le swahili plus idiomatique des écrivains zanzibarites, de sorte qu'il est parfois difficile de reconnaître les caractéristiques locales.



Christine LE QUELLEC COTTIER

Université de Lausanne

ROMAN D'APPRENTISSAGE ET LIBERTÉ ROMANESQUE

Au cœur du vaste sujet « littératures africaines et comparatisme », impliquant la reconnaissance de la pratique des *passages*, de la mobilité entre les textes, soit la capacité à « lire en frontalier » comme l'a proposé George Steiner il y a déjà plus de dix ans ¹, il m'a semblé pertinent de questionner des rencontres génériques. Je me suis intéressée à la forme du roman d'apprentissage, genre quelque peu daté à notre époque ², mais qui a marqué le développement même de la forme romanesque en Europe.

En travaillant sur plusieurs romans d'Afrique subsaharienne, il m'a semblé que ce paradigme du roman d'apprentissage était aussi présent tout au long du xx^e siècle, bien que sa finalité – le succès du protagoniste – soit très rapidement remise en question. Je me propose donc d'interroger la présence de ce prototype, non pas en tant que calque d'une pratique européenne déjà désuète au début du xx^e siècle, mais en tant qu'élément de typologie littéraire qui conforte, par sa naissance en Afrique subsaharienne, les théories de Mikhaïl Bakhtine et Georges Lukacs, en associant à sa structure romanesque les formes orales traditionnelles, soit l'épopée et le conte, qui sont des référents culturels majeurs. L'épopée africaine, qu'elle soit royale ou dynastique, se définit selon plusieurs critères dont je ne retiendrai pourtant que deux éléments attestant d'un lien avec le motif du roman d'apprentissage.

1 Steiner (George), *Passions impunies* [1996]. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais, 1997, 324 p. ; « Lire en frontalier » est le titre d'un chapitre (p. 119-142).

2 Rares ou inexistantes sont actuellement les romans qui mettent en scène un personnage en devenir qui trouve sa voie, qui intègre avec bonheur la société et trouve sa place tout à la fois sociale et affective : il convient donc de considérer ce motif comme révolu.

Comme l'a relevé Jean Derive, « l'épopée est un genre dont la fonction essentielle serait de justifier les valeurs fondatrices de l'identité culturelle d'un groupe par une association particulière du mythe et de l'histoire »³. De plus, selon Bassirou Dieng,

[c]est un discours collectif dont toutes les significations se focalisent sur un personnage-carrefour. Une société y procède au traitement littéraire du savoir collectif et de la reconstruction de la réalité en vue de sa juste appropriation culturelle. [...] L'épopée modélise sa biographie en des moments historiquement significatifs. [...] ceux-ci correspondent aux périodes où un peuple a conscience d'être engagé dans une entreprise qui peut infléchir son destin⁴.

Dans l'épopée, la figure royale, qui personnifie la vaillance, la piété, la magnanimité et la maîtrise de soi, est l'idéal incarné par le « personnage-carrefour » du récit d'apprentissage. Il s'agit bel et bien de suivre un *personnage en devenir*, alors même que le romanesque en offre une représentation dégradée.

Quant au conte, j'en retiendrai la fonction didactique, puisque, dans le cas d'une éducation, celle-ci concerne tant le protagoniste des événements narrés que le lecteur qui suit le héros et s'identifie à lui. Comme l'a relevé Paul Zumthor, « dans les sociétés archaïques, le conte offre à la communauté un terrain d'expérimentation où, par la voix du conteur, elle s'essaie à tous les affrontements imaginables »⁵.

Cette démarche critique vise à proposer, dans le prolongement d'autres travaux récents, la perception et l'analyse de l'histoire du romanesque à un niveau extra-européen, comme on peut la découvrir dans le volume paru

-
- 3 Derive (Jean), « Le cas de l'épopée africaine », dans Derive (J.), dir., *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris : Karthala, coll. Hommes et Sociétés, 2002, 262 p. ; p. 79. Il précise aussi : « Cette historicisation du mythe et cette mythologisation de l'histoire sont en fait les deux faces de la même fonction culturelle de l'épopée. Si son rôle est bien d'exalter les valeurs d'un groupe en montrant que l'Histoire [...] leur a donné raison (en permettant qu'elles assurent leur triomphe sur les autres, en témoignant de leur pérennité), il faut que cette histoire soit elle-même validée par une caution de la transcendance : si elle s'est déroulée comme elle s'est déroulée, c'est parce que les dieux, le destin... l'ont voulu ainsi » (p. 80-81).
 - 4 Dieng (Bassirou), « Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées, romans) », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines*, (Dakar), n°21, 1991, p. 77-93 ; p. 83.
 - 5 Zumthor (Paul), *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1983, 320 p. ; p. 53.

sous la direction de Philippe Chardin, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*⁶, qui s'intéresse aussi bien aux récits grecs antiques qu'à la littérature japonaise, mais ne présente aucun aspect de la littérature africaine.

Je pense que le roman d'apprentissage, selon la terminologie française choisie dans le prolongement de celle du *Bildungsroman* allemand du XVIII^e siècle⁷, a pu avoir un certain écho en Afrique subsaharienne dans la mesure où sa forme, son intentionnalité et son contenu répondaient aussi à des modèles traditionnels. Ainsi, en considérant la genèse du roman, selon les formalistes russes, et en observant la pratique africaine du début du siècle, on remarque une convergence qui ne s'explique pas seulement par le contact colonial, mais qui implique la redéfinition de l'hypotexte, qu'il soit traditionnel ou colonial. Ces rencontres génériques me semblent intéressantes pour placer les textes africains dans l'histoire générale du roman, dans la mesure où l'activité de tout artiste est de créer des formes nouvelles, originales : il y a là un phénomène de transgénéricité esthétique, un processus de fusion générique, pour reprendre les propositions de Josias Semujanga⁸, qui permet d'associer le romanesque africain au romanesque en général, en dépassant les particularismes identitaires ou effets de miroir propres à des analyses souvent plus politiques qu'esthétiques.

Cependant, à cette première observation de « rencontres génériques », j'aimerais ajouter un second paramètre qui me semble caractériser la pro-

6 Chardin (Philippe), dir., *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris : Éd. Kimé, coll. Détours littéraires, 2007, 363 p.

7 Dans « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? » (dans *Roman de formation, roman d'éducation...*, *op. cit.*, p. 39-54), Florence Bancaud rappelle qu'en 1906, l'Allemand Wilhelm Dilthey, qui s'était déjà attelé à des définitions de ce type de romans (W. Dilthey, *Das Leben Schleiermachers*. Berlin : 1870), en offre une plus précise, proposant d'y voir comment un jeune homme « entre dans la vie, se met en quête d'âmes proches de la sienne, fait l'expérience de l'amitié et de l'amour, mais est aussi confronté aux dures réalités de la vie, mûrissant ainsi au gré de diverses expériences pour parvenir à se trouver et à s'assurer du rôle qu'il doit tenir dans le monde » (*Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig : Teubner, 1906, p. 327-329).

8 Semujanga (Josias), « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, (Montréal : Presses de l'Université de Montréal), vol. 37, n°2 (*La Littérature africaine et ses discours critiques*), 2001, p. 133-156.

gressive disparition du conventionnel roman d'apprentissage. Mon postulat est que, dans les romans africains, la mise à distance du genre – roman d'apprentissage – correspond à ce que je nomme la « liberté romanesque », soit un phénomène d'appropriation de la langue française.

Ainsi, parallèlement à l'Europe qui constate le déclin du modèle, le romanesque africain participe de la même désillusion, le motif de la réussite sociale s'accordant difficilement avec un siècle de violence et de lutte pour la reconnaissance. Mais ce détachement de la *Bildung* s'est combiné à un processus d'appropriation de la langue, significatif des littératures postcoloniales.

Il s'agit donc d'interroger un double mouvement, dans la mesure où la participation au modèle générique implique l'acceptation et l'utilisation d'une norme langagière extérieure, tandis que la mise à distance du paradigme rend possible l'appropriation de cette même langue. Plus l'écrivain se distancie de l'hypotexte écrit ou oral, plus il s'approprie sa langue d'écriture, affiche sa liberté créatrice, et donc son autonomie.

Le roman d'apprentissage, *genre littéraire*, apparaît tant parmi les productions de l'époque coloniale que parmi les plus contemporaines, et peut être envisagé en tant que métaphore d'une autonomie langagière et littéraire progressivement acquise. Cela signifie s'inventer dans un français que l'on fait sien, confier à cette langue, qui était d'abord un moyen de domination, la possibilité de représenter un univers culturel et imaginaire autre. Il y aurait donc, à partir du paradigme du roman d'apprentissage, à la fois transformation symbolique et transformation morphologique de cet outil de communication.

Afin d'illustrer ces hypothèses, qui associent les dimensions diachronique et synchronique pour observer un croisement de pratiques formelles et génériques dans les textes de fiction romanesque d'Afrique subsaharienne, je m'intéresserai au roman *Karim* (1935) d'Ousmane Socé⁹ et à celui de Ferdinand Oyono, *Une vie de boy* (1956)¹⁰.

9 Socé (Ousmane), *Karim. Roman sénégalais* [1935]. Suivi de *Contes et légendes d'Afrique Noire*. Paris : Nouvelles Éditions Latines, coll. Bibliothèque de l'Union française, 1948, 238 p.

10 Oyono (Ferdinand), *Une vie de boy* [1956]. Paris : Pocket, 2007, 185 p.

Cette analyse pourrait être prolongée jusqu'à *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, paru en 2000, ou encore se concentrer sur des romans écrits à partir des années quatre-vingt par des femmes, premières prises de parole qui donnent à lire d'autres « apprentissages », associant aussi, mais plus tardivement, devenir personnel et liberté créatrice.

L'intérêt du roman d'Ousmane Socé (1911-1961), *Karim, roman sénégalais*, paru en 1935, réside dans la réponse qu'il apporte à la question, problématisée par de nombreux critiques¹¹, du passage de la littérature coloniale – écrite par des Européens pour des Européens – à une littérature francophone produite par des ressortissants indigènes des colonies. Jean-Marc Moura, dans son ouvrage consacré à la théorisation de la littérature postcoloniale, affirme que cette transition s'est faite par une « écriture d'imitation »¹² et que la littérature « qui se dégage des schémas coloniaux », « prise entre un champ littéraire qui l'écarte et un champ littéraire encore inexistant, [...] est condamnée à jouer le jeu des règles littéraires européennes / métropolitaines »¹³. Néanmoins, il précise que l'émergence de cette littérature représente un « paradoxe pragmatique » dans la mesure où il y a « contradiction entre ce que *dit* l'énoncé » (sa forme et son contenu, soumis aux modèles français) et « ce que *montre* son énonciation »¹⁴, à savoir : une prise de parole indigène reconnue comme telle.

Karim incarne ce paradoxe, significatif de la période historique où Ousmane Socé prend la plume. Ce dernier s'inscrit en effet dans le double horizon qui caractérise l'émergence de la littérature africaine : d'une part, il est attaché à la France où il vit et a fait en partie ses études grâce à une bourse. C'est là que se trouvent ses éditeurs et la majorité des destinataires de son œuvre, les uns et les autres étant intéressés – dans la lignée d'anthropologues soucieux de connaître l'histoire de l'Afrique – par la valeur documentaire de *Karim*. D'autre part, O. Socé est attaché à la culture africaine par ses origines et désire la faire reconnaître, comme son compatriote L.S. Senghor ou le Martiniquais A. Césaire – qui défendent respecti-

11 Nous faisons référence à l'excellent volume de Riesz (János), *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Paris : Karthala, 2007, 421 p.

12 Moura (Jean-Marc), *Littératures francophones et théorie post-coloniale*. Paris : PUF, coll. Écritures francophones, 1999, 174 p. ; p. 52.

13 Moura (J.-M.), *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, op. cit., p. 64-65.

14 Moura (J.-M.), *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, op. cit., p. 65.

vement un métissage des cultures et un rejet de toute forme d'assimilation –, qu'il fréquente tous deux à Paris à l'époque de la rédaction de *Karim*.

Dans cette perspective, le fait de considérer *Karim* en tant que roman d'apprentissage, mettant en scène la formation identitaire d'un Sénégalais – et constituant dans le même mouvement une éducation du lecteur (indigène ou européen) –, permet d'éclairer les affinités et les rapports de « contamination » de ce genre et de la littérature de l'époque coloniale. La définition donnée en 1906 par l'Allemand W. Dilthey du *Bildungsroman* s'applique au roman *Karim*¹⁵, et on observe également, au fil de l'expérience, le processus de transformation des valeurs initiales du héros, propre au roman de formation. Parmi ces marques significatives, on repère dans *Karim* une narration linéaire, constituant une intrigue de type biographique très simple, mettant en scène l'évolution d'un héros qui voit sa personnalité se constituer davantage par accumulation que par sélection ; les étapes de l'éducation y coïncident avec des déplacements spatiaux (ce que met en évidence la division du roman en trois parties se déroulant respectivement à Saint-Louis, Dakar, et Saint-Louis), le voyage à Dakar réalisant le motif de la séparation entre le jeune homme et sa famille¹⁶.

D'autre part, on retrouve le motif, central dans les romans d'apprentissage français, d'une éducation amoureuse. Dans une perspective proche de la vision occidentale de l'initiation à l'amour, on y suit l'épisode de la liaison avec la jeune veuve Aminata, qui fait découvrir à Karim l'amour charnel. Il convient cependant de remarquer que, dans le cadre des traditions africaines, cette initiation a des enjeux particuliers dans la mesure où la fréquentation d'une amie est intrinsèquement liée à la problématique de la générosité, et donc de l'argent. De fait, le trio « amour-argent-travail » est le noyau autour duquel se cristallisent à la fois les enjeux culturels du roman – c'est-à-dire la question des rapports entre la tradition sénégalaise et la modernité importée par les colons – et la question de l'insertion sociale de Karim.

Les étapes de l'évolution de ces rapports sont évaluées par les personnages, et surtout par le narrateur qui, comme le souligne Florence Bancaud

15 Voir note 7.

16 Concernant la fonction de la représentation urbaine dans ce roman, voir : Diaz Narbona (Inmaculada), « La ville africaine entre tradition et modernité : *Karim* d'Ousmane Socé Diop », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 4, n°1, 2001, p. 24-32.

à propos du roman d'apprentissage, a une fonction primordiale puisqu'« il domine l'action et concentre l'attention du lecteur »¹⁷ sur les différentes étapes du parcours du héros, en prenant de la hauteur par rapport à ses errances dont il éclaire les causes. Dans *Karim*, le narrateur omniscient reproduit une perception européenne et coloniale du monde (ne serait-ce qu'en maintenant la catégorie d'« indigènes évolués » ou encore la notion de « mentalité de civilisé ») et commente régulièrement les situations vécues par Karim, soit pour les dénoncer, soit pour les rattacher à des traditions qui doivent être explicitées. Pensons simplement à cette évocation d'un village traditionnel : « Il se composait de cases de chaume et de baraques en bois qui se mêlaient dans une ignorance pittoresque de la géométrie » (p. 124).

Le calque du sous-genre « roman d'apprentissage » est donc particulièrement efficace dans ce récit des années trente. Cependant, il me paraît important de mettre en évidence le rêve de Karim, qui s' imagine en tant que *samba linguère*, un noble des temps révolus, toujours puissant, libre et généreux :

Un « samba-linguère », au temps de l'épopée, ne fuyait pas devant l'ennemi ; lorsque les griots chantaient sa louange, il se dépouillait de ses biens et les leur donnait ; il avait de l'honneur une haute idée et exécutait quiconque lui faisait grande offense ; de nos jours, il connaît son devoir et le remplit en toute circonstance (p. 23).

Ce désir d'identification est un rêve épique qui contamine le quotidien du jeune homme et semble inconciliable avec ses obligations¹⁸. On peut saisir, par le biais de ce double niveau de représentation – celui de son apprentissage et celui de ses désirs –, l'équivalent générique du glissement entre le modèle héroïque propre à l'épopée et le modèle romanesque qui, si l'on adopte les propositions de Georges Lukacs et Mikhaïl Bakhtine,

17 Bancaud (Florence), « Le Bildungsroman allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *art. cit.*, p. 42.

18 La confrontation de deux traditions sénégalaises, soit celle du *Ceddo*, guerrier animiste incarnant un idéal, propre au monde féodal, de vaillance, de gloire, d'honneur du lignage, et la culture musulmane, a été magistralement démontrée dans : Glinga (Werner), *Literatur in Senegal. Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*. Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1990, 632 p. Ses thèses sont présentées et discutées dans : Gérard (Albert) : « Littérature, histoire, identité nationale : le cas du Sénégal », dans Antoine (Régis), dir., *Carrefour des cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, coll. Études littéraires françaises, 1993, p. 369-383.

correspond à « l'héroïsation spécifique du faible »¹⁹. G. Lukacs, dans son essai *La Théorie du roman*, a décrit le romanesque en tant que récit de la « désillusion » par rapport à l'épopée qu'il nomme « roman de l'idéalisme abstrait »²⁰. Dans le roman, le héros n'est plus perçu comme l'emblème de sa communauté, ce qui était le cas dans l'épopée. Il s'agit d'un « homme problématique – dirigé par un idéal qui est pour lui expérience vécue »²¹, et qui se heurte à cette réalité constituée d'un espace-temps réel. Pour G. Lukacs, le roman d'apprentissage serait en quelque sorte la forme primitive de la trame romanesque, puisqu'il s'organise autour d'un personnage *en devenir* qui va traverser des lieux, des épreuves et le temps pour essayer de réconcilier son état d'« homme problématique » avec la réalité, ce qu'a aussi relevé M. Bakhtine :

Dans cette formule de roman, le héros, son caractère deviennent une *grandeur variable* [...]. Le temps s'introduit à l'intérieur de l'homme, en imprègne toute l'image, ce qui modifie la signification substantielle de sa destinée et de sa vie. [...] [L']adolescent idéaliste et rêveur [devient] un homme dégrisé et pratique²².

Le roman *Karim* ne participe que très peu d'une visée postcoloniale impliquant une autonomisation et une affirmation culturelle, mais il peut être lu comme la mise en scène d'un adieu à l'épopée, tant au niveau symbolique – vision du monde, relation aux autres – qu'au niveau formel. L'inscription dans le mode romanesque implique l'inscription dans le temps et l'espace de l'individu, et confirme le roman d'apprentissage dans son rôle de forme initiatique, de transition, de « récit de la désillusion » dans la mesure où le personnage doit, comme l'a écrit G. Lukacs, opérer « la réconciliation de l'homme problématique [...] avec la réalité concrète et sociale »²³.

19 Bakhtine (Mikhaïl), « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *Esthétique de la création verbale* [1979]. Traduit du russe par Alfreda Aucouturier. Paris : Gallimard, 1984, p. 210-261 ; p. 217.

20 Lukacs (Georges), *La Théorie du roman* [1920]. Traduit par Jean Clairevoye. Paris : Gonthier, 1979, 196 p ; p. 130 et 133.

21 Lukacs (G.), *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 131.

22 Bakhtine (M.), « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *art. cit.*, p. 227-228.

23 Lukacs (G.), *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 131. La « réconciliation » est à interpréter en tant qu'ultime trace de la dimension épique. Elle atteste du caractère transitoire du roman d'apprentissage, relais entre l'épopée et le roman.

Paru vingt ans plus tard, en 1956, *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono propose sous forme de journal les désillusions d'un garçon qui subit le monde. Toundi « croit à », il « imite », il « quitte pour », il se soumet, il fait « comme » (p. 15, 24, 45)... Sa volonté de bien faire est vaine et naïve : ce processus d'imitation symbolique et matérielle ne peut porter de fruits. Après avoir fui la violence de son père, il s'est mis au service du père Gilbert, chez qui il découvre – en même temps que l'écriture – le principe du journal, « véritable grenier aux souvenirs » (p. 15). Après le décès de ce premier mentor, il est engagé chez le nouveau Commandant de Cercle où son attitude passive et son rôle en tant que témoin de l'adultère de Madame le désignent comme victime. Sa seule révolte, et donc prise de conscience, n'a lieu que lorsqu'il assiste à une bastonnade :

Je ne sais plus ce que j'ai fait quand je me suis décidé à rentrer à la Résidence. La scène de la bastonnade m'avait bouleversé. Il y a des spectacles qu'il vaudrait mieux ne jamais voir. Les voir, c'est se condamner à les revivre sans cesse malgré soi. Je crois que je n'oublierai jamais ce que j'ai vu (p. 116).

Toundi subit son environnement et n'a guère de prise sur les événements. Et, tout au long de ce journal posthume, aucun personnage n'a de dimension épique, même fantasmée. Toundi, tout comme les autres protagonistes du récit, est placé sous le signe de la déchéance. Mais les plus méprisables sont bien évidemment les colons qui, dans l'ordre des discours représentés, sont les tenants du pouvoir et de l'autorité. En fait, le récit propose un renversement des valeurs propre au romanesque, pour citer encore M. Bakhtine²⁴, dans la mesure où le roman est une dénonciation qui se construit grâce :

- au temps de l'actualité (qui n'est pas celui de la distance historique propre à l'épopée) ;
- à l'expérience du personnage (et non de la tradition) ;
- à la « pluralité [...] des styles et des voix » qui se découvre grâce aux transcriptions de discours qui donnent vie à d'autres identités. De plus, l'illusion littéraire proposée dans la préface du récit met en place un dialogisme insaisissable : le journal de Toundi a été retrouvé au moment de son décès, après la fuite de l'hôpital. Le Camerounais qui le reçoit le traduit de l'*ewon-*

24 Bakhtine (M.), *La Poétique de Dostoïevski* [1963]. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, coll. Pierres vives, 1970, 346 p. ; p. 152-153.

do, langue camerounaise, en français, et mêle donc sa propre énonciation au discours de Toundi ²⁵.

Bien que le roman propose plusieurs étapes de la vie de Toundi, on pourrait être tenté de le nommer « roman d'épreuves » ²⁶ dans la mesure où le personnage n'est guère en devenir : il peine réellement à se transformer. En fait, l'apprentissage ne semble pas pouvoir se matérialiser, en tout cas pas sous forme d'un parcours de vie. La déchéance de Toundi, sa fuite, ses blessures, son corps putréfié, attestent de ce corps disloqué, symbole de l'éparpillement carnavalesque selon M. Bakhtine.

Une vie de boy, détaché de toute référence épique, propose des épreuves qui accentuent la désillusion du protagoniste, tout à la fois figure individuelle et paradigme historique. À ce titre, on peut lire *Une vie de boy* comme une fable, un récit didactique structuré comme un conte, proposant une situation déceptive, son amélioration, la chute et le retour à une situation de manque (et même pire puisque le personnage va mourir) ²⁷, caractère « cyclique » du retour à une situation déceptive dont la moralité est assez explicite. La transgénéricité opérerait dans ce cas non plus en s'alliant ou en pointant le modèle épique, mais en jouant de la tradition orale du conte qui est un repère fort de l'expressivité africaine.

En ces années de lutte et de quête pour l'Indépendance, l'apprentissage peut sembler un modèle caduc. Pourtant, ce récit de la désillusion laisse deviner une alternative. Parallèlement au parcours dramatique de Toundi s'élève sa voix, l'affirmation de soi en « Je ». Il a découvert l'écriture

25 Voir Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1978, 488 p. ; p. 90.

26 Selon M. Bakhtine (« Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *art. cit.*), le roman d'épreuves est caractérisé par les éléments suivants : « le monde n'est que le théâtre des luttes et épreuves du héros », dont les « qualités lui sont acquises d'emblée » (p. 215). Voir le roman grec, l'hagiographie chrétienne, le roman de chevalerie, puis le roman baroque qui se scinde en deux tendances : « le roman héroïque d'aventures (Lewis, Radcliffe, [...]) » et « le roman sentimental pathétique-psychologique (Richardson, Rousseau) » où l'on trouve « l'héroïsation spécifique du faible » (p. 217).

27 Ce circuit correspond au modèle « descendant » de la typologie proposée par Denise Paulme pour les contes africains. Voir Paulme (Denise), *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1976, 321 p.

et le pouvoir de la mémoire en lisant le journal du père Gilbert²⁸ et il s'affirme en écrivant : il maîtrise un code, un univers, et ainsi soi-même. De fait, s'il y a acquisition d'une autonomie, il s'agit de celle de l'expressivité, de la langue : concrètement, Toundi n'arrive à rien, mais son traducteur est le relais, en français, de son désir de vivre. Ce ne sont pas des actes qui ont permis la dénonciation, mais le langage. En utilisant les mots, en ayant fixé son destin de la sorte, Toundi ne meurt pas. Dans ce roman, l'apprentissage, si on l'admet, dépasse le devenir du personnage et doit être lu dans le principe scriptural même. C'est celui-ci qui offre une voie / voix nouvelle.

Ainsi, entre 1935 et 1956, le modèle du roman d'apprentissage s'évanouit en tant que structure et représentation, mais laisse place à ce que j'appelle la « liberté romanesque » par le fait que la langue prend le relais du parcours initiatique. Ces deux romans illustrent un processus de transgénéricité dans la mesure où la forme romanesque s'enrichit des enjeux des récits traditionnels, l'épopée et le conte, mais aussi dans la mesure où, d'un point de vue diachronique, la mise à distance de la référence permet la gestation d'une autonomie langagière qui implique la création d'une scène d'énonciation propre²⁹, révélant une autonomie langagière.

*

Je conclurai en considérant que les comparaisons effectuées, portant sur une question de théorie littéraire relative au sous-genre du roman d'apprentissage, et sur les modalités diverses qui ont conduit à sa mise à distance au profit d'une inventivité formelle, me semblent correspondre à ce que John Marx, dans le volume *Penser le postcolonial*, considère comme caractéristique de ces littératures postcoloniales. Il y défend l'idée que « la révision des formes les plus familières du canon [occidental] [...] témoigne de la répudiation de celui-ci », tout en admettant que « l'identité autochtone

28 « Ces Blancs savent tout conserver... J'ai retrouvé ce coup de pied que me donna le père Gilbert parce qu'il m'avait aperçu en train de le singer dans la sacristie. [...] C'est curieux, moi qui croyais l'avoir oublié... » (p. 15).

29 Ceci lie mon propos à l'intérêt majeur des études postcoloniales, dans la mesure où y importe l'analyse de l'énonciation, c'est-à-dire la situation de l'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même, en elle (par exemple la posture du narrateur) et non la situation énonciative de l'œuvre en tant que contexte socio-historique de production.

est une chimère »³⁰. Ainsi, le critique propose de « considérer la rivalité [...] entre le canon occidental et la littérature postcoloniale comme une compétition se déroulant au sein d'un même champ opératoire », et de chercher à « savoir ce que signifie, pour des formes littéraires particulières [...] le fait de pouvoir être compris et de s'adapter à une échelle globale »³¹.

Cette circularité me paraît être une des esquisses qui permettent de redéfinir l'altérité, cette prise en compte de l'autre qui est aussi une part de soi³² et qui ouvre le champ à des démarches analytiques croisant les savoirs et les époques. Ces pistes sont encore toutes à explorer, et le but de mes quelques propositions a été de conforter la *loi d'irradiation* chère aux comparatistes, en montrant à quel point la naissance du romanesque africain entre en dialogue avec celle du romanesque européen, en réexaminant les relations entre littérature et histoire, littérature et tradition.

30 Marx (John), « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental », dans Lazarus (Neil), dir., *Penser le postcolonial. Une introduction critique* [2004]. Traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou. Paris : Éd. Amsterdam, 2006, p. 157-173 ; p. 164 et 172.

31 Marx (J.), « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental », *art. cit.*, p. 173.

32 Il faut rappeler ici le titre du volume essentiel de Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 2007, 784 p.

Littératures africaines et héritage européen



Bernard MOURALIS

Université de Cergy-Pontoise

LITTÉRATURES AFRICAINES ET ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE

Chercher à établir des relations entre les littératures africaines et l'Antiquité grecque et romaine peut apparaître comme une entreprise hasardeuse, tant nous sommes habitués à considérer ces littératures à travers les catégories, quelque peu canoniques, de l'affirmation de soi et de l'affrontement avec le monde occidental. Mais si nous substituons à celles-ci la catégorie de l'*intersection*¹, nous verrons que la question a un sens et qu'elle est susceptible de faire apparaître un certain nombre de faits qui méritent de retenir l'attention. Dans un premier temps, on essaiera de déterminer dans quelle mesure les écrivains africains ont lu les textes de l'Antiquité et l'on tentera de préciser les contours de cette « bibliothèque antique » africaine. Puis on relèvera quelques-uns des usages que ces écrivains ont pu faire des textes de cette « bibliothèque ». Par ailleurs, on ne doit pas oublier que le monde antique et le monde africain sont *aussi* des objets spécifiques relevant de deux disciplines scientifiques distinctes, qui ont chacune leur histoire, leur statut, leurs concepts et leurs enjeux. La prise en compte de ce fait constituera un dernier temps de l'exposé. Ce sera l'occasion de souligner en particulier que la connaissance de chacun de ces deux objets peut contribuer à leur éclairage réciproque.

Bibliothèque antique

Les écrivains africains se réfèrent plus souvent qu'on ne pourrait le penser aux auteurs et aux œuvres de l'Antiquité gréco-romaine. Ces réfé-

¹ Sur cette catégorie que je propose de distinguer de celle d'intertextualité, voir Mouralis (Bernard), *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2007, 767 p ; p. 16-17.

rences font ainsi apparaître ce que l'on pourrait appeler leur « bibliothèque antique » qui, dans leurs textes, prend place aux côtés d'autres bibliothèques : bibliothèque coloniale, bibliothèque africaine, bibliothèque occidentale moderne et contemporaine.

On notera d'abord que l'importance de cette bibliothèque antique est très variable d'un auteur à l'autre. Dans certains cas, elle se limite à la mention de quelques noms comme « Aristote, Aristophane », dans le roman de Jean Malonga, *Cœur d'Aryenne*², ou Aristote et Pythagore dans *Le Retard de l'Afrique* de Boubou Hama³. Dans d'autres cas, la référence aux littératures de l'Antiquité tend à privilégier un domaine précis et, très souvent, la production philosophique. On le constatera chez Cheikh Hamidou Kane, dans *L'Aventure ambiguë*, avec des développements sur le *Phédon* de Platon, la figure de Socrate, saint Augustin, l'opposition entre Parménide et Héraclite⁴, ou chez René Maran qui, tout au long de son œuvre, demeure profondément attaché aux *Vers dorés* de Pythagore, au *Manuel* d'Épictète et aux *Pensées pour soi-même* de Marc-Aurèle⁵.

D'autres auteurs offrent en revanche un ensemble de références beaucoup plus étendu. C'est le cas de Mongo Beti et Odile Tobner qui, dans leur *Dictionnaire de la négritude*, renvoient le lecteur à Hérodote, Tacite, Homère, Virgile, Tite-Live, Platon, Euripide⁶, de Cheikh Anta Diop qui, dans *Nations nègres et culture*⁷, s'appuie sur une très vaste connaissance des écrivains de l'Antiquité, de Paulin Hountondji dans *Sur la « philo-*

2 Malonga (Jean), *Cœur d'Aryenne*, dans *Présence Africaine*, n°16 (*Trois écrivains noirs*), série des numéros spéciaux, 1954, p. 159-285 ; p. 245.

3 Hama (Boubou), *Le Retard de l'Afrique, essai philosophique*. Paris : Présence Africaine, 1972, 101 p. ; p. 70.

4 Kane (Cheikh Hamidou), *L'Aventure ambiguë* [1961]. Préface de Vincent Monteil. Paris : UGE, coll. 10-18, 1971, 192 p. ; p. 121, 126 et 190.

5 Maran (René), *Le Visage calme, stances*. Paris : Aux Éditions du Monde Nouveau, 1922, 89 p. ; p. 49-51, 64 ; *Le Cœur serré*. Paris : Albin Michel, 1931, 253 p. ; p. 192-193 ; *Félix Éboué, grand commis et loyal serviteur (1885-1944)* [1957]. Présentation de Bernard Mouralis. Paris : L'Harmattan, coll. Autrement Mêmes, 2007, xLIX-104 p. ; p. 16, 33, 54, 90 ; *Le Livre du souvenir, poèmes (1909-1957)*. Paris : Présence Africaine, 1958, 143 p. ; p. 102-117.

6 Mongo Beti, Tobner (Odile), *Dictionnaire de la négritude*. Paris : L'Harmattan, 1989, 247 p. ; p. 20, 63, 112, 67, 216.

7 Diop (Cheikh Anta), *Nations nègres et culture* [1954]. Paris : Présence Africaine, 1979, 565 p.

sophie africaine » et *Combats pour le sens*⁸, de Valentin Yves Mudimbe chez qui la référence à l'Antiquité est constante, de Léopold Sédar Senghor qui, dans ses essais comme dans ses poèmes, n'a cessé de rencontrer le monde antique, ou encore de Wole Soyinka s'interrogeant, dans *Myth, Literature and the African World*⁹, sur la signification respective du mythe dans le monde africain et le monde grec.

Cette importance variable de la bibliothèque antique s'explique d'abord par la formation des écrivains. Ceux d'entre eux qui ont eu accès à un enseignement secondaire classique et, *a fortiori*, à un enseignement universitaire en lettres classiques, philosophie et histoire tendent à se référer fréquemment aux écrivains de l'Antiquité. Ainsi, P. Hountondji, dans *Combats pour le sens*, évoque la passion qui fut la sienne lorsqu'il étudiait en hypokhâgne les *Catilinaires* de Cicéron¹⁰. De son côté, V.Y. Mudimbe retrace dans son autobiographie, *Les Corps glorieux des mots et des êtres*, l'importance qu'a revêtu pour lui la discipline philologique acquise à l'université de Louvain et, de façon générale, tout ce qu'il doit à la Grèce et à Rome¹¹. De même, L.S. Senghor rappelle, dans *Négritude et humanisme. Liberté I*, tout ce que lui apportèrent les années passées à Louis le Grand¹².

D'autres en revanche – et ils sont au total assez nombreux – sont allés vers l'Antiquité à travers un parcours personnel qui ne doit rien à un tel *cursus*. C'est le cas de Cheikh Anta Diop, qui, après avoir fait des études de physique et de chimie, s'est dirigé vers les humanités anciennes et qui est l'un des écrivains qui présentent le nombre le plus élevé de références aux auteurs de l'Antiquité. Dans une perspective différente, on peut aussi citer le cas de Boubou Hama dont le développement sur « L'Occident de

8 Hountondji (Paulin), *Sur la « philosophie africaine ». Critique de l'ethnophilosophie*. Paris : Maspero, coll. Les textes à l'appui, 1977, 274 p. ; *Combats pour le sens. Un itinéraire africain*. Cotonou : Éditions du Flamboyant, 1997, 300 p.

9 Soyinka (Wole), *Myth, Literature and the African World*. Cambridge : Cambridge UP, 1976, XII-168 p.

10 Hountondji (P.), *Combats pour le sens*, *op. cit.*, p. 23.

11 Mudimbe (Valentin Yves), *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*. Paris : Présence Africaine ; Montréal : Humanitas, 1994, 232 p. ; p. 159, 168-171.

12 Senghor (Léopold Sédar), *Négritude et humanisme. Liberté I*. Paris : Seuil, 1964, 446 p. ; p. 403-406.

l'ancienne Grèce à la Rome antique », dans son essai *Le Retard de l'Afrique*¹³, ne procède pas d'une formation scolaire, ou encore de Fily Dabo Sissoko rappelant, dans « Du doute à l'action »¹⁴, puis dans *La Savane rouge*¹⁵, que le rapport qu'il a entretenu avec les auteurs de l'Antiquité s'est opéré selon deux modalités distinctes : d'un côté, un accès à ces auteurs à travers une médiation scolaire ; de l'autre, un cheminement personnel qui conduit l'auteur vers des textes ou des principes qui lui paraissent directement en relation avec ses propres préoccupations. La voie scolaire est à la fois un leurre et une forme de violence symbolique caractérisée, puisque l'élève africain n'a d'autre choix que de produire le type de commentaire que le maître attend de lui, tout en lui laissant entendre qu'il est incapable de comprendre pleinement ces textes canoniques proposés à son admiration. En définitive, ce qui est en jeu ici, c'est toute la question du libre examen des textes de la tradition occidentale dans le contexte de la situation coloniale.

Usage rhétorique et esthétique de la bibliothèque antique

Cette bibliothèque antique fait aussi l'objet d'un certain nombre d'usages spécifiques. Parmi ceux-ci, on retiendra d'abord l'usage rhétorique. C'est le cas, par exemple, chez René Maran, écrivant dans son ouvrage consacré à Félix Éboué : « Il est des hommes dont la vie change tout à coup, *cum magno fragore tonitribusque*. Traduite du latin en français, cette expression de Tite-Live donne : "Avec un grand fracas et des coups de tonnerre" »¹⁶. Ici, la référence à Tite-Live vise à l'évidence à donner de la gravité au discours historique. De même, les nombreuses références à l'Antiquité que l'on observe dans le *Dictionnaire de la négritude* de Mongo Beti et Odile Tobner relèvent pour la plupart de l'usage rhétorique. Ainsi,

13 Hama (Boubou), *Le Retard de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 67-72. Dans un ordre d'idée comparable, voir également le développement consacré à « L'Inde ancienne ou la première avance de l'homme », p. 55-65.

14 Sissoko (Fily Dabo), « Du doute à l'action, causerie faite au CEFA de Kayes le 9 août 1945 par M. Fily Dabo Sissoko, chef de canton », 1947, dactylographié, 7 p. ; p. 3.

15 Sissoko (Fily Dabo), *La Savane rouge*. Avignon : Les Presses Universelles, 1962, 141 p. ; p. 22, 44, 58.

16 Maran (R.), *Félix Éboué*, *op. cit.*, p. 38.

dans l'article « Anthropophagie » : « Du mythe de Pélops¹⁷ à la greffe d'organes »¹⁸ ; dans l'article « Chaka » : Mofolo est « l'Homère et le Virgile de la littérature noire »¹⁹ ; dans l'article « Fétiche-Fétichisme » : « Du panthéon grec à l'art sulpicien »²⁰. Cependant, à la différence de René Maran, Mongo Beti et Odile Tobner ne recherchent pas la solennité, mais plutôt un effet qui, par ces rapprochements inattendus, est de l'ordre de l'ironie²¹.

La bibliothèque antique peut encore être utilisée dans une perspective plus proprement esthétique lorsque l'écrivain africain transpose dans son propre texte tel ou tel élément – thème, forme – emprunté au *corpus* de la littérature antique, parce qu'il lui paraît correspondre à son projet littéraire. Cette orientation apparaît nettement chez René Maran, dans plusieurs poèmes du *Livre du souvenir*, par exemple dans « Tityre »²², marqué par le souvenir évident des *Bucoliques* de Virgile, ou dans des poèmes mélancoliques comme « Phryné »²³, « Pannychis »²⁴, inspirés des élégiaques latins comme Tibulle, Propertius, Catulle ou Ovide. Dans ces cas, la référence à l'Antiquité ne peut se réduire à la seule volonté d'écrire une poésie « savante ».

Cet usage esthétique de la bibliothèque antique est également très présent dans l'œuvre poétique de L.S. Senghor. Je me contenterai de signaler quelques faits qui me paraissent les plus significatifs. J'évoquerai

17 Selon une des légendes concernant sa vie, Pélops aurait été tué par son père qui offrit son corps aux dieux dans un repas. Ceux-ci découvrirent la supercherie et ne touchèrent pas à cette nourriture, à l'exception de Déméter qui dévora une des épaules de Pélops. Les dieux ramenèrent le héros à la vie et remplacèrent l'épaule dévorée par une épaule d'ivoire.

18 Mongo Beti, Tobner (O.), *Dictionnaire de la négritude*, op. cit., p. 23.

19 Mongo Beti, Tobner (O.), *Dictionnaire de la négritude*, op. cit., p. 63.

20 Mongo Beti, Tobner (O.), *Dictionnaire de la négritude*, op. cit., p. 109.

21 Sur l'importance de la rhétorique chez Mongo Beti, on pourra se reporter à : Bouaka (Charles-Lucien), *Mongo Beti : par le sublime*. Paris : L'Harmattan, 2005, 194 p. et Moupombou (Clément), « L'éthique au cœur de la pratique thérapeutique dans *Le Roi miraculé* de Mongo Beti », dactylographié, 2008, 16 p., qui établit une comparaison avec *Le Banquet* de Platon.

22 Maran (R.), *Le Livre du souvenir*, op. cit., p. 34-35.

23 Maran (R.), *Le Livre du souvenir*, op. cit., p. 26-27.

24 Maran (R.), *Le Livre du souvenir*, op. cit., p. 31.

d'abord le titre du recueil paru en 1956, *Éthiopiennes*. Ce terme combine de façon immédiate trois significations : il renvoie à l'épisode célèbre de Salomon et de la reine de Saba, rapporté par la Bible ; il rappelle que l'Éthiopie est un des pays les plus anciens – sinon le plus ancien – de l'Afrique, et, par là même, il souligne la dimension africaine de la tradition judéo-chrétienne ; il renvoie aussi à l'agression menée contre ce pays par l'Italie fasciste en 1935, agression qui peut être considérée comme le début de la deuxième guerre mondiale²⁵. Parallèlement, ce terme « éthiopiennes » implique aussi des connotations plus savantes : il est formé d'abord sur le modèle des titres sous lesquels on a regroupé les grandes odes de Pindare, *Olympiques*, *Pythiques*, *Isthmiques* ; il rappelle ensuite le célèbre roman antique d'Héliodore d'Émèse (fin du IV^e siècle après J.-C.), *Théagène et Chariclée*, plus souvent transmis sous le titre *Les Éthiopiennes*.

Cet usage esthétique apparaît fréquemment, d'autre part, à travers de nombreuses formules empruntées à la poésie antique et visant à recréer une sorte d'équivalence entre le monde africain et l'univers bucolique, habité par les dieux²⁶, que l'on trouve chez Théocrite ou Virgile. Relevons quelques exemples dans *Chants d'ombre*. Dans « Tout le long du jour » : « Me voici cherchant l'oubli de l'Europe au cœur pastoral du Sine »²⁷ ; dans « Chant d'ombre » : « Je m'interroge, comme l'enfant dans les bras de Kouss que tu nommes Pan »²⁸ ; dans « Vacances » : « Et les chants alternés. / Toi la flûte lointaine qui répond dans la nuit / De l'autre rive de la Mer intérieure »²⁹.

Ce type d'équivalence entre monde africain et monde antique doit être mis en perspective avec d'autres références à l'Antiquité qui, elles, retracent la violence de l'histoire. C'est ce qu'on observera, par exemple, dans

25 Rappelons que le thème de l'Éthiopie est également présent dans *Hosties noires* avec « Éthiopie. À l'appel de la race de Saba » et dans *Élégies majeures* : « Élégie pour la reine de Saba ». (Senghor (L.S.), *Œuvre poétique*. Paris : Seuil, coll. Points, 1990, 442 p. ; p. 57-62, 325-331)

26 Sur le rapport que Senghor entretient avec la mythologie grecque, on pourra se reporter à : Sankharé (Oumar), « Senghor et la mythologie grecque dans les *Chants d'ombre* », *Éthiopiennes*, n°60, 1^{er} sem. 1998, www.refer.sn/ethiopiennes, consulté le 6 juin 2009.

27 Senghor (L.S.), *Œuvre poétique*, op. cit., p. 13.

28 Senghor (L.S.), *Œuvre poétique*, op. cit., p. 40.

29 Senghor (L.S.), *Œuvre poétique*, op. cit., p. 43.

les *Élégies majeures*³⁰, avec le poème « Élégie de Carthage ». Ce texte, construit de façon très rigoureuse, évoque d'abord l'installation des Tyriens en Afrique du Nord, le célèbre épisode de l'amour de Didon pour Énée et le départ du héros troyen :

Je me rappelle, Didon, le chant de ta douleur qui charmait mon enfance
Austère – je fus longtemps enfant. [...]
Tu pleurais ton dieu blanc, son casque d'or sur ses lèvres vermeilles
[...]
Que n'avais-tu percé l'entente des dieux aryens [...] ³¹.

Le poème évoque ensuite la figure d'Hannibal et les guerres puniques. Puis il se poursuit avec l'évocation de Jugurtha et de la guerre menée par ce dernier contre les Romains, et se termine par un développement consacré à Habib Bourguiba ³².

Parallèlement, la bibliothèque antique fournit à L.S. Senghor un certain nombre d'éléments concernant la conception qu'il se fait de la poésie. Parmi ceux-ci, on pourra retenir d'abord la réflexion concernant la question de l'inspiration poétique, souvent présentée comme la condition nécessaire à la création du poème, dans une logique rappelant de près la thèse développée par Platon dans *Ion*, thèse qui fait du poète quelqu'un qui parle sous l'effet d'une force qui vient l'habiter et qu'il n'a pas le pouvoir de contrôler. On notera également l'importance que L.S. Senghor accorde à la musique, ainsi que la reprise de certaines particularités propres à l'ode pindarique et à la tragédie grecque. C'est le cas par exemple dans le poème de *Nocturnes*, intitulé « Élégie pour Aynina Fall », qui, en dépit de son titre, n'est pas une élégie mais une ode pindarique, comme l'indique d'abord le sous-titre : « poème dramatique à plusieurs voix » ³³.

30 La formule utilisée pour le titre de ce recueil est un souvenir de la IV^e *Bucolique* de Virgile, v. 1 : « *Sicelides Musae, paulo majora canamus* » (« Muses de Siciles, adoptons un ton un peu plus élevé »). Le recueil s'oppose ainsi au ton plus intimiste des *Lettres d'hivernage*.

31 Senghor (L.S.), *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 308.

32 Pour une analyse détaillée du thème de Carthage chez L.S. Senghor et d'autres auteurs, cf. Cailler (Bernadette), *Carthage ou la flamme du brasier. Mémoires et échos chez Virgile, Senghor, Mellah, Ghachem, Augustin, Ammi, Broch et Glissant*. Amsterdam : Rodopi, 2007, 238 p.

33 Senghor (L.S.), *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 209.

Wole Soyinka constitue également un exemple significatif de l'usage esthétique qui peut être fait de la bibliothèque antique. Mais, à la différence de L.S. Senghor, W. Soyinka envisage cette culture à partir d'une double interrogation portant, d'une part, sur la signification du panthéon et des grands mythes yorubas, d'autre part, sur son propre travail de dramaturge, notamment à partir du moment où il écrit et fait représenter son adaptation des *Bacchantes* d'Euripide. Dans son essai *Myth, Literature and the African World*, il montre d'abord qu'Ogun peut être considéré comme une synthèse de Dionysos, Apollon et Prométhée³⁴ et, en insistant sur cet aspect, il est conduit à prendre de la distance par rapport à la célèbre thèse de Nietzsche opposant, dans *La Naissance de la tragédie*, Apollon et Dionysos³⁵ et voyant dans le triomphe d'Apollon sur Dionysos une forme de déclin de la pensée grecque, illustré notamment par le développement de la philosophie platonicienne. En procédant ainsi, W. Soyinka s'écarte d'autre part des thèses de la négritude qui ont eu tendance à privilégier une vision du monde dionysienne³⁶.

Usage historique et philosophique

La bibliothèque antique peut enfin faire l'objet d'un usage historique et philosophique, lorsque les ouvrages qui la constituent sont lus en fonction d'une volonté visant à définir la place de l'Afrique dans l'histoire ou à préciser les conditions d'une pensée africaine. Sur ce plan, on pourra retenir d'abord le cas de Cheikh Anta Diop. Dans son célèbre ouvrage, *Nations nègres et culture*, paru en 1954, celui-ci s'était proposé de montrer que l'Égypte antique était peuplée de Noirs. La thèse allait à l'encontre de l'égyptologie traditionnelle qui, depuis le début du XIX^e siècle, affirmait que la population de ce pays était blanche. Il s'agissait là d'un enjeu essentiel dans la mesure où l'Égypte antique était considérée en Europe comme une des premières grandes réalisations dans l'histoire des civilisations. Pour démontrer sa thèse, C.A. Diop s'appuyait sur des documents archéologiques et sur la lecture d'un très grand nombre d'auteurs de l'Antiquité grecque et romaine : « Les dépositions unanimes de toute l'antiquité savante et

34 Soyinka (W.), *Myth, Literature and the African world*, *op. cit.*, p. 140-142, 157.

35 Soyinka (W.), *Myth, Literature and the African world*, *op. cit.*, p. 143.

36 Soyinka (W.), *Myth, Literature and the African world*, *op. cit.*, p. 150.

philosophique [...] témoignent que les Éthiopiens et les Égyptiens étaient des Nègres »³⁷. En procédant comme il l'a fait, dans *Nations nègres et culture* et ses autres ouvrages, C.A. Diop a donné aussi un exemple tout à fait remarquable d'esprit de libre examen, en montrant que les textes de l'Antiquité n'étaient la propriété de personne et que les Africains avaient le droit de les lire et de savoir ce que les Grecs et les Romains avaient dit du monde noir.

L.S. Senghor, de son côté, n'ignore pas le rôle joué par l'Égypte dans le développement de la civilisation antique. Mais sa vision historique vise plutôt à mettre en perspective le monde occidental et le monde négro-africain, afin d'établir une sorte d'équivalence entre ces deux aires culturelles. Dans un premier temps, il consacre de nombreux essais à l'étude des civilisations négro-africaines. Puis, à partir des années 1960, il s'intéresse de plus en plus à la question de la formation des jeunes Africains, dans l'enseignement secondaire et universitaire, et il insiste sur la nécessité d'inclure dans cette formation la connaissance des humanités grecques et romaines. En témoignent, entre autres, des textes comme : « Éloge de la latinité »³⁸, « La jeune fille et le latin »³⁹, « Latinité et négritude »⁴⁰, « Défense des lettres classiques »⁴¹, « Pourquoi un département indo-africain à l'Université de Dakar ? »⁴².

Cette « défense des lettres classiques » n'a pas grand-chose à voir avec les prises de position conservatrices que l'on observe périodiquement en France et qui déplorent le déclin de cette discipline. En effet, chacun des textes que Senghor écrit sur cette question est l'occasion pour lui de réintroduire l'Afrique au sein même de ces humanités. Face à l'Antiquité grecque et romaine, Senghor pratique ainsi une logique d'inclusion qui consiste à affirmer que les Africains connaissent déjà les principaux éléments de cette culture. Cette logique atteint une sorte de point culminant dans une conférence prononcée en 1974, en Inde : « Pourquoi un départe-

37 Diop (C.A.), *Nations nègres et cultures*, op. cit., p. 28.

38 Senghor (L.S.), *Négritude et humanisme, Liberté I*, op. cit., p. 354-357.

39 Senghor (L.S.), *Négritude et humanisme, Liberté I*, op. cit., p. 436-439.

40 Senghor (L.S.), *Négritude et humanisme, Liberté III*. Paris : Seuil, 1977, 577 p. ; p. 31-39.

41 Senghor (L.S.), *Négritude et humanisme, Liberté III*, op. cit., p. 243-250.

42 Senghor (L.S.), *Négritude et humanisme, Liberté III*, op. cit., p. 480-492.

ment indo-africain à l'Université de Dakar ? ». En soulignant les nombreux rapprochements qui lui paraissent exister entre les Dravidiens et les Négro-Africains, Senghor réalise en quelque sorte un double bénéfice : d'une part, il rappelle à ses amis indiens l'ancienneté de l'élément noir dans leur propre civilisation ; d'autre part, en créant le concept d'« indo-africain », il bouleverse singulièrement le concept d'« indo-européen », qui a occupé une si grande place dans les études consacrées à l'Antiquité grecque et romaine.

V.Y. Mudimbe utilise très largement, lui aussi, la bibliothèque antique dans une perspective historique et philosophique. Mais chez lui, la connaissance de l'Antiquité grecque et romaine ne s'inscrit pas dans une perspective généalogique. Évoquant le cas de C.A. Diop et de ses disciples, il note ainsi, dans *Les Corps glorieux* :

Mon intérêt pour l'antiquité n'a jamais relevé de cet ordre. Pour tout dire, les fantasmes généalogiques ne m'ont jamais beaucoup intéressé. Je me suis davantage porté vers les leçons qui pourraient aider notre présent africain, d'où qu'elles viennent : de nos ancêtres ou des cultures les plus éloignées des nôtres. À ce titre, la Grèce et Rome m'ont toujours paru des maîtresses magnifiques ⁴³.

V.Y. Mudimbe s'intéresse d'abord à la relation que les Grecs et les Romains ont entretenue avec le monde africain et aux différents discours qu'ils ont tenus sur lui et, dans cette perspective, il propose une lecture des travaux de C.A. Diop ⁴⁴, M. Bernal ⁴⁵, F. Snowden ⁴⁶, E. Mveng ⁴⁷, T. Obenga ⁴⁸, A. Bourgeois et son préfacier L.S. Senghor ⁴⁹, etc. Il développe également une réflexion plus proprement historique sur la production intellectuelle de l'Afrique du III^e et du IV^e siècle et sur le rôle joué par celle-ci

43 Mudimbe (V.Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 168.

44 Mudimbe (V.Y.), *The Idea of Africa*. Bloomington : Indiana UP, 1994, xvii-234 p. ; p. 23-24 ; *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 185.

45 Mudimbe (V.Y.), *The Idea of Africa*, op. cit., p. 25, 92, 104 ; *Cheminevements. Carnets de Berlin (avril-juin 1999)*. Brossard (Québec) : Humanitas, 2006, 224 p. ; p. 65.

46 Mudimbe (V.Y.), *The Idea of Africa*, op. cit., p. 25.

47 Mudimbe (V.Y.), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington : Indiana UP, 1988, XII-241 p. ; p. 69-71 ; *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 183.

48 Mudimbe (V.Y.), *L'Autre Face du royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, 155 p. ; p. 120. *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 186-187.

49 Mudimbe (V.Y.), *The Idea of Africa*, op. cit., p. 19-22.

dans le développement de la doctrine chrétienne et, partant, de la culture occidentale, avec des auteurs comme saint Augustin, Tertullien, Arnobe, Cyprien⁵⁰. Et cela, comme il le note dans *Cheminements*, en dehors de toute perspective apologétique :

Je ne suis pas né fonctionnaire d'un savoir, ni porteur d'une vérité quelconque. En ma réflexion sur des conflits de lectures et d'interprétation, je m'attelle à une tâche, celle de me défaire librement de mes masques avant que la mort ne me les pulvérise à jamais⁵¹.

Intersections

D'autres intersections peuvent encore être établies entre ces deux moments de l'histoire de la littérature. À cet égard, on notera d'abord que la littérature de l'Antiquité et la littérature africaine constituent deux objets relevant chacun d'une discipline spécifique, avec son histoire, ses méthodes et ses enjeux. Mais, dès la fin du XIX^e siècle, des chercheurs soulignent l'intérêt que peut représenter, pour l'étude de certains textes grecs ou latins, la prise en compte de données fournies par l'anthropologie. On le voit, par exemple, dans les analyses que Victor Bérard consacre à la question de l'oralité dans les poèmes homériques, ou encore dans de nombreuses études portant sur les mythes de l'Antiquité, et, plus récemment, dans les travaux de Jean-Pierre Vernant ou Pierre Vidal-Naquet. De plus, depuis le début des années 1960, un nombre croissant de chercheurs africains publient des travaux concernant l'Antiquité, envisagée sur le plan littéraire, linguistique ou philosophique⁵². Ainsi, les deux mondes communiquent plus qu'on ne pourrait le penser de prime abord.

Par ailleurs, l'étude de l'Antiquité grecque et romaine offre de nombreux éléments susceptibles de nourrir la réflexion des chercheurs travaillant dans le domaine des humanités africaines. Parmi ceux-ci, on retiendra d'abord la question de la colonisation. Quelles en sont les formes et les finalités respectives, en Grèce et à Rome ? Comment un pays conquis

50 Mudimbe (V.Y.), *Les Corps glorieux*, *op. cit.*, p. 133-135.

51 Mudimbe (V.Y.), *Cheminements*, *op. cit.*, p. 69.

52 On aura une idée du rôle des Africains dans cette discipline en prenant en compte la place faite au monde antique dans un certain nombre d'universités africaines ainsi que le volume des publications : thèses, articles, ouvrages. À cet égard, le sommaire d'une revue comme *Éthiopiennes* est un indicateur intéressant.

politiquement comme la Grèce a-t-il pu exercer un tel prestige sur Rome ? Quelle conception de la citoyenneté a développée Rome à l'égard des peuples conquis ? Pourquoi l'empire romain, à la différence des empires coloniaux modernes qui ont duré à peine un siècle, s'est-il maintenu si longtemps ? Comment les écrivains de l'Antiquité grecque et romaine ont-ils perçu le phénomène de la colonisation ? Autant de questions qui permettent de cerner, par une mise en perspective du passé et du présent, le processus de la situation coloniale qui a été un fait essentiel dans l'histoire de l'Afrique, du XVI^e au XX^e siècle.

Une autre question, non moins fascinante, est constituée par le phénomène du bilinguisme latin et grec qui caractérise le monde romain tout au long de son histoire. La langue latine en témoigne d'ailleurs en désignant les deux langues par la formule *utraque lingua*, qui veut dire littéralement : « l'une et l'autre des deux langues »⁵³. Ce qui revient à affirmer qu'il y a dans le monde, d'un côté, le grec *et* le latin, de l'autre, toutes les autres langues parlées par les peuples avec lesquels les Romains étaient en contact. L'ouvrage collectif dirigé par Florence Dupont et Emmanuelle Valette-Cagnac, intitulé *Façons de parler grec à Rome*, apporte un éclairage précieux sur les différents aspects de cette coexistence à Rome du grec et du latin. E. Valette-Cagnac y voit un « imaginaire » linguistique qui « souligne le caractère indissociable de ces langues et les fait apparaître comme les deux facettes d'un même [qui] permet d'enclencher le processus d'inclusion de la langue grecque dans la culture romaine »⁵⁴. De la sorte, comme le dit F. Dupont dans le dernier chapitre de l'ouvrage, la Grèce est pour les Romains une « altérité incluse »⁵⁵ et le grec devient à la fois une langue « englobée », qui « sert à dire la part grecque constitutive de la romanité »⁵⁶, et une langue « englobante », puisque son prestige conduit écrivains et poètes à « hyperhelléniser » leurs textes⁵⁷.

53 *Uterque* (féminin : *utraque*) signifie chacun des deux lorsqu'on envisage uniquement deux objets, deux notions ou deux personnes. Voir l'opposition entre *alter* et *alius*.

54 Dupont (Florence), Valette-Cagnac (Emmanuelle), éd., *Façons de parler grec à Rome*. Paris : Belin, coll. L'Antiquité au présent, 2005, 288 p. ; p. 28.

55 Dupont (F.), Valette-Cagnac (E.), éd., *Façons de parler grec à Rome*, *op. cit.*, p. 255-277.

56 Dupont (F.), Valette-Cagnac (E.), éd., *Façons de parler grec à Rome*, *op. cit.*, p. 264.

57 Dupont (F.), Valette-Cagnac (E.), éd., *Façons de parler grec à Rome*, *op. cit.*, p. 266.

Enfin, une troisième grande intersection concerne la façon dont de nombreux auteurs de l'Antiquité ont défini leur rapport à l'Autre et, à cet égard, je me limiterai à deux aspects. Le premier est constitué par la question du primitivisme, qui consiste à affirmer la supériorité de certains peuples « barbares » sur la civilisation grecque ou romaine, dans la mesure où, restés proche de la « nature », ils paraissent être préservés des maux qui affectent ces sociétés devenues décadentes. Tacite, entre autres, a développé un discours de ce type dans deux de ses ouvrages, *Vie d'Agri-cola* et *La Germanie*, publiés probablement en 98 et 99. Le premier est un éloge funèbre de son beau-père, qui fut notamment chargé de la conquête et du gouvernement de la Bretagne ⁵⁸, de 77 à 84. Cet épisode est l'occasion pour Tacite de montrer pourquoi les Bretons opposent une résistance farouche aux armées romaines et on retiendra le discours fameux que prononce Calgacus, chef des Bretons :

Seuls de tous les peuples, [les Romains] convoitent avec la même avidité la richesse et la misère. Enlever, massacrer, piller, voilà ce qu'ils nomment, avec leurs mots trompeurs, empire, et là où ils créent un désert, ils appellent cela pacification ⁵⁹.

Le rapport à l'Autre peut être également abordé dans une perspective plus proprement philosophique. Sur ce plan, les développements que Platon consacre à l'écriture dans plusieurs de ses textes sont particulièrement significatifs. À la fin de *Phèdre*, Socrate relate l'épisode mythique au cours duquel le dieu Theuth fait don au souverain égyptien, Thamous, des mathématiques et de l'écriture :

« L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Égyptiens ; car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit : « Ingénieux Theuth, [...] tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs ; [...] ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont de la science, non la science elle-même » ⁶⁰.

58 La Bretagne désigne chez les Romains la Grande-Bretagne actuelle.

59 Tacite, *Vie d'Agri-cola*. Texte établi et traduit par Anne-Marie Ozanam et *La Germanie*, texte établi et traduit par Jacques Perret, introduction et notes d'A.-M. Ozanam. Paris : Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 2002, XLVIII-173 p. ; XX, p. 55.

60 Platon, *Œuvres complètes*. Tome III : *Le Banquet, Phédon, Phèdre, Théétète, Parménide*. Notice, notes et traductions d'Émile Chambry. Paris : Garnier, 1950, LIX 274 e et 275 a ; p. 287.

Cette critique de l'écriture annonce bien des propos qui seront tenus plus tard pour démontrer, comme le fait, parmi tant d'autres, Marcel Griaule dans l'introduction de *Dieu d'eau*, que les sociétés orales ont su élaborer, elles aussi, un savoir complexe⁶¹. Mais chez Platon, cette critique de l'écriture renvoie à la conception même qu'il se fait de la philosophie, qu'il définit comme un effort du sujet pour accéder à la connaissance des vraies réalités, ce qui suppose que celui-ci dépasse la *doxa*, qui peut être exprimée aussi bien sous une forme écrite que sous une forme orale. Elle s'inscrit aussi dans une réflexion plus générale sur le langage lui-même, qualifié dans la « Lettre VII » d'« instrument déficient »⁶².

*

La bibliothèque antique des écrivains africains donne lieu à un certain nombre d'usages : rhétoriques, esthétiques, historiques et philosophiques. Au-delà, d'autres intersections peuvent être établies entre ces deux mondes littéraires, si éloignés dans le temps. Les unes, d'ordre institutionnel, concernent plus spécialement la relation entre ces deux disciplines que sont les humanités grecques et romaines et les humanités africaines. Les autres sont constituées par des thèmes ou des problématiques, comme la colonisation, le primitivisme, le bilinguisme ou la question de la relation entre oral et écrit, qui ont traversé les siècles. Là réside sans doute une des orientations possibles du comparatisme littéraire⁶³.

S'il fallait résumer d'un mot l'usage que les écrivains africains ont fait ou continuent de faire des textes antiques vers lesquels ils se tournent, c'est, peut-être, le terme de *renaissance*⁶⁴ qui conviendrait le mieux. En effet, la

61 Griaule (Marcel), *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotéméli* [1948]. Paris : Fayard, 1985, 223 p. ; p. 4-5.

62 Platon, *Lettres*. Traduction inédite, introduction, notice et notes par Luc Brisson, avec un supplément bibliographique 1985-2003. Paris : Flammarion, coll. GF, 2004, 319 p. ; p. 195.

63 Voir, à ce sujet, ce que dit P. Veyne lorsqu'il souligne la nécessité pour la littérature comparée de « s'arracher au *continuum* » : Veyne (Paul), *Comment on écrit l'histoire* [1971]. Paris : Seuil, coll. Points, 1996, 443 p. ; p. 373.

64 Sur cette notion, voir ce qu'écrit Anthony Mangeon dans sa présentation du numéro de *Riveneuve Continents* consacré à la *Harlem Renaissance* : « Si la renaissance européenne fut en définitive, selon l'historien Jean Delumeau, "un phénomène global de promotion de la civilisation occidentale" (*La Civilisation de la Renaissance*, 1967), la renaissance nègre a quant à elle engagé une transformation sans précédent de cette

Renaissance, ce vaste mouvement qui s'opère en Europe dès la fin du XV^e siècle, s'articule sur un enjeu essentiel : la lecture des textes de l'Antiquité et l'affirmation d'un droit à les commenter indépendamment des leçons autorisées dont ils ont été l'objet, notamment de la part du pouvoir religieux. À bien des égards, cet esprit de libre examen, nous le retrouvons dans la façon dont C.A. Diop, V.Y. Mudimbe, P. Hountondji ou L.S. Senghor lisent ces textes, en les intégrant à des problématiques dans lesquelles, jusqu'alors, ils n'étaient pas à leur place ou en montrant que les Africains ne sont pas les plus mal placés pour les commenter.

même civilisation occidentale, puisqu'elle a favorisé et amplifié, à tous les niveaux, les syncrétismes qui font aujourd'hui de l'Occident un véritable foyer de métissage, habité par l'Afrique autant qu'il la travaille » (« Harlem Heritage, mémoire et renaissance », *Riveneuve Continents*, hors série, automne 2008, p. 15).



Benoît CONORT

Université de Rennes 2

LE LAMANTIN, DE QUELLE RIVE CRIE-T-IL ? LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR ET L'ÉLÉGIE GRÉCO-ROMAINE

Quand j'ai choisi ce titre, j'avais certes déjà lu et travaillé l'œuvre de Léopold Sédar Senghor, mais je m'étais aussi laissé emporter par le grammairien Senghor, convaincu que ce fin connaisseur de la langue grecque ne pouvait manquer d'avoir été influencé fortement, lors de ses années de formation, par l'élegie grecque. Pourtant je savais déjà que l'élegie grecque avait considérablement perdu de son influence au XX^e siècle, je me doutais bien que je risquais de tomber, comme on dit, sur un « os »... Force me fut de constater, en avançant, que mes doutes étaient raisonnables et que je m'étais, dans mes présupposés un peu « sourds », sinon trompé, du moins mépris.

En réalité, je faisais erreur quant à cette influence, que je croyais formelle alors que, semble-t-il, elle était davantage étymologique et thématique. Si on veut rechercher une parenté de forme avec les élégies grecques et latines, cela risque d'être peine perdue. Quoi de commun entre le verset moderne et les vers antiques (même si Claudel veut voir des longues et des brèves en français) ? Rien ou peu s'en faut. Et il serait bien vain de vouloir lire des distiques dans les élégies senghoriennes, qu'elles soient « nocturnes » ou « majeures ». En conséquence mon titre est, au mieux, impropre, au pire trompeur. Il va me falloir bien des contorsions et détours pour néanmoins le justifier, et trouver des maîtres qui ne sont pas tous africains.

En revanche, l'élegie senghorienne est bien, directement, liée à l'étymologie. C'est donc par celle-ci que je commencerai :

lamantin : n. m. (altér., probabem. d'après le v. [se] *lamer* [à cause des cris plaintifs de l'animal], du moyen franç. *manati*, lamantin [1532, A. Fabre], *manat* [1607, Hulsius], esp. *manatí*, même sens, lui-même empr. du galibi *manati*, qui désignait proprement les

mamelles du lamantin ; 1640, Bouton, écrit *lamentin* ; lamantin, milieu du XVII^e s. Mammifère aquatique de l'ordre des siréniens, au corps massif (jusqu'à 3 m de long), vivant dans les fleuves et les estuaires de l'Afrique et de l'Amérique tropicale, où il se nourrit d'herbes et d'algues ¹.

Autrement dit, difficile de ne pas associer au lamantin cette figure générale du ruminant, infiniment proche de la « nonchalance marine » du lamantin, entre deux eaux flottant, quelque chose comme une « vache » de mer ; elle paît les fonds marins, sirène mélancolique de fait, elle meugle, en sa solitude désespérée, près des herbes marines.

Encore une fois, l'étymologie demeure, à mon humble avis, la seule science stable dans un océan d'incertitude culturelle. Étymologiquement, donc, le mot « élégie » serait un

emprunt (1500) au latin *elegia*, « élégie », lui-même pris au grec *elegeia*, de *elegos* « chant de deuil ». Les Anciens rattachaient *elegos* à un verbe *elegein* qu'ils analysaient en *e legein* « dire hé ! ou hélas » de *legein* « dire » [...], mais c'est une étymologie a posteriori. Le mot est plus vraisemblablement un emprunt à l'Asie Mineure, peut-être à la Phrygie.

Élégie est le nom donné à un poème grec ou latin composé de distiques dont la tonalité est mélancolique. Par extension, le mot s'emploie à propos d'une œuvre littéraire moderne dont le thème est la plainte (av. 1850). *Élégie*, au pluriel, s'est dit au figuré pour « plaintes, lamentations » (XVIII^e s.). En musique il correspond à un morceau en mineur (1854) ².

Si l'origine établit strictement l'élégie dans le cadre du deuil, le sens cesse vite d'être marqué par la circonstance particulière en quoi consiste la mort d'un proche. Rapidement le mot n'évoque plus que les amours malheureuses en mettant sur le même plan l'infidélité ou la mort, sous le signe général et bien imparfait de « perte ». Mais cela est logique si l'on considère l'étymologie du mot *deuil* qui, lui-même, renvoie à une douleur qui ne trouve pas nécessairement sa source dans la perte d'un être proche. Elle peut aussi renvoyer à la douleur, ce chagrin issu de « l'inconvénient d'être né » ³ comme de la perte de soi ou de son identité. Ce glissement est d'autant plus aisé que chez les Grecs anciens le distique élégiaque, sou-

1 *Grand Larousse de la langue française en sept volumes*, tome 4. Paris : Larousse, 1975. Les signes [] figurent dans l'article.

2 Rey (Alain), dir., *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992.

3 J'emprunte cette expression au titre de Cioran (Emil), *De l'inconvénient d'être né*. Paris : Gallimard, 1973, 246 p.

vent écrit à l'occasion d'un banquet, avait davantage à voir avec une situation conviviale, avec le vin et l'amour, plutôt qu'avec le deuil « moderne ». Les Romains en feront le genre par excellence de la plainte amoureuse et de l'exil, perte du pays natal, ce que prolongeront les poètes de la Renaissance (Du Bellay en ses *Regrets* par exemple) et que soulignent les arts poétiques du XVI^e siècle ⁴.

Pour Thomas Sébillet, « de sa nature, l'élégie est triste et flébile : et traite singulièrement les passions amoureuses, lesquelles tu n'as guère vues ni ouïes vides de pleurs et de tristesse » ⁵. Jacques Peletier écrit de même :

La première matière de l'Élégie furent choses tristes : comme lamentations, déplorations sur les morts, doléances des cas piteux : ainsi même que sonne le mot en Grec. Et même les Épitaphes des morts, se faisaient en vers Élégiaques. [...] À mon avis que l'Élégie a été transférée en l'Amour, non point comme en considération de joyeuseté : mais plutôt de tristesse, dont les pauvres amoureux sont toujours pleins : ou pour le moins, parce qu'il y a de tous deux, et du bien et de l'ennui. En l'Élégie, les clauses sont communément finies en chaque deux vers : et quasi jamais le verbe ne se va chercher au troisième ⁶.

Un siècle plus tard, Boileau ne la dessinera guère autrement, et paraphrasant Ovide :

La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Elle peint des amants la joie et la tristesse ;
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse.
Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux ⁷.

4 Voir Conort (Benoît), « Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) », *Élégies*. N° sp. de *Babel, Langages, Imaginaires, Civilisations*, (Université du Sud Toulon-Var, Faculté des lettres et sciences humaines), n°12, 2^e sem. 2005, p. 251-262.

5 Sébillet (Thomas), *Art poétique français. Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française* [1548], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard. Introd., notices et notes de Francis Goyet. Paris : Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche, 1990, 510 p. ; p. 128-129.

6 Peletier (Jacques), *Art poétique* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 300.

7 Boileau (Nicolas), *Satires, Épîtres, Art poétique*. Édition de Jean-Pierre Collinet. Paris : Gallimard, coll. Poésie, 1985, 349 p. ; p. 235.

Commençant sous la forme d'une pleureuse échevelée, l'élégie s'achève en « caprices » d'amoureux. Elle aura donc déchu et glissé du deuil à l'absence et à la perte qui ne sont, aujourd'hui, que des « figures » du deuil mais ne sauraient se confondre avec lui.

Cependant, les élégies « nocturnes » d'abord, puis « majeures », de Léopold Sédar Senghor relèvent bien de cette double dimension, amoureuse avec l'« Élégie des alizés » ou celle « pour la reine de Saba », funèbre comme celle « pour Jean-Marie », « pour Martin Luther King » ou « pour Georges Pompidou ». L'élégie senghorienne s'oppose donc aux affirmations de T. Sébillet, et d'une certaine façon, en ce cas, elle s'inscrirait bien dans un héritage gréco-latin, plutôt que spécifiquement grec⁸.

De fait, s'il semble bien vain de vouloir chercher dans l'élégie senghorienne une source formelle gréco-latine, il est en revanche un point où semble pouvoir être tracé un lien, c'est la question des mythes.

Encore sur les bancs du « Cours secondaire », à Dakar, j'ai vécu le mythe, essentiel, de l'Afrique. D'une part, l'Afrique depuis cinq siècles, comme le Christ, crucifiée par la Traite des Nègres et la colonisation, mais l'Afrique rédimée et, par ses souffrances, rachetant le monde, ressuscitant pour apporter sa contribution à la germination d'une civilisation panhumaine ; d'autre part, l'Afrique Afrique noire, Féminité, Amour, Poésie, qui apparaîtra ici, dans la dernière des *Élégies majeures*, sous la figure de la Reine de Saba, avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration. En vérité, chacune des élégies que voici exprime un mythe, ancien ou actuel⁹.

L'élégie senghorienne s'appuie donc sur des mythes de façon quasi systématique, soit anciens comme celui de la Reine de Saba, soit modernes comme celui de Martin Luther King. Ou plutôt elle les met en œuvre. Dans ce « Dialogue sur la poésie francophone », que je viens de citer, le mythe est en quelque sorte l'articulation qui relie le poète à Dieu. C'est pourquoi Senghor trace une analogie entre la poésie grecque pré-socratique et l'Afrique noire :

Or donc, pour Homère et les Grecs de son époque, le poète est visité, habité par un dieu, qui lui donne la force de l'inspiration. Pour quoi on le qualifiait de *theios*, « divin »,

8 Pour de plus amples développements, voir le remarquable article de Sabourin (Lise), « Senghor et l'élégie : à la croisée des traditions génériques », dans Senghor (Léopold Sédar), *Poésie complète*. Édition critique. Coordinateur Pierre Brunel. Madrid, etc. : C.N.R.S. Éditions, coll. Planète libre, 2007, 1314 p. ; p. 1039-1052. Cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation *P.C.*

9 « Dialogue sur la poésie francophone. IV. Lettre à trois poètes de l'Hexagone » [1979], *P.C.*, *op. cit.*, p. 824.

on l'appelait *aoïdos*, « chanteur », et pas encore *poiētēs*, « fabricant ». Possédé par une divinité, la Muse, le poète-récepteur modulait le chant que lui chantait celle-ci, mais non sans y apporter sa marque, c'est-à-dire sa forme propre : sa *technē*. C'est ici que l'on rejoint l'Afrique noire. [...]

Sur les bancs du lycée, me frappaient, déjà, certaines similitudes entre les civilisations grecque et négro-africaine, que met en relief l'*École de Dakar*, singulièrement entre l'*aoïdos* grec et le *griot* soudano-sahélien, entre les mystères grecs et les cérémonies négro-africaines de l'initiation [...] ¹⁰.

Il reste, selon Senghor, une unique opposition : c'est que, là où l'aède grec se livrerait à « l'imitation de la nature » ¹¹ (la fameuse *mimēsis*), les griots, eux, « tournent le dos à la nature [...], ils recréent, en les actualisant, les gestes des héros : la vie *sur-naturelle* de Dieu. Poésie-vision, ai-je dit » ¹².

Si lien il y a donc entre l'élégie senghorienne et les anciens Grecs, c'est moins dans le nom même d'élégie, moins dans sa forme, nous l'avons vu, que dans la notion même de « poète ». Au « fabricant », faiseur de la modernité (Baudelaire par exemple), Senghor oppose l'aède, celui qui « chante », et qui chante les mythes, c'est-à-dire les héros, ces mêmes héros que, « de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle, les poètes [...] avaient éloignés, *abstrait*s sinon oubliés ». Et il ajoute :

Si Claudel – et Péguy avec lui – nous a conquis dans les années 1930, nous les militants de la Négritude, c'est que, par-delà la Renaissance, il était remonté aux sources de la *Celticité*, mais aussi au Moyen-Âge chrétien : plus exactement, au merveilleux de la Vulgate, avec sa langue si souple et imagée, populaire, à ce merveilleux auquel s'accordent si bien, aujourd'hui, les églises d'Afrique noire.

Cette nouvelle référence à la Grèce antique pour nous faire revenir, mieux armés, à la poésie francophone du XX^e siècle, à la poésie-vision, singulièrement aux apports de l'inspiration et du divin : aux *mythes* ¹³.

Soit, encore que je doute que Césaire souscrirait vraiment à telle affirmation du primat d'un Moyen-Âge chrétien et « merveilleux ». Soit, mais c'est tout de même faire l'impasse sur l'épique hugolien, dont sont pourtant issus Péguy aussi bien que Claudel, l'impasse aussi sur les mythes « actualisés » du romantisme par exemple. Senghor ne vise pas à construire une « image » exacte de l'histoire de la poésie, mais à défendre un point de vue qui est tout sauf « rationnel » voire « scientifique », mais plutôt « lyrique »...

10 « Dialogue sur la poésie francophone... », *P.C.*, *op. cit.*, p. 821.

11 « Dialogue sur la poésie francophone... », *P.C.*, *op. cit.*, p. 821.

12 « Dialogue sur la poésie francophone... », *P.C.*, *op. cit.*, p. 822.

13 « Dialogue sur la poésie francophone... », *P.C.*, *op. cit.*, p. 822.

ou « idéologique » puisque ce qui est au fond de cette théorie, c'est la question de la poésie religieuse, la question de Dieu, et d'un poète « inspiré », d'un poète « enthousiaste » au sens étymologique du terme.

Cependant, c'est bien là le chemin suivi par les élégies senghoriennes : héros « actualisés », modernes, que sont « Martin Luther King » ou « Jean-Marie », ou plus anciens comme « la Reine de Saba », incarnation du mythe même de l'Afrique. L'élégie devient le mythe, le récit même du mythe, et tend à se confondre alors avec l'épopée sans doute, le « Mystère » peut-être (Péguy) ou l'Ode certainement (Claudel).

Mais le lien avec le lamantin ? De quoi procède-t-il ? D'abord de ce que le lamantin est justement la figure de l'aède / griot, poète « grécafricain », figure donc des poètes de la négritude : « En vérité, nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes – ou hommes. Je ne sais plus au juste si c'est là mythe ou histoire naturelle »¹⁴. Senghor sait très bien que c'est les deux à la fois, mais il s'agit, me semble-t-il, dans cette figure de lamantin de taire, ou de rendre flou ce qui, lui Senghor, l'attire le plus... Histoire naturelle, car la science a montré le lien génétique entre la famille des éléphants et celle des lamantins (il n'est pas lieu ici de détailler, je renvoie aux recherches scientifiques disponibles), quadrupèdes donc avant de devenir animaux marins. Mais ils auraient été hommes aussi, affirme Senghor, déchus (même si la principale légende à ce propos parle plutôt d'une femme surprise nue dans son bain et qui se serait transformée en lamantin pour échapper aux regards impudiques – sorte de scène vaguement « à la Suzanne », version africaine). Mais là, nous ne sommes plus du tout dans l'histoire naturelle, plutôt dans le mythe, un mythe particulièrement célèbre en Occident : celui des sirènes, mythe grec, et raison pour laquelle les lamantins appartiennent à la famille des siréniens. Alors il me paraît un peu surprenant de lire, sous la plume de Senghor, l'affirmation suivante : « Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal »¹⁵, source souterraine à laquelle les Sérères avaient coutume de se purifier. Senghor est ce lamantin qui va à la source de ses racines africaines

14 « Comme les lamantins vont boire à la source », Postface d'*Éthiopiennes* [1956], *P.C.*, *op. cit.*, p. 268.

15 « Comme les lamantins vont boire à la source », *P.C.*, *op. cit.*, p. 269-270.

(puisque Simal est le nom du village natal de son grand-père, situé à l'est de Joal). Seulement le lamantin n'est pas un mot sérère, c'est un nom d'origine occidentale, qui n'a donc rien à voir avec « la source de Simal ». En sérère, lamantin se dit « *lermar* », mot en rien évocateur pour le lecteur occidental.

Si Senghor préfère ce nom au terme africain (alors qu'il n'hésite jamais à reprendre un terme africain – pour la musique en particulier, à quoi est attaché le mythe des sirènes), c'est parce qu'il intègre en lui les trois dimensions de son identité. Le lamantin est au centre des trois sources senghoriennes. Le lamantin, par les sirènes, transforme le poète en Orphée, seul homme dont le chant peut séduire les sirènes, mais aussi poète se *lamentant* sur la mort d'Eurydice ; le poète est donc bien « comme » le lamantin. Le lamantin renvoie, par le mythe africain, à une chute comparable à celle d'Adam du paradis (perte du royaume d'enfance qu'il s'agit de retrouver). Le lamantin enfin est catholique (comme Senghor). Il réalise en lui la synthèse de l'aède et du griot.

Animal marin, animal de la *saudade*, animal élégiaque par définition, il déploie par son chant la déploration des morts qui constitue l'essentiel des *Élégies majeures*. L'important, alors, des mythes, et particulièrement de l'« orphéolamantin », c'est que, lié à l'élégie, celui-ci impose un rapport à la mort. Et je voudrais revenir ici à un passage essentiel de l'œuvre de Senghor :

J'ai dit que je restais « marqué, ma vie durant, par les *visions* que j'avais eues dans mon enfance sérère, quand je voyais se dérouler, sur les *tanns*, la procession des Morts de l'année, tandis que les petits bergers, mes camarades, avaient vu les *Esprits*, je veux dire les dieux eux-mêmes : leur avaient parlé ». Une bonne partie de mes poèmes, je l'ai dit ailleurs, sont l'expression de ces « visions ».

Cette convergence sur la *poésie-vision* n'est pas fortuite ; elle est significative. Elle rompt avec la tradition de la poésie française, héritée de la Renaissance. Elle remonte au-delà, pour s'enraciner dans la vieille tradition grecque, plus exactement, méditerranéenne, où elle rencontre l'Afrique. En effet, Thierry Maulnier, qui est de ma génération, caractérisait, encore une fois, la poésie française, non par son « contenu », ses « matériaux », mais par ses « moyens poétiques ». En un sens, il avait raison, et nous y reviendrons, encore que Platon lui-même, contempteur des poètes et inventeur de la censure littéraire, pensât que la seule *technè* ne suffisait pas à faire le poète. Il reste que, pour les poètes francophones d'aujourd'hui, ce qui compte d'abord, c'est l'objet du poème, qui est une vision ontologique de l'univers : de l'homme dans l'univers ¹⁶.

16 « Dialogue sur la poésie francophone... », *P.C.*, *op. cit.*, p. 820-821.

Le lamantin élégiaque pleure son identité perdue. La poésie élégiaque est d'abord nostalgie d'une identité perdue, de la perte de la pureté et de la grandeur originelles, lamentation sur le passé révolu. Mais ce serait faire passer Senghor pour un simple romantique par bien des aspects. Or dans la conjugaison des trois dimensions, orphique, mythique, catholique, on voit se dessiner d'autres éléments dans l'élégie senghorienne.

La mention de Claudel, fréquemment, renvoie au chant lyrique, certes, mais non point à la lamentation orphique, plutôt au rythme de l'ode triomphale, pindarique, telle qu'il l'a pratiquée dans les *Cinq grandes odes*, et l'« Élégie pour la reine de Saba » tire toute sa puissance de cela même, d'être chant épique et triomphal du « héros » revenant à ses premières amours, à ses amours ancestrales. Il en est de même pour l'« Élégie de Carthage ». Mais c'est aussi parce que, si cette dernière participe de l'épique, c'est à travers un autre genre, funèbre, lui aussi, à l'origine, et repris par Saint-John Perse, dès sa première œuvre : l'éloge. L'éloge a pour principale caractéristique de marier le chant de louange à celui de la déploration¹⁷. Faire l'éloge de quelqu'un, dans un cadre funèbre, c'est certes déplorer son absence, mais pour louer le « héros », et le monde qui le vit exister. C'est pourquoi, dans l'« Élégie pour Jean-Marie », Senghor peut affirmer :

Sans crier gare tout le temps, je passe de mes amours à mes racines, des palmiers aux pommiers
Et de la tristesse à la joie¹⁸.

L'élégie est un genre fluide, qui jamais ne s'arrête à un pôle, mais plutôt est mouvement qui va, et réciproquement, de la tristesse à la joie, des larmes à la louange... Est-ce bien gréco-latin ?

De fait, à l'arrivée, on est infiniment loin et infiniment proche des sources gréco-latines : infiniment loin d'abord sur le plan de la forme (et sur ce plan-là, très proche de ce XVI^e siècle que semble pourtant déplorer Senghor) ; infiniment proche en revanche sur le plan des mythes (ou, du moins, bien plus que ne l'affirme Senghor), de la théorie de l'inspiration, du ton de l'Ode claudélienne. Mais surtout nous revenons à la question du

17 Voir Conort (B.), « L'éloge », *Silène*, revue électronique du Centre de Recherches en littérature et poétique comparées, Université de Paris Ouest Nanterre, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=coll&collection_id=11.

18 P.C., *op. cit.*, p. 563.

métissage puisqu'à partir de trois genres antiques, plongeant aux sources mêmes de la parole gréco-latine, le poète « fabrique » un poème particulier qu'il nomme élégie (mais toujours adjectivée, qu'elle soit « nocturne » ou « majeure ») et qui mêle l'accent triomphal de l'ode pindarique, l'hommage de l'éloge (et sa mise en œuvre mémorielle) à la mélancolie et au chant de deuil propre à l'élégie latine. Si bien que la source lamantine relève bien des deux rives : rive bien davantage gréco-latine que médiévale (quelle élégie, écrite en français, à l'époque médiévale ? La question mérite d'être posée, alors que la Renaissance permet à l'élégie de poursuivre son chemin dans la littérature française) ; rive caraïbe, puisque c'est de là que vient le nom lamantin, et non de l'Afrique. Le lamantin est ainsi figure des contradictions qui traversent toute l'œuvre de Senghor, et lui donne son prix, étant la figure d'une « source » gréco-romaine mythique elle-même.



Marie LEFÈVRE

Lycée Jules Ferry, Conflans-Sainte-Honorine

**LE « FUSIL À DEUX COUPS » D'AHMADOU KOUROUMA. LECTURE COMPARÉE DE
ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ ET *QUAND ON REFUSE, ON DIT NON*, À LA LUMIÈRE DE
CANDIDE DE VOLTAIRE ET *JACQUES LE FATALISTE* DE DIDEROT**

Très tôt, au moins dès la parution de son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*¹, on a parlé d'Ahmadou Kourouma comme du « Voltaire africain »². Ses deux derniers ouvrages rendent cette perspective d'étude tout à fait opérante. En effet, ne peut-on voir dans *Allah n'est pas obligé*³ une œuvre directement inspirée de Voltaire ? L'utilisation du regard naïf de l'enfant sur la guerre n'en ferait-il pas une sorte de « *Candide* africain », découvrant la barbarie du monde qui l'entoure, accompagné de son Pangloss-Yacouba, et bien forcé finalement d'admettre qu'« Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas » ? Le titre lui-même n'est-il pas une référence explicite à cette problématique de la théodicée qui fut posée au XVIII^e par le philosophe Leibniz et dont John Gray reformule les fondements en ces termes : « lutte ancestrale de l'humanité pour se réconcilier avec les maux liés à sa condition »⁴ ? Quant au roman *Quand on refuse, on dit non*⁵, n'a-t-on pas le droit de voir dans cette trame inachevée un clin d'œil à *Jacques le Fataliste* ? Sa structure et son propos même ne sont-ils pas étrangement voisins de l'œuvre magistrale de

1 Kourouma (Ahmadou), *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998, 362 p.

2 Mataillet (Dominique), « Voltaire africain », *Jeune Afrique*, n°2240, 14-20 décembre 2003, p. 76-78.

3 Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2000, 233 p.

4 Gray (John), *Voltaire : Voltaire et les Lumières* [*Voltaire : Voltaire and Enlightenment*, 1998]. Traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel. Paris : Seuil, coll. Essais, 2000, 80 p. ; p. 15.

5 Kourouma (A.), *Quand on refuse, on dit non*. Paris : Seuil, 2004, 161 p.

Diderot ? En d'autres termes, en quoi A. Kourouma se pose-t-il comme un héritier des Lumières ?

Un premier examen de l'héritage légué par Voltaire à l'auteur ivoirien, à savoir l'ironie, permet de voir que l'espèce d'encyclopédie du mal élaborée par Birahima ressemble à celle que compose Candide au cours de son périple. C'est ce qui représente le « premier coup de fusil », pour reprendre la terminologie de Jean Starobinski à propos du « fusil à deux coups »⁶ de Voltaire, le deuxième coup étant la dénonciation de l'illusion optimiste à travers la satire du porte-parole de cette théorie dans le conte, Pangloss, suivie d'une réflexion sur la responsabilité de ces malheurs. Nous montrons comment A. Kourouma utilise un procédé analogue, faisant du personnage de Yacouba le « pendant africain » de Pangloss, qui mènera ensuite Birahima sur la voie de l'interrogation et, dès lors, en quête d'une explication : qui rendre responsable des atrocités auxquelles assiste l'enfant ?

Yacouba, le « double de Pangloss »

Revenons pour commencer sur la présentation de Pangloss dans *Candide* (chapitre I) :

Le précepteur Pangloss était l'oracle de la maison, et le petit Candide écoutait ses leçons avec toute la bonne foi de son âge et de son caractère.

Pangloss enseignait la métaphysico-théologo-cosmolo-nigologie. Il prouvait admirablement qu'il n'y a point d'effet sans cause, et que, dans ce meilleur des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux, et madame la meilleure des baronnes possibles.

« Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement : car tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin »⁷.

Est-il utile de rappeler que ce personnage permet à Voltaire de parodier la théorie optimiste du philosophe Leibniz ? Précisons toutefois les grandes lignes de cette théorie, pour prendre la mesure du pastiche, et surtout pour nous permettre par la suite d'en apprécier les échos dans la « philosophie » de notre Pangloss africain, Yacouba. L'optimisme postule l'existence à la

6 Starobinski (Jean), « Le Fusil à deux coups de Voltaire », *Le Remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des lumières*. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais, 1989, 286 p. ; p. 123-163.

7 Voltaire, *Candide* [1759], *Romans et contes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, 1316 p ; p. 146.

fois d'une causalité et d'une finalité. Il suppose donc une cause première et une volonté toute-puissante dont la création tend vers la perfection. Le philosophe peut alors déchiffrer, y compris dans la présence du mal, un enchaînement logique qui concourt à la réalisation ultime de cette perfection. Cette question de l'optimisme en suppose ainsi une autre : celle de la recherche des « causes et des effets » et donc, logiquement, celle du déterminisme et du fatalisme. Béatrice Didier rappelle la différence entre le concept de fatalisme et celui de déterminisme, en citant l'analyse d'Arthur M. Wilson :

[...] il existe une incontestable différence entre un déterministe et un fataliste. Le mot « déterminisme » est une invention du XIX^e, et Diderot dut se contenter du mot « fatalisme » qui porte ainsi une double charge. [...] *Jacques le Fataliste* affirme la dignité de l'homme et le paradoxe de l'autonomie morale dans un univers déterministe ⁸.

C'est le fatalisme au premier sens du terme qui se trouve au cœur du roman d'A. Kourouma. Le fatalisme d'un Yacouba s'apparente ainsi au « providentialisme naïf » du maître de Jacques dans *Jacques le Fataliste* ou encore au « providentialisme superstitieux » à la Pangloss, qu'évoque Éric Walter ⁹. Et c'est ce fatalisme qui nourrit son optimisme et en fait le double d'un Pangloss.

La doctrine optimiste de Yacouba

Birahima nous explique que Yacouba a élaboré sa théorie optimiste à la suite de son hospitalisation : « De son accident, de son hospitalisation, il tira deux choses. Primo il devint boiteux, on l'appela le bandit-boiteux. Secundo il tira la pensée que Allah dans sa bonté ne laisse jamais vide une bouche qu'il a créée » (p. 43). Même si, comme l'explique le credo fataliste du roman, « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas », ce refrain de Yacouba ponctuera le périple de Birahima, comme celui de Pangloss, « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes »,

8 Wilson (Arthur M.), *Diderot, sa vie et son œuvre* [1957]. Traduit de l'anglais par Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1985, 810 p. ; p. 559-560 et 562. Cité par Didier (Béatrice), *Béatrice Didier présente Jacques le Fataliste et son maître de Diderot*. Paris : Gallimard, coll. Foliothèque, 1998, 202 p. ; p. 193-194.

9 Walter (Éric), « *Jacques le Fataliste* » de Diderot. Paris : Hachette, coll. Poche critique, 1975, 94 p. ; p. 77.

accompagnera celui de *Candide*. Signalons au passage la transposition de l'optimisme dans l'univers africain où règne cette « politique du ventre » que théorise J.-F. Bayart :

La corruption, au même titre que les conflits improprement qualifiés d'ethniques, est la manifestation banale de cette « Politique du Ventre ». En d'autres mots, les luttes sociales constitutives de la recherche hégémonique et de la production de l'État revêtent la forme privilégiée d'une curée à laquelle l'ensemble des acteurs – ceux du « haut » comme ceux du « bas » – participent, dans le monde des réseaux. [...] I chop, you chop, [...] certes. Mais chacun ne « mange » pas également ¹⁰.

L'optimisme de Yacouba consiste à croire que la bouche sera toujours pleine, dans tous les sens du terme. Comme dans *Candide*, où Pangloss prend le statut de maître à penser de Candide, Yacouba enseigne à Birahima sa « philosophie » et la lui expose d'emblée : « Il a dit avant le départ qu'en route nous aurions toujours quelque chose à manger parce que Allah dans son immense bonté ne laisse jamais vide une bouche qu'il a créée » (p. 45-46). Et Birahima fait sienne, dans un premier temps, la pensée optimiste de Yacouba, tout comme *Candide* assimile celle de son maître Pangloss :

Nous étions optimistes et forts (optimiste signifie confiant en l'avenir d'après Larousse). Nous étions optimistes et forts parce que Allah dans son immense bonté ne laisse jamais une bouche qu'il a créée sans subsistance (subsistance signifie nourriture et entretien) (p. 50).

Le fatalisme

Par ailleurs, Yacouba, grâce à sa position de « *grigri* », est celui qui « déchiffre les causalités », si je puis m'exprimer ainsi en reprenant la terminologie de Leibniz, selon une grille de lecture bien spécifique : celle du fétichisme. Comme le rappelle A. Kourouma au cours de son entretien avec Jean Ouédraogo :

Le problème c'est que dans les sociétés africaines [...] le destin de l'homme c'est déterminé d'avance. On n'échappe pas à son destin. C'est cela la mentalité africaine. Et

¹⁰ Bayart (Jean-François), *L'État en Afrique : la politique du ventre*. Paris : Fayard, coll. L'Espace du politique, 1990, 439 p. ; p. 288.

tout ce qu'ils font quand ils font des sacrifices, c'est un peu pour déplacer le destin. Mais sinon, le destin, on n'y échappe pas ¹¹.

Ce fatalisme qu'évoque A. Kourouma imprègne tout le roman, puisque la formule leitmotiv « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas » apparaît une douzaine de fois, sans oublier le titre du roman lui-même. Comme l'explique É. Walter, « [l]e refrain fataliste oppose une conviction tenace : petit ou grand, tout événement est "écrit là-haut" de toute éternité ; que nous ne sachions pas ce qui est écrit ne prouve rien d'autre que l'infirmité, nullement irrémédiable, de notre esprit » ¹². Ce fatalisme repose sur l'impénétrabilité de la volonté de Dieu. Toute recherche d'une quelconque causalité semble donc vaine, comme le suggèrent les nombreuses occurrences relevées. Et pourtant le fétichisme apparaît comme un moyen de « déplacer le destin », selon les termes de l'auteur, et donc, aussi, comme le prétexte narratif qui permet de mettre en question un certain déterminisme, un certain lien entre causes et effets, comme le prouvent les interprétations de Yacouba.

Les « causalités fétichistes »

À la mort de Papa-le-Bon, Yacouba explique : « S'il avait fait le sacrifice de deux boeufs, il ne se serait jamais aventuré seul dans la prison. Le sacrifice de deux boeufs aurait empêché la circonstance. Faforo ! » (p. 90). On retrouve ici, avec les explications fétichistes de Yacouba, un écho de la recherche des « causalités » leibniziennes. Cette analyse des « causes et des effets » apparaît à plusieurs reprises dans le roman, notamment lors de la mort de certains enfants-soldats. La parole fétichiste n'est plus alors l'apanage du personnage de Yacouba :

Nous les enfants-soldats, nous devons aller à l'état-major pour vérifier nos protections par des fétiches. Certainement nous avons fait des conneries pour que nos protections soient aussi nulles : trois fauchés dès les premières rafales. Et effectivement, après des investigations, on a su que des interdits avaient été transgressés par des enfants-soldats. (Transgresser signifie violer, enfreindre). Nous avons transgressé en consommant du cabri. Ça, c'est pas permis en temps de guerre quand on est équipé des fétiches de la guerre (p. 120).

11 Ouédraogo (Jean), *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : griots de l'indicible*. Berlin-Oxford-New York : Peter Lang, coll. Francophone Cultures and Literatures, vol. 43, 2004, 180 p. ; p. 144.

12 Walter (É.), « *Jacques le Fataliste* » de Diderot, *op. cit.*, p. 76-77.

On voit bien comment le discours fétichiste permet de mettre au jour une causalité : la consommation de cabri constitue la transgression d'un interdit, transgression qui engendre l'annulation de la protection des fétiches, et qui conduit ainsi les enfants à la mort. Nous reviendrons sur ce discours fétichiste et sur le système d'explication du monde et de ses causalités qu'il fournit, à travers la réception qu'en fait Birahima.

Quoi qu'il en soit, avec ce discours fétichiste produit entre autres par Yacouba, nous sommes au cœur de ce « fatalisme fixiste qui repose sur la croyance dans une transcendance, fatalisme religieux que *L'Encyclopédie* condamne dans l'article "sarrasins", en le mettant sur le compte de l'Islam »¹³. Celui-ci peut toutefois être contourné par le fétichisme, qui offre le seul espace de liberté possible en proposant une grille d'analyse de l'enchaînement des événements. En dehors de ceci, il faut bien reconnaître, comme le prétend Yacouba, qu'Allah n'est pas obligé... Et c'est ce fatalisme qui sert de socle à son optimisme.

Les procédés de la satire

Cet optimisme est tourné en dérision de la même façon que celui de Pangloss dans *Candide* par le procédé du décalage évoqué par Philippe Messière :

Les cataclysmes, l'injuste souffrance des hommes, l'attitude révoltante du matelot prouvent l'inanité d'une vision optimiste de la réalité, mais là où le discours satirique de Voltaire se développe avec le plus de plaisir, c'est dans le récit de l'attitude de Pangloss face à tous ces événements. Celle-ci consacre le constant décalage, générateur de situations comiques, voire burlesques, entre la réalité et le discours optimiste¹⁴.

Ce « décalage » se manifeste de deux manières avec le personnage de Yacouba. Il apparaît tout d'abord entre son discours et ses actes. Birahima explique :

Par sacrifices exaucés (signifie par chance d'après Inventaires des particularités. Les nègres indigènes africains font beaucoup de sacrifices sanglants contre les malheurs. C'est quand leurs sacrifices sont exaucés qu'ils ont plein de chance), par sacrifices exaucés ou par chance, Yacouba alias Tiécoura était absent quand les policiers ont fouillé et ont trouvé chez lui trop de valises pleines de billets de banque volés (p. 44).

13 Didier (B.), *Béatrice Didier présente Jacques le Fataliste et son maître de Diderot*, op. cit., p. 120.

14 Messière (Philippe), *Candide. Voltaire*. Paris : Bordas, coll. L'œuvre au clair, 1990, 94 p. ; p. 36.

Le lecteur a du mal à croire à une quelconque providence divine dans le salut de ce bandit de Tiécoura, comme le souligne la double interprétation de Birahima, « par sacrifices exaucés ou par chance ». Le ridicule du personnage est ensuite mis en valeur par l'adjonction immédiate de son credo optimiste : « Yacouba continuait à penser, et il le disait, que Allah dans son immense bonté ne laisse jamais vide une bouche qu'il a créée » (p. 44). En effet, ce n'est pas Allah, comme il le dit, mais bien ses mensonges, ses malversations et son statut de *trickster* qui lui permettent de « se remplir le ventre » tout au long du roman.

Mais le décalage survient surtout entre son credo optimiste et la réalité. Tout le grotesque du personnage repose là-dessus, fonctionnant de la même manière que le personnage de Pangloss dans *Candide*. Comme Pangloss, malgré l'adversité, malgré la réalité qui dément tout optimisme, Yacouba maintient ses positions. Nous allons d'ailleurs voir comment le discours optimiste de Yacouba, comme celui de Pangloss, se fissure peu à peu et perd de sa crédibilité aux yeux de l'enfant. Comme Candide, Birahima prend une certaine distance avec cette « philosophie » pour partir en quête d'une explication, tentant de trouver la voie – ou la voix, comme nous le verrons – qui lui permettra de « comprendre », en dehors des sentiers du fatalisme et du fétichisme.

La réfutation du fatalisme : le triomphe de la raison ?

Le roman *Allah n'est pas obligé* est avant tout la recherche, par un enfant, d'un sens dans le chaos des guerres civiles : comment expliquer tout ce qu'il a vu ? Comment justifier tous les maux auxquels il a été confronté ? Birahima veut comprendre, comme en témoignent les formulations explicatives de cette œuvre, dans laquelle on relève 145 occurrences de la locution conjonctive « parce que » et de ses synonymes.

La question de la théodicée

On retrouve, dans l'œuvre d'A. Kourouma, une problématique chère aux hommes du XVIII^e et théorisée par Leibniz dans son ouvrage *Essais de théodicée*¹⁵. Comme l'explique Martine de Gaudemar :

Il est le premier à avoir forgé un terme pour désigner l'entreprise de laver Dieu de toute responsabilité de l'existence du mal dans le monde, [...] la justice divine doit pouvoir être conciliée avec la liberté de l'homme et la providence de Dieu. D'où le titre d'un de ses *Essais de Théodicée* : la cause de Dieu plaidée par sa justice¹⁶.

Dans le roman, le credo fataliste « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas » semble indiquer que la cause de Dieu serait « plaidée » au contraire par son injustice, si l'on reprend la logique de Leibniz. Ainsi, la question de la théodicée ne se poserait même plus : Dieu aurait droit à l'injustice, la présence du mal sur terre et l'existence de Dieu n'étant alors plus inconciliables. Comme Jacques dans *Jacques le Fataliste*, Birahima devient le porte-parole peu convaincant et surtout peu convaincu de ce discours fataliste, qui est martelé dans le roman à la manière d'un leitmotiv. Birahima, malgré les apparences, ne se satisfait en effet pas de ce fatalisme : il veut comprendre. Cette « théodicée à l'africaine », si je puis m'exprimer ainsi, ne peut « l'éclairer », puisqu'elle écarte toute rationalité, ce que soulignait déjà Leibniz :

Leibniz distingue le destin *chrétien*, où Dieu étant posé, la série totale des choses est posée, et où l'événement est le fruit ou la conséquence des actions, ce qui préserve la responsabilité et la rationalité, du destin à *la turque* ou *mahométan*, d'après quoi l'événement arrive quoi qu'on fasse¹⁷.

Or Birahima tente, tout au long du roman, d'expliquer au lieu de s'abîmer dans l'ignorance permise par le fatalisme et par l'idée du caractère insondable de la volonté divine. Il cherche à comprendre ce qui a pu mener, par exemple, les enfants-soldats à la mort et ne se satisfait plus, au fur et à mesure que le roman avance, de cette « théodicée à l'africaine » qu'on lui a enseignée, comme le montre cette reprise sarcastique du discours de

15 Leibniz (Gottfried Wilhelm), *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1710]. Paris : Flammarion, coll. Garnier-Flammarion Philosophie, 1969, 506 p.

16 de Gaudemar (Martine), *Le Vocabulaire de Leibniz*. Paris : Ellipses, coll. Vocabulaire de, 2001, 64 p. ; p. 56.

17 de Gaudemar (M.), *Le Vocabulaire de Leibniz*, *op. cit.*, p. 26.

Marie-Béatrice : « Dieu n'est pas obligé d'être juste. Merci bon Dieu » (p. 154).

Le rejet de l'explication fétichiste

Mais c'est surtout le rejet, par Birahima, du discours fétichiste qui apparaît explicitement dans le roman. Si le discours optimiste de Yacouba se fissure peu à peu, il en est de même pour le système de représentation fétichiste du monde qui est exprimé par Yacouba, mais aussi par d'autres figures de féticheurs. Au départ, la polyphonie narrative associée à l'ironie rend difficile la perception de la distance que prend Birahima par rapport à ce discours fétichiste. C'est le danger d'un roman basé sur l'ironie, évoqué par Madeleine Borgomano : il n'existe pas, en effet, de « point d'ironie »¹⁸ pour souligner sa présence à l'écrit. Birahima retranscrit bien souvent ce qu'on lui a enseigné sans que le lecteur puisse percevoir s'il s'agit de sa voix ou de celle d'un autre personnage. À la mort de plusieurs enfants-soldats par exemple, le héros reproduit l'explication fétichiste qu'on lui a fournie :

Certainement nous avons fait des conneries pour que nos protections soient aussi nulles [...]. Et effectivement, après des investigations, on a su que des interdits avaient été transgressés par des enfants-soldats. [...] Nous avons transgressé en consommant du cabri (p. 120).

Pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon¹⁹, aucun « signal » de l'ironie n'apparaît ici. Au contraire, le locuteur semble adhérer aux propos qu'il rapporte comme le suggère le modalisateur « et effectivement ». Ce n'est que quelques lignes plus bas que le lecteur prendra la mesure de l'ironie de ce passage avec, pour commencer, l'expression de la révolte de Birahima par le biais d'une ironie sur le langage lui-même : « J'étais rouge de colère. Non... un noir comme moi ne devient jamais rouge de colère : ça se réserve au blanc. Le noir devient crispé. J'étais crispé de colère, enragé » (p. 121). Cette rage semble ne pas pouvoir trouver sa juste expression dans les possibles du langage. L'enfant rejette alors catégoriquement cette explication :

18 Borgomano (Madeleine), *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan, 2000, 201 p ; p. 85.

19 Hamon (Philippe), *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette Supérieur, coll. Recherches Littéraires, 1996, 159 p.

Les féticheurs sont des fumistes. (Fumiste signifie personne peu sérieuse, fantaisiste, d'après mon Larousse.) Sans blague ! Pour avoir consommé du cabri, il y avait là trois morts, d'après les féticheurs. Sortir des conneries énormes comme ça. C'est incroyable ! (p. 121).

La stupidité de ce raisonnement fétichiste est démontrée par l'évocation de l'écart « énorme » entre la cause, « avoir consommé du cabri », et l'effet, « il y avait là trois morts ». Nous sommes ici en présence du même système de démonstration que dans *Candide* où l'inanité du discours finaliste de Pangloss est prouvée par l'évocation de l'absurdité de ce système de « causalité courte » dont parle Jean Starobinski, l'inanité de la « causalité longue du plan divin »²⁰ étant sous-tendue par le rejet du fatalisme et de la théodicée évoqué plus haut. Ce rejet de l'explication du monde offerte par les fétichistes apparaît à nouveau un peu plus loin : « Et quand je pensais à la connerie des féticheurs qui prétendaient que c'était à cause d'un cabri consommé au mauvais moment, j'enrageais encore plus fort. Faforo ! » (p. 125-126). L'élève se détache donc du « maître » et se révolte contre ce qu'on lui a enseigné : « Je doutais, comme certains de mes camarades, des conneries des féticheurs et nous riions sous cape » (p. 126) ; « Moi et certains de mes camarades qui doutaient de l'efficacité de leurs fumisteries de fétiches, nous avons ri sous cape » (p. 127). Le lecteur sent monter progressivement l'agacement du personnage face aux explications que les féticheurs donnent à propos des événements : les termes orduriers abondent, le ton est de plus en plus sarcastique. Nous sommes à cent lieues de la déférence que manifestait Birahima à l'égard de la « science » fétichiste de Yacouba au début de leur périple. Birahima finit par éclater en exprimant cette interrogation quasi métaphysique :

Moi alors j'ai commencé à ne rien comprendre à ce foutu univers. À ne rien piger à ce bordel de monde. Rien saisir de cette saloperie de société humaine. [...] C'est vrai ou c'est pas vrai, cette saloperie de grigri ? Qui peut me répondre ? Où aller chercher la réponse ? Nulle part. Donc, c'est peut-être vrai, le grigri... ou c'est peut-être faux, du bidon, une tricherie tout le long et large de l'Afrique (p. 129).

Le trouble de Birahima est manifeste : les interrogatives se multiplient, les alternatives se succèdent, montrant à quel point il est perdu et ne sait plus à quel système d'explication du monde il doit se référer. Son obsédant désir de comprendre est souligné par le rythme ternaire des premières lignes. Nous sommes ici au cœur du roman, et au paroxysme de cette tentative

20 Starobinski (J.), « Le Fusil à deux coups de Voltaire », *art. cit.*

désespérée, de la part d'un enfant, en vue de comprendre « ce foutu univers », ce « bordel de monde ». Comment expliquer le mal ? Sûrement pas grâce au système d'explication fétichiste que Birahima n'a eu de cesse de mettre à distance tout au long de l'œuvre.

Finalement, c'est l'ensemble d'une doctrine finaliste, portée par le fatalisme ou le fétichisme, qui semble écartée par l'enfant : il renoncera à rechercher indéfiniment les « causes des causes » des événements et tentera de trouver la vérité dans la connaissance. L'œuvre d'A. Kourouma fait alors écho à la pensée de Spinoza :

Et [...] les partisans de cette doctrine, qui ont voulu faire étalage de leur talent en assignant des fins aux choses, ont, pour prouver leur doctrine, apporté un nouveau mode d'argumentation : la réduction, non à l'impossible, mais à l'ignorance ; ce qui montre qu'il n'y avait aucun autre moyen d'argumenter en faveur de cette doctrine. Si, par exemple, une pierre est tombée d'un toit sur la tête de quelqu'un et l'a tué, ils démontreront que la pierre est tombée pour tuer l'homme, de la façon suivante : si en effet, elle n'est pas tombée à cette fin par la volonté de Dieu, comment tant de circonstances (souvent, en effet, il faut un grand concours de circonstances simultanées) ont-elles pu concourir par hasard ? Vous répondrez peut-être que c'est arrivé parce que le vent soufflait et que l'homme passait par là. Mais ils insisteront : Pourquoi le vent soufflait-il à ce moment-là ? Pourquoi l'homme passait-il par là à ce même moment ? Si vous répondez de nouveau que le vent s'est levé parce que la veille, par un temps encore calme, la mer avait commencé à s'agiter, et que l'homme avait été invité par un ami, ils insisteront de nouveau, car ils ne sont jamais à court de questions : Pourquoi donc la mer était-elle agitée ? Pourquoi l'homme a-t-il été invité à ce moment-là ? et ils ne cesseront ainsi de vous interroger sur les causes des causes jusqu'à ce que vous vous soyez réfugié dans la volonté de Dieu, cet asile de l'ignorance²¹.

C'est dans cet « asile de l'ignorance », proposé par l'idée fataliste selon laquelle « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses », que Birahima refuse de s'enfermer.

La connaissance comme voie de salut : Fanta, une figure du philosophe ?

[L]e lien existant entre les causes et les effets, [...] l'homme des Lumières espère pouvoir peu à peu, grâce au développement des sciences, en comprendre le mécanisme. [...] Ainsi pourra s'expliquer [...] l'Histoire. Bien loin d'être un appel à une divinité

21 Spinoza, *L'Éthique*. Traduit par Roland Caillois. Paris : Gallimard, coll. Idées, 1954, 379 p. ; livre I, p. 66-67.

aveugle, bien loin d'évoquer la servitude, l'image de la chaîne est celle d'un principe de compréhension²².

C'est ce « principe de compréhension » que semble offrir le personnage de Fanta à Birahima. Loin de l'explication simpliste ressassée dans *Allah n'est pas obligé*, « ça, c'est la guerre tribale qui veut ça », Birahima reçoit une leçon « fouillée » des causes et des effets, des ressorts des conflits tribaux dans *Quand on refuse, on dit non*. Le leitmotiv de ce roman inachevé n'est-il pas la phrase de Birahima : « moi, j'ai compris » ? Ainsi, le credo fataliste qui interdisait toute recherche d'explications dans *Allah n'est pas obligé* cède la place, dans la suite des aventures de Birahima, au credo de la Raison.

Le véritable message de ces deux romans semble donc être celui du salut de ces enfants-soldats par la connaissance. Dans son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*²³, A. Kourouma avait déjà évoqué le problème de ceux qui deviendront la cible privilégiée des chefs de guerre en mal de recrutement. Birahima appartient au monde des « déscolarisés » et analyse lui-même la déscolarisation comme facteur déclenchant de l'enrôlement chez les enfants-soldats : « Lui, Siponni, c'est l'école buissonnière qui l'a perdu » (p. 213) ; de même, si Jean Bazon, alias Johnny la Foudre, s'est retrouvé embrigadé, c'est parce qu'il s'est fait chasser de son école (p. 193). Ainsi, si l'ignorance les a perdus, la connaissance apparaît comme le « remède » possible pour ces enfants. La fin de *Allah n'est pas obligé* ne nous offre-t-elle pas l'image de Birahima, « coincé » (p. 232) entre deux bandits, certes, mais surtout plongé dans l'étude des dictionnaires qu'il vient de recevoir ?

Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter (recevoir un bien transmis par succession). À savoir le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, l'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique Noire et le dictionnaire Harrap's (p. 233).

Et dans ce témoignage qu'il se propose de livrer, ne peut-on pas voir une allégorie du rôle de l'écrivain ? Ahmadou Kourouma affirme :

Il ne faut pas se gêner. Il ne faut pas se gêner. Il faut s'ouvrir. Nous n'avons pas à avoir honte de ce qu'on est. On n'a plus rien à cacher. Voilà, moi je n'ai rien à cacher.

22 Didier (B.), *Béatrice Didier présente Jacques le Fataliste et son maître de Diderot*, op. cit., p. 121.

23 Kourouma (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 335-336.

J'essaie de dire tout ce que la société présente de défauts ou autres dans leurs réalités puisque les gens le savent, le vivent. Je n'ai rien à cacher ²⁴.

Le titre de l'œuvre, *Quand on refuse, on dit non*, prend alors tout son sens : la formulation de ce que Birahima a vécu, sans embellissement, comme le souligne Jean Ouédraogo ²⁵, est un premier pas dans la conquête de cette liberté que permet l'espace de l'écriture. Face à cet arbitraire divin exposé tout au long de *Allah n'est pas obligé*, il reste à Birahima la liberté de raconter ou non ce qu'il a vécu : si Allah n'est pas obligé d'être juste, Birahima, lui, ne l'est pas non plus de raconter.

On ne peut comprendre les origines du mal, il faut renoncer à rechercher « la cause des causes », Birahima l'a bien compris. Reste l'espace de liberté offert par l'écriture : « Ce jeu d'un hasard contrôlé n'est-il pas à l'image de ce qui se passe dans l'écriture ? Et la démarche du romancier ne consiste-t-elle pas à donner des règles au hasard, à convertir son propre arbitraire en une apparence de hasard objectif ? » ²⁶. Ou encore, reste l'espace permis par la connaissance. Le véritable héritage des Lumières dans l'œuvre de Kourouma se situe là, et même si le manuscrit de *Quand on refuse, on dit non* est inachevé, ce qui impose une certaine prudence quant à son interprétation, on ne peut douter de ce message de foi en la connaissance, digne des philosophes du XVIII^e. Rappelons ici une information livrée par Gilles Carpentier à propos de Fanta : « Ahmadou Kourouma envisageait de la rebaptiser Sophie-Fanta, en hommage à sa fille cadette, dont il admirait l'érudition et l'opiniâtreté à l'étude... » ²⁷. On ne peut manquer de songer immédiatement à l'étymologie de ce prénom : *sophia*, la sagesse en grec, que l'on retrouve dans le terme « philosophie ». Le personnage de Fanta incarnerait donc la figure du philosophe et, au travers de ses « leçons » qui évoquent les dialogues socratiques, on ne peut s'empêcher d'espérer que celles-ci feront « accoucher l'esprit » de Birahima. Nous ne connaissons malheureusement jamais le fin mot de l'histoire de Birahima, mais gageons que la connaissance le mènera sur la voie du salut, car Kourouma était loin d'être un « afropessimiste ».

24 Ouédraogo (J.), *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : griots de l'indicible*, op. cit., p. 158.

25 Ouédraogo (J.), *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : griots de l'indicible*, op. cit..

26 Walter (É.), « *Jacques le Fataliste* » de Diderot, op. cit., p. 44.

27 Carpentier (Gilles), « Note sur la présente édition », dans Kourouma (A.), *Quand on refuse, on dit non*, op. cit., p. 147.

Ainsi, loin de s'abîmer dans l'ignorance liée au fatalisme, Birahima s'interroge devant les différentes manifestations du mal qu'il a pu rencontrer en chemin. Dans *Allah n'est pas obligé*, il ne craint pas de témoigner à propos des faits qu'il constate ; puis, raisonnant à leur sujet avec Fanta au cours de leur conversation itinérante dans *Quand on refuse, on dit non*, il est sur la voie de trouver, dans la connaissance historique des faits, une réponse possible à son questionnement. On mesure là l'impact de l'héritage des Lumières, le philosophe du XVIII^e faisant de la raison le guide de toute réflexion et de toute démarche intellectuelle : « la raison détermine le philosophe »²⁸, dit Dumarsais. Garantissant la justesse et la pertinence du raisonnement, elle est l'esprit d'examen qui oblige à n'accepter pour vrai que ce dont la vérité a été prouvée. Aux absurdes déductions d'un Pangloss, qui représente aux yeux de Voltaire une véritable caricature du philosophe, celui-ci oppose la méthode expérimentale, qui consiste, comme l'expliquait déjà Fontenelle, à s'assurer « du fait avant de [s]'inquiéter de la cause » pour éviter « le ridicule de trouver la cause de ce qui n'est point »²⁹.

Comme l'explique Arlette Chemain, « [l]a geste que compose l'écrivain originaire de Boundiali, somme immensément dense, intègre des interférences parfois insoupçonnées. L'héritage de la culture orale n'interdit pas en effet une innutrition par de vastes lectures »³⁰. Il semble en effet que Kourouma se soit « nourri » de la lecture des œuvres des philosophes du XVIII^e, et en particulier de *Candide* et *Jacques le Fataliste*, pour l'écriture des ses deux romans, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse, on dit non*.

Des échos apparaissent ainsi à différents niveaux. Sur le plan formel, par sa structure, son réseau de personnages et son usage de l'ironie, *Allah n'est pas obligé* se rapproche du conte philosophique et évoque *Candide* ; *Quand on refuse, on dit non*, par son recours à la conversation itinérante, peut être comparé à *Jacques le Fataliste*. Du point de vue des thèmes, A. Kourouma est proche des philosophes des Lumières par des préoccupations identiques, mais « transposées » dans la réalité de l'Afrique con-

28 Dumarsais (César Chesneau), article « Philosophe » de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XII, 1765.

29 Fontenelle, *Histoire des oracles* [1687], *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Fayard, coll. Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1991, 439 p. ; p. 161.

30 Chemain (Arlette), « Ahmadou Kourouma tel qu'en lui-même », *Notre librairie*, n°155-156 (*Identités littéraires*), juillet-décembre 2004, p. 216-221 ; p. 217.

temporaire : la question du mal et, à travers elle, la dénonciation de la guerre, la question de la destinée et de la liberté, le problème de la théodicée... L'œuvre d'A. Kourouma délivre enfin un message philosophique : comme ses prédécesseurs des Lumières, il rejette certaines idées qui ne font qu'entretenir un obscurantisme dangereux :

Birahima n'est pas un enfant-soldat comme les autres, il possède des fétiches bien singuliers : quatre dictionnaires à l'aide desquels il va nous permettre de nous accrocher à son histoire pour y trouver une porte de salut. [...] Du plus profond de son enfer, Birahima s'accroche à la définition des mots qu'il utilise [...]. Les mots sont des fétiches d'une nature différente de ceux que fabrique Yacouba, ils ne servent pas à protéger mais à assumer³¹.

La « porte de salut » du héros est donc celle des mots, à travers son témoignage, mais aussi celle de la connaissance, incarnée par le personnage-philosophe de Fanta. La connaissance de l'Histoire devient le moyen de raisonner au sujet de cette histoire individuelle. A. Kourouma se place ainsi dans la lignée des Lumières, méritant amplement son surnom de « Voltaire africain » qui « infatigablement [...] reprenait son bâton de pèlerin, missionnaire de l'Afrique, de la culture, de la civilisation, de la littérature, pour aider à penser juste »³²

31 Garnier (Xavier), « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré », *Identités littéraires*, *op. cit.*, p. 167-168.

32 Chemain (A.), « Ahmadou Kourouma tel qu'en lui-même », *art. cit.*, p. 221.

Migrations et diasporas



leme VAN DER POEL

Université d'Amsterdam

**LE DRAME DES HARRAGAS VU DE PRÈS ET DE LOIN :
YOUSSEF AMINE ELALAMY RENCONTRE HAFID BOUAZZA**

La plupart des études critiques qui s'intéressent au lien entre littérature et diaspora se concentrent sur la terre d'accueil plutôt que sur le pays d'origine. En témoignent, pour ce qui est de la littérature francophone, *Immigration and Identity in Beur Fiction*, l'ouvrage d'Alec Hargreaves qui a fait date, et de nombreuses publications récentes qui ont étudié l'émergence d'une littérature migrante dans plusieurs pays occidentaux, comme, par exemple : *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*, *Reading the Literatures of Asian America* ou encore *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*¹. Dans son travail très pertinent sur l'immigration algérienne en France, le sociologue Abdelmalek Sayad a observé le même phénomène dans le discours politique européen à propos de l'immigration. Nous avons tendance à oublier, constate-t-il, que chaque *présence* (de l'immigré) se traduit par une *absence* : « La présence s'impose, l'absence se constate sans plus ; la présence se règle, se réglemente, se contrôle, se gère, alors que l'absence se masque, se comble, se nie »². Ainsi, chez les

1 Hargreaves (Alec), *Immigration and Identity in Beur Fiction. Voices from the North-African Community in France* [1991]. New York : Berg Publishers, coll. Berg French Studies Series, 1997, 175 p. ; Adelson (Leslie), *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York : Palgrave-MacMillan, coll. Studies in European Culture and History, 2005, 274 p. ; Parati (Graziella), *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto : University of Toronto Press, coll. Toronto Italian Studies, 2005, 260 p. ; Wong (Sau-Ling Cynthia), *Reading Asian-American Literature : from Necessity to Extravagance*. Princeton : Princeton UP, 1993, 272 p.

2 Sayad (Abdelmalek), *La Double Absence*. Paris : Seuil, 1999, 437 p. ; p. 178.

universitaires aussi bien que dans le débat public, la terre d'origine est laissée dans l'ombre au profit de la terre d'accueil.

Je me propose ici de procéder en sens inverse et d'étudier l'image du Maroc telle qu'elle apparaît dans deux textes « marocains » contemporains qui évoquent le drame de l'immigration clandestine vers les pays du Nord, mais qui appartiennent à deux aires linguistiques différentes : la littérature marocaine d'expression néerlandaise et la littérature marocaine d'expression française. Par une telle approche comparative, j'essaierai de cerner la spécificité de chacun de ces textes par rapport aux difficultés de la réalité ambiante, tout en tenant compte aussi, bien entendu, de leurs particularités discursives. Je ferai ainsi une première tentative, si modeste soit-elle, pour rétablir le lien entre des auteurs qui, tout en ayant les mêmes origines, écrivent dans une langue européenne différente, raison pour laquelle ils ne sont presque jamais étudiés ensemble.

Les littératures marocaines de la diaspora

Parmi les trois littératures « migrantes » principales du Maroc (en français, en espagnol et en néerlandais), la littérature néerlandophone fait figure d'exception pour trois raisons³. Tout d'abord, contrairement au français et à l'espagnol qui, en tant que langues héritées de l'époque coloniale, sont toujours en usage au Maroc, le néerlandais est inexistant dans ce pays⁴. Par conséquent, la littérature marocaine d'expression néerlandaise se limite strictement aux Pays-Bas. C'est là qu'elle est publiée et qu'elle trouve ses lecteurs, tandis que les auteurs francophones et hispanophones ainsi que leurs lectorats respectifs se trouvent indistinctement sur les deux rives de la Méditerranée. Enfin, l'absence de passé colonial explique aussi pourquoi la littérature marocaine d'expression néerlandaise est une littérature encore très jeune. Étroitement liée à l'histoire de l'immigration des années soixante et soixante-dix du siècle dernier, elle a débuté en 1994 et ne compte pour l'instant qu'une seule génération d'écrivains. En revanche,

3 Ces trois littératures sont liées aux trois communautés les plus importantes de la diaspora marocaine : en Espagne, en France et aux Pays-Bas. Il existe également une large communauté d'origine marocaine en Belgique, mais ses auteurs écrivent soit en français, soit en néerlandais.

4 À côté de l'arabe dialectal, le *darja*, qui est la langue de communication principale, y sont parlés également l'arabe standard et les langues *amazigh*.

les littératures marocaines d'expression française et espagnole, plongeant leurs racines dans le temps des protectorats (1912-1956), comptent à présent quatre générations d'écrivains.

L'idée de rapprocher les différentes littératures du Maroc constitue une rupture avec la pratique courante en France, mais aussi aux Pays-Bas. Dans le contexte français, on a plutôt tendance à considérer la littérature marocaine d'expression française comme faisant partie intégrante de la « littérature du Maghreb ». Ce concept ne tient compte pourtant ni du grand écart qui existe entre les trois pays du Maghreb par rapport à l'histoire – celle de l'époque coloniale aussi bien que celle de l'indépendance –, ni de la manière dont ces histoires plurielles se reflètent dans l'écriture des auteurs originaires de ces trois pays. Aux Pays-Bas, les éditeurs – et leur exemple est suivi par la presse – sont plutôt enclins à ranger les jeunes auteurs d'origine marocaine sous la même étiquette que les écrivains originaires de pays islamiques les plus divers, tels que l'Iran, la Turquie et l'Irak. Le nom du site Internet créé par l'éditeur Vassalucci en 2001, *schrijverstussentweeculturen.nl*, c'est-à-dire « écrivains-entre-deux-cultures.nl », me paraît assez révélateur à cet égard.

Partant de l'idée empruntée à Abdelmalek Sayad qu'il est nécessaire de reconstituer l'identité de l'immigré en tant qu'*émigré* afin de lui conférer un passé et une histoire, je me demanderai s'il ne revient pas à la littérature « migrante » d'aujourd'hui d'effectuer ce travail, quoique sur le mode de la fiction. Je serai donc particulièrement attentive à tout ce qui, dans ces textes, rappelle « l'absence » de l'immigré, c'est-à-dire son histoire et ses origines. Avant de passer à l'analyse des textes proprement dits, je m'attarderai brièvement sur le concept assez équivoque de littérature « migrante ». La plupart des critiques qui se sont penchés sur ce problème s'accordent pour dire que cette notion est plutôt liée à un « programme esthétique » qu'aux « origines » des auteurs en question⁵. Comme le constatent Sandra Ponzanesi et Daniela Merolla dans l'introduction de *Migrant Cartographies*, ouvrage collectif édité par leurs soins, « *the only clear connection is that these are writers and artists who address and investigate*

5 Carine M. Mardorossian, citée par Walkowitz (Rebecca L.), « The location of literature : the transnational book and the migrant writer », *Contemporary Literature*, XLVII, 4, 2006, p. 527-545.

issues of home and abroad, identity and language, private and public domains, in more acute forms »⁶.

Par ailleurs, comme le fait observer Alec Hargreaves, la plupart des auteurs concernés n'ont pas vécu l'expérience de l'émigration. Ils sont souvent fils et filles d'immigrés et, même s'ils sont nés au Maroc, ils ont souvent été scolarisés en Europe⁷. Enfin, l'émergence assez récente du roman des *harragas*, sur lequel je reviendrai, montre très bien qu'une littérature « migrante » se définit plutôt par son thème que par les particularités biographiques de ses auteurs. Ceci semble confirmer la définition mise en avant par Leslie Adelson : « *The literature of migration would have to include all works that are produced in a time of migration or that can be said to reflect on migration* »⁸. On pourrait citer par exemple *Le Dernier Caravansérail*, spectacle consacré aux réfugiés à travers le monde, créé en 2004 par Ariane Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes.

L'émergence d'un nouveau genre romanesque : le roman des *harragas*

Le mot *harraga* est entré dans le langage courant dans les années quatre-vingt-dix. Au sens littéral, il signifie « brûler ». Ainsi sont désignés au Maghreb les immigrants clandestins qui ont l'habitude de brûler tous leurs papiers personnels avant d'essayer de traverser le détroit de Gibraltar⁹. Ils espèrent ainsi éviter d'être renvoyés dans leur pays d'origine, au cas où ils seraient arrêtés par les douaniers espagnols. Très souvent, ces traversées

6 Ponzanesi (Sandra) et Merolla (Daniela), eds., *Migrant Cartographies : New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Lanham MD : Lexington Books, 2005, 300 p. ; p. 4.

7 Hargreaves (Alec), « Perceptions of place among writers of algerian immigrant origin in France », dans King (Russell), Connell (John), White (Paul), eds., *Writing Across Worlds. Literature and Migration*. Londres-New York : Routledge, 1995, 304 p. ; p. 89.

8 Leslie Adelson, citée par Walkowitz (R.L.), « The location of literature », *art. cit.*, p. 533.

9 On trouve aussi les variantes *hrage* ou *ahrig*. Cf. Arab (Chadia), « Le "hrague" ou comment les Marocains brûlent les frontières », *Hommes et migrations. Nouvelles figures de l'immigration en France et en Méditerranée*, n°1266, mars-avril 2007, p. 82-96. Comme me l'a signalé Marjan Nijborg, les clandestins sont désignés en espagnol par le mot *pateras* (*patera* : bateau).

sur des barques de fortune se soldent par un échec et les clandestins trouvent la mort en pleine mer.

Depuis quelques années seulement, le drame humain qui se produit au seuil de l'Europe a donné naissance à un nouveau genre romanesque : le roman des *harragas*¹⁰. En 2008, un premier recueil de textes critiques lui a été consacré : *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*¹¹. Contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer, la production romanesque qu'a engendrée cette tragédie humaine se distingue tout d'abord par son caractère novateur et non-documentaire. Sur ce point, ce corpus est très différent, par exemple, de celui qu'avait suscité, quelques années plus tôt, la guerre civile en Algérie et dans lequel l'intérêt documentaire l'emportait souvent sur la recherche esthétique. La littérature des *harragas* comprend désormais des textes écrits en français, en arabe, en espagnol, en italien et même en néerlandais.

Aux deux pôles de la mondialisation : clandestins et touristes

Hafid Bouazza, né au Maroc en 1970, est issu de l'immigration marocaine aux Pays-Bas. Contrairement à la grande majorité des Néerlandais originaires du nord du Maroc, sa langue maternelle n'est pas le rifain (ou le *tarifit*), mais l'arabe dialectal. À l'heure présente, son œuvre comprend plusieurs nouvelles et romans, ainsi que quelques adaptations théâtrales en néerlandais (notamment de Shakespeare et de Marlowe) et des traductions de poésie arabe. Auteur à succès dès ses débuts, il a reçu le prix E. du Perron pour son premier ouvrage, un recueil de nouvelles intitulé *De voeten van Abdullah*¹² (Les Pieds d'Abdullah). Son roman *Paravion*¹³, d'abord nommé pour le très prestigieux prix AKO, a ensuite été couronné par le *Gouden Uil*, l'un des prix littéraires les plus importants des communautés néerlandophones aux Pays-Bas et en Belgique.

10 Il revient à Abdallah Mdarhri Alaoui de l'avoir signalé le premier. Cf. Alaoui Mdarhri (Abdallah), *Aspects du roman marocain (1950-2003). Approche historique, thématique et esthétique*. Rabat : Édition Zaouia Art et Culture, 2006, 159 p. ; p. 73-80.

11 Redouane (Najib), dir., *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Paris : L'Harmattan, coll. Autour du texte maghrébin, 2008, 258 p.

12 Bouazza (Hafid), *De voeten van Abdullah* [1996]. Amsterdam : Prometheus, 2005, 158 p.

13 Bouazza (H.), *Paravion*. Amsterdam : Prometheus, 2003, 220 p.

Je m'intéresserai ici plus particulièrement à la nouvelle « De Oversteek » (La Traversée), publiée pour la première fois dans la réédition du recueil *De voeten van Abdullah* (2005)¹⁴. L'histoire se déroule sur une plage près de Bertollo, village isolé au nord du Maroc qui sert aussi de décor aux autres nouvelles¹⁵. On peut supposer que le choix du toponyme n'est pas dénué d'ironie car, grâce aux publicités télévisées pour l'huile d'olive Bertolli, il est devenu synonyme de la joie de vivre et de la longévité qui sont supposées résulter du style de vie méditerranéen – et notamment d'une cuisine à base d'huile d'olive –, ce qui contraste fort avec la rudesse des mœurs et la morosité qui règnent dans le village marocain entouré d'oliveraies dépeint par H. Bouazza¹⁶.

L'*incipit* du récit nous présente deux vieillards qui, du haut d'une colline, observent l'arrivée sur la plage d'un homme et d'une femme qui porte un nouveau-né dans ses bras. Ce couple, évoquant l'image biblique de la fuite en Égypte, est entouré d'une kyrielle d'enfants. Accompagnés par un passeur local, ils attendent l'arrivée du bateau qui, à la nuit tombée, leur fera traverser le détroit de Gibraltar pour gagner l'Europe. Malgré la parcimonie de la description, l'auteur réussit parfaitement à nous présenter les acteurs principaux du drame. Par le geste tout naturel de partager leur repas, non seulement avec le passeur mais aussi avec les deux inconnus qui les épient du haut de la colline, la petite famille témoigne clairement de cette hospitalité sans bornes qui caractérise les habitants du Sud marocain :

14 Bouazza (H.), *De voeten van Abdullah*, *op. cit.*, p. 145-158.

15 Les récits réunis dans *De voeten van Abdullah* évoquent plus ou moins chronologiquement l'histoire de Bertollo, lieu de naissance du narrateur. Le moment où le village est livré aux flammes coïncide à peu près avec le départ du héros que nous retrouvons par la suite à Amsterdam, aux prises avec une belle blonde, Apollien. Il revient ensuite au village pour y prendre femme. Dans les deux derniers récits, la communauté de Bertollo s'est réduite à deux vieillards (*cheikhs* dans le texte), un imam et quelques pêcheurs ; l'action s'y déplace du village avec ses oliveraies vers la plage.

16 Les consonances du nom « Bertollo » n'étant ni arabes ni rifaines, il me semble peu probable que le village dont est originaire l'auteur s'appelle ainsi dans la réalité, comme le suggère Henriette Louwerse dans son étude sur l'œuvre de H. Bouazza (*Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Bern : Peter Lang, 2007, 252 p. ; p. 12). Ma collègue Yasmina el Haddad m'a en revanche indiqué que dans le *darija* des environs de Tanger, le mot « bertollo » signifie « andouille », « pauvre type ». Comme le village emprunte son nom à un propriétaire terrien local terrorisant tout le monde, l'ironie de l'auteur viserait donc le personnage plutôt que le village auquel il a donné son nom.

Le repas était prêt, fut servi. Mes héros étaient assis autour du brasero et goûtaient le bonheur familial, comme s'ils étaient chez eux. Le père s'était même étendu sur le côté et faisait entendre une sorte de pépiement pour éliminer les restes de nourriture entre ses dents. Un enfant apporta trois plats jusqu'à l'olivier ¹⁷.

Ce passage idyllique semble déjà annoncer la tragédie imminente. La famille ne survivra pas à la traversée et, même si elle réussissait à « brûler » les frontières de la forteresse Europe, elle y trouverait tout l'opposé de l'hospitalité ancestrale qui est le propre des peuples du désert.

Dans son essai sur H. Bouazza, Henriette Louwerse souligne à juste titre le rôle assez remarquable que joue le narrateur dans ce texte. En tant que narrateur hétérodiégétique, il semble s'empêtrer de plus en plus dans le dédale de son propre récit. Ce qui se présente au début comme une simple intervention d'auteur (ou de narrateur) cherchant à détruire l'illusion de réalité que peut produire la fiction (« regarde-les naviguer sur les ris ¹⁸ de mes règles ») devient progressivement une affirmation d'impuissance : « et alors me submergent les ténèbres, m'enterre un lit de vagues ¹⁹ ». L'auteur, ou plutôt le « je » intrusif qui se trouve à mi-chemin entre la personne réelle de H. Bouazza et les personnages fictifs qu'il a créés, se déclare ici incapable de sauver ses personnages de la noyade en pleine mer. L'Europe, terre promise des clandestins, s'avère être le séjour des morts. Car l'homme vêtu d'une cagoule qui, à la nuit tombée, recueille la petite famille dans sa barque, n'est autre que Charon, le nocher des enfers. L'apparition de ce gardien impassible confère un caractère magico-réaliste à la nouvelle tout en raffermissant du même coup sa portée politique. Le narrateur nous fait ainsi comprendre que, de nos jours, la Méditerranée, lieu d'échanges millénaires entre hommes et cultures, s'est transformée en Styx, fleuve séparant les vivants des ombres errantes des défunts.

17 « Het eten was gereed, werd opgediend. Mijn helden zaten om het komfoor en genoten als in de vertrouwde omgeving van hun huiselijk geluk. De vader was zelfs op zijn zij gelegen en tsjilpte om etensresten tussen de tanden te verwijderen. Een kind bracht drie borden naar de olijfboom » (Bouazza (H.), « De Oversteek », *art. cit.*, p. 149-150) (ma traduction).

18 Ris : terme de marine désignant une partie de voile où passent les garcettes, qui permettent de la serrer pour en diminuer la surface.

19 « Zie ze varen op de reven van mijn regels [...] en dan bezwijmt mij een duisternis, begraaft mij een golvenbed » (p. 151-152).

Mais l'interventionnisme de l'auteur fait plus que souligner la différence entre le présent réel du lecteur et le présent fictif du récit. En créant un lien entre le drame des *harragas* et l'émigration marocaine des années soixante, l'auteur mêle des éléments tirés de sa propre vie à celle de ses personnages. Après la description du repas familial évoquée plus haut, le narrateur poursuit ainsi : « Un spectacle familial ! Combien de fois n'ai-je pas vu, *plus tard et dans des conditions plus confortables*²⁰, des familles comme celle-ci, en route vers la mère-patrie, qui pour se reposer et pour manger s'installent au bord de la route ? ». Il évoque aussi « les voitures surchargées [...] comme des maisons à roues » et « les enfants qui courent en rond [...] inconscients de toute l'étrangeté qui les attendait, si différente de chez eux, plus étrange que leur salle de classe, sous une verdure qui [...] se faisait de plus en plus rare ». Ce long passage se termine ainsi : « Quelques heures plus tard la magie de l'autre rive leur faisait des œillades, c'était le front de l'étrange mère-patrie. Mais il restait encore une dernière nuit épouvantable à passer. Et puis le bateau arriverait »²¹.

Ce passage semble illustrer à la perfection le mot d'André Gide : « C'est de l'auteur que tout émane. [...] Ce n'est pas lui qu'il peint, mais ce qu'il peint, il aurait pu le devenir s'il n'était pas devenu tout lui-même »²². Dans le texte de H. Bouazza, cette constatation prend une connotation très particulière, parce qu'au lieu de rapprocher le phénomène des *harragas* de l'émigration masculine et ouvrière des années soixante, l'auteur associe le *départ* des émigrés clandestins d'aujourd'hui au *retour au pays* des enfants d'immigrés. Ainsi, la problématique de la migration clandestine lui permet de renouer avec son propre passé et de passer de l'un à l'autre pôle de la mobilité humaine d'aujourd'hui : des embarquements clandestins au tourisme de masse. Le lien entre ces deux figures de la mondialisation est

20 Je souligne.

21 « Een bekend gezicht ! Hoe vaak zag ik zulke mensen niet in latere tijden, in comfortabeler omstandigheden, op weg naar het moederland, aan de weg rusten en eten ? [...] de overbelaste wagens [...] deze wagens als huizen op wielen [...] de kinderen die rondrenden in cirkels [...] onbewust van [...] al het vreemde dat hen wachtte, anders dan thuis, vreemder dan de klas, onder het groen dat, zuidelijker, steeds schaarser werd. [...] Een paar uren verder lonkte de magie van de overkant, het voorhoofd van het vreemde moederland. Maar er restte nog een laatste erbarmelijke overnachting. En dan zou de boot komen » (p. 148-149).

22 Gide (André), *Journal (1889-1939)*. Paris : Gallimard, 1951, 1378 p. ; p. 829.

repris un peu plus loin lorsque le narrateur parle de son désir de changer ses *harragas* en touristes de luxe :

Et je créerais si volontiers pour eux à l'aide de la magie mauve et rose une ville faite de nuages et de lumière : le salut de bienvenue que leur préparent des lieux hospitaliers, les visions fantastiques et folles de nouveaux pays [...], les arbres sortent des trottoirs, il y règne un silence complet, les fenêtres y captent le soleil qui s'est levé du mauvais côté, le corps s'y renouvelle, un autre air emplit les poumons, le sang y crée d'autres cellules²³.

Comme l'a souligné Mary Louise Pratt, ces deux figures de la mobilité humaine sont constitutives d'une nouvelle ère « coloniale » que nous sommes en train de vivre aujourd'hui :

Today at the beginning of the twenty-first century, tourism is the largest industry in the world after the drug trade. Labor migration has produced, among other things, a reversal of the colonial spread of settlers from Europe outwards²⁴.

Si M.L. Pratt conçoit ces deux pôles de la mobilité humaine comme nettement séparés l'un de l'autre (les touristes et les immigrés formant deux groupes distincts), le texte de H. Bouazza met l'accent sur leurs interférences, voire sur leur caractère interchangeable. Car les enfants des émigrés d'autrefois – et cela vaut aussi d'une certaine façon pour les émigrés eux-mêmes – prennent l'habitude de retourner au pays d'origine en tant que touristes. Le statut d'immigré n'est donc pas fixe, mais change d'une génération à l'autre et même à l'intérieur d'une génération.

Le recours au réalisme magique

Le thème des *harragas* constitue aussi le sujet du deuxième roman du jeune auteur marocain francophone Youssouf Amine Elalamy : *Les Clandestins*²⁵. Dans ce récit polyphonique, un narrateur hétérodiégétique

23 « En ik zou zo graag met malve en roze magie een stad van wolken en licht voor hen willen oprichten : de welkomstgroet van gastvrije oorden, de felle visioenen van nieuwe landen [...], de bomen groeien er uit het plaveisel, het is er zo stil, de ramen vangen de zon op die aan de verkeerde kant is opgegaan, het lichaam hernieuwt zich, andere lucht vult de longen, het bloed maakt andere cellen aan [...] » (p. 151).

24 Pratt (Mary Louise), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* [1992]. New York : Routledge, 2008, 276 p. ; p. 237. Cf. également : Bhabha (Homi K.), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994]. Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages, 2007, 411 p. ; chapitre XI, p. 323-355.

25 Elalamy (Youssouf Amine), *Les Clandestins*. Rabat : Eddif, 2000, 170 p.

retrace l'histoire de treize personnages, onze hommes, une femme et un enfant, qui ont fait naufrage pendant la traversée du détroit de Gibraltar et dont les cadavres ont été rejetés sur une plage marocaine. Comme l'a montré Birgit Mertz-Baumgartner dans son analyse très pertinente du roman, l'opposition entre un Nord riche et un Sud pauvre est au centre du récit : « Présenté en oppositions binaires, le Sud signifie pour les personnages du roman : oppression, servitude et pauvreté, le Nord par contre est perçu comme terre de liberté, de démocratie et d'une vie meilleure »²⁶.

Bien que le roman porte sur un sujet d'actualité, il ne s'agit pas d'un récit réaliste conventionnel. D'une certaine façon, le récit d'Y.A. Elalamy se présente comme une version moderne du *shipwreck novel*, récit de naufrage hérité de l'époque des voyages de découverte. Mais, comme le souligne à juste titre Mary Louise Pratt dans *Imperial Eyes*, contrairement à ces jeunes aventuriers européens évoqués dans la littérature coloniale, qui partaient à la recherche de quelque île au trésor, les héros d'aujourd'hui meurent le plus souvent de manière atroce : étouffés dans la cale d'un navire, noyés en plein mer ou morts de froid dans le container d'un camion frigorifique²⁷.

Les Clandestins comporte un grand nombre d'éléments magiques. Les morts y parlent et chantent tout en mêlant leurs voix à celles des vivants. De plus, certains thèmes rapprochent le roman du conte de fées : l'histoire de Salah, par exemple, « qui avait voulu boire la mer » (p. 118), ou celle de l'enfant muet dont le petit cadavre renferme « des milliers de paroles, des kilomètres et des kilomètres de phrases enroulées à l'intérieur, lisibles mais jamais lues, un parchemin géant, englouti et scellé à jamais » (p. 137). La qualité poétique des *Clandestins* réside enfin dans le rôle que joue la mer dans le récit. Comme le fait remarquer Abdallah Mdarhri Alaoui, elle y acquiert le statut d'un vrai personnage : « Tantôt hostile aux clandestins, tantôt allié ; dans tous les cas révélateur de leur destin »²⁸. Par sa récurrence dans le texte, la mer-mort devient un véritable leitmotiv, qui prend la forme tantôt de larmes et de pleurs, tantôt de pluie, et évoque

26 Mertz-Baumgartner (Birgit), « Y. Elalamy : constructions et transgressions », dans Redouane (N.), dir., *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, op. cit., p. 83-95 ; p. 85.

27 Pratt (M.L.), *Imperial Eyes*, op. cit., p. 239.

28 Mdarhri Alaoui (A.), *Aspects du roman marocain*, op. cit., p. 74.

aussi le thème de la sécheresse qui pousse les masses appauvries de l'Afrique rurale vers le Nord.

Ceci m'amène au contenu *politique* du roman d'Y.A. Elalamy, car, malgré son caractère poétique et son lyrisme, le texte comporte une référence très nette à l'actualité, de même qu'une critique sociale dénuée de toute ambiguïté, adressée aux Européens et aux autorités marocaines en même temps. Les premiers sont surtout visés en la personne du photographe qui considère les cadavres des noyés d'un point de vue purement esthétique :

Une partie du rivage tapissée d'algues et, à l'arrière-plan, du bleu à perte de vue. Ici, une lumière diffuse adoucit la couleur du noyé. Un Sénégalais ou un Malien. Peut-être un Noir seulement. Pour photographier un noyé de couleur, il est parfois nécessaire d'augmenter le temps de pose d'un cran et demi. Avec un posémètre, on mesurera la lumière sur la peau sombre pour éviter que le fond ne soit surexposé (p. 97).

L'auteur critique ainsi les Européens qui restent indifférents au drame humain qui se déroule jour et nuit aux frontières de leur continent. Ils semblent avoir besoin d'images de plus en plus choquantes pour être émus et ont tendance, en l'esthétisant, à changer la souffrance humaine en spectacle. Le Maroc, en revanche, apparaît comme un pays qui, tout en aspirant à la modernité, n'arrive pas à éviter les écueils d'un néolibéralisme sauvage, de la corruption et de l'injustice. Ainsi sont évoquées les manifestations quotidiennes de chômeurs de toutes sortes devant le parlement de Rabat, les déboires de la bureaucratie, et l'existence d'une censure qui ne recule pas devant l'idée de transformer treize *harragas* noyés en « deux baigneurs imprudents » (p. 41-42). Ce sont donc – en partie – les conditions sociales et matérielles particulièrement dures au Maroc qui poussent les jeunes à partir.

Par ce mélange d'éléments réalistes et magiques, de poésie et de critique sociale, le roman d'Y.A. Elalamy est donc un texte qui, pour citer Tzvetan Todorov, « passe outre la distinction du réel et de l'imaginaire, de ce qui est et de ce qui n'est pas »²⁹. Mais ce texte se distingue tout de même de la littérature fantastique traditionnelle par l'engagement social et politique dont il témoigne. Tout en prenant la défense de la masse des opprimés du Tiers-Monde, le narrateur s'efforce de montrer à ses lecteurs – métropolitains pour la plupart – la face cachée de la mondialisation. Par

29 Todorov (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970, 188 p. ; p. 175.

cette volonté de transcender le sort individuel de ses personnages, Y.A. Elalamy rejoint les auteurs contemporains qui, suivant la trace d'un García Márquez ou Salman Rushdie, ont recours au réalisme magique pour nous parler de l'histoire post-coloniale des pays émergents³⁰. Comme l'écrivent Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora dans leur introduction à *Magical Realism* : « Magical effects are used to indict the follies of both empire and its aftermath »³¹. Ainsi, H. Bouazza et Y.A. Elalamy se servent du réalisme magique pour dénoncer le discours européen ambiant sur l'immigration tout en témoignant aussi, mais à un niveau différent, de leur désir de créer des communautés humaines alternatives, voire parallèles³².

Les *harragas* vus du Maroc et des Pays-Bas

Dans les deux textes qui nous intéressent ici, le narrateur fait irruption dans le récit. Par ce geste autoréférentiel qui, d'après Jean-Pierre Durix, constitue l'un des traits récurrents du réalisme magique, il établit une certaine complicité avec ses lecteurs³³. En disant « nous », il nous fait partager son impuissance devant le sort des naufragés de Gibraltar et son désespoir devient aussi le nôtre :

On aurait pourtant aimé sortir de cette histoire comme on sort d'un film, le cœur serré mais avec la consolation [...] que, si nous l'avions voulu, nous aurions même pu, en appuyant sur une de ces touches, faire un arrêt sur image. [...] Seulement voilà, on ne triche pas avec les livres (p. 169).

Dans cette histoire, les personnages « ne vont pas se noyer dans les mots » (p. 170) : la mort des victimes est aussi irrévocable que réelle. *Les Clandestins* – et sur ce point ce texte est comparable à « De Oversteek » de H. Bouazza – est donc un roman sur l'impossibilité de dire la souffrance des *harragas* ou d'évoquer ces êtres humains dans cette matérialité qu'ils n'ont plus. En témoigne aussi le chapitre sur Chama, la seule femme parmi

30 Cf. Durix (Jean-Pierre), *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse : Deconstructing Magic Realism*. Londres : Palgrave-MacMillan ; New York : St Martin's Press, 1998, 216 p. ; p. 116-117.

31 Parkinson Zamora (Lois), Faris (Wendy B.), eds, *Magical Realism : Theory, History, Community*. Durham-Londres : Duke UP, 1995, 592 p. ; p. 6-7.

32 Hart (Stephen M.), Ouyang (Wen-Chin), eds., *A Companion to Magical Realism*. Woodbridge : Tamesis, 2005, 293 p. ; p. 19.

33 Durix (J.-P.), *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse, op. cit.*, p. 117-118.

les victimes : « C'est fou, tu avais beau chercher partout dans ta tête, dans les mots que tu portes en toi, tous lui allaient trop petit ou trop grand, jamais à sa taille, et des mots, pour elle, il n'y en avait pas » (p. 69). Ceci explique sans doute pourquoi les deux auteurs, Y.A. Elalamy aussi bien que H. Bouazza, se défendent expressément de vouloir créer l'illusion du réel, car aucun réalisme littéraire ne s'approchera jamais, même de loin, de la vérité horrible des noyés. Soulignant ainsi le caractère illusoire de leurs fictions, les auteurs, à l'opposé du personnage du photographe chez Y.A. Elalamy, témoignent d'une prise de position qui se veut d'abord éthique, tout en évitant le kitsch.

H. Bouazza et Y.A. Elalamy parlent donc tous les deux de l'actualité – la forteresse Europe et ceux et celles qui en sont exclu(e)s – en mêlant le merveilleux (ou le fantastique) au réel. On notera que le réel qui constitue le fond de leur narration ne se situe ni en Europe ni au Maghreb mais – littéralement – dans l'entre-deux : en Méditerranée, c'est-à-dire cette barrière infranchissable constituée par les dix-sept kilomètres qui séparent l'Espagne du Maroc. Mais la ressemblance entre les deux textes s'arrête là : si Y.A. Elalamy se sert du thème des *harragas* pour critiquer la situation politique et sociale au Maroc, H. Bouazza, en revanche, utilise la même matière pour faire le lien entre les deux vagues d'immigration (celle des années soixante et celle d'aujourd'hui), ce qui lui permet de revenir sur son propre passé de fils d'immigrés. Ainsi la nouvelle « La Traversée » peut-elle être lue comme une toute première tentative – car il s'agit d'un récit de quelques pages seulement – de doter la communauté marocaine des Pays-Bas d'une histoire *propre*, qui réside, entre autres, dans ce souvenir commun du retour au pays pendant les vacances d'été.

Lorsqu'on compare l'image du Maroc chez Y.A. Elalamy à celle évoquée par H. Bouazza dans les autres nouvelles réunies dans *De voeten van Abdullah*, il devient tout à fait clair que le Maroc de ce dernier ne correspond en rien au pays réel que l'on pourrait désigner comme « le Maroc de Rabat et de Casablanca ». Comme l'a très bien montré Henriette Louwerse dans son ouvrage sur H. Bouazza, il s'agit plutôt d'une construction :

Playfully exploiting cultural expectations, the stories appear to echo the one-dimensional views of the Arab world that are predominant in the West, both exotic and cruel, romantic and perverted, horrifying and fascinating. Bouazza confirms what « we » expect to

read about a little village in Morocco, but inflates and emphasizes elements that upset the safe and recognisable ³⁴.

Pourtant, il me semble que cette question est plus complexe encore, car H. Bouazza fait plus que dénoncer les fantasmes de ses compatriotes néerlandais concernant « l'Orient ». Il montre aussi et surtout comment ces fantasmes sont colorés par l'autre face de leur héritage culturel *national* (qui est aussi le sien) et qui fait contraste avec l'image stéréotypée des Pays-Bas en tant que société tolérante et permissive. C'est l'existence d'une Hollande « profonde », dominée par l'orthodoxie religieuse, une morale sexuelle étriquée et un refus de la modernité ³⁵. Dans l'œuvre de H. Bouazza, le contraste entre ces deux mondes est omniprésent, la Hollande « éclairée » prenant la forme d'un espace citadin idyllique (avec l'image récurrente du *Vondelpark* amsteldamois), la Hollande « profonde » revêtant l'apparence d'une dystopie rurale.

La description du village de Bertollo semble parfaitement illustrer cette idée, car on y trouve amalgamés de nombreux clichés sur les Marocains, tels qu'ils sont véhiculés par un certain discours nationaliste et xénophobe aux Pays-Bas, et certaines caractéristiques du protestantisme conservateur néerlandais. Le premier élément se trouve illustré par la référence au port de la *burqua*, vêtement qui, bien qu'inexistant au Maroc, est l'enjeu d'un débat public très animé aux Pays-Bas. Le second point est exemplifié par l'imam qui, à un moment donné, proclame qu'il est interdit de regarder la télévision. Si cela paraît peu probable dans le contexte marocain, c'est plus plausible dans certains milieux protestants conservateurs aux Pays-Bas ³⁶. H. Bouazza montre ainsi que l'idée du Maroc qui prévaut chez ses compa-

34 Louwerse (H.), *Homeless Entertainment*, *op. cit.*, p. 81.

35 C'est dans ces communautés protestantes très fermées que les parents refusent de faire vacciner leurs enfants contre la polio, car ils estiment que si un enfant meurt, c'est la volonté de Dieu.

36 Ceci est souligné aussi par l'emploi, dans le contexte « marocain », de certains mots néerlandais qui ont une connotation calviniste très forte, comme *ouderling* : « ancien », dignitaire dans l'église protestante des Pays-Bas. Dans la nouvelle « Le fils prodigue » (« De verloren zoon », *De voeten van Abdullah*, *op. cit.*, p. 121-133), le narrateur se réfère par ailleurs directement au conservatisme religieux néerlandais : « Il y a dans ce pays beaucoup de villages comme ça, qui, bien qu'équipés de tout le confort moderne, témoignent d'un certain conservatisme » (« *Er zijn in dit land veel van zulke dorpen die, ondanks alle gemakken van de moderne tijd, een bepaald conservatisme vertonen* », p. 122).

triotés néerlandais et oriente pour une large part le débat public sur l'immigration est d'abord une *projection*.

Ce que révèle la comparaison entre ces deux textes, c'est que l'image du Maroc qu'ils présentent n'est certes pas la même. Tandis qu'Y.A. Elalamy, en insistant sur ce qui décide ses personnages à partir, brosse un tableau assez critique du Maroc à l'heure actuelle, H. Bouazza évoque un Maroc aussi mythique que multiforme. C'est un fantasme qui est le produit de l'imagination des immigrés de la première génération, des enfants de ceux-ci et d'un lectorat néerlandais qui a du mal à distinguer un exotisme d'importation d'un exotisme endogène³⁷. Sur ce point, l'écriture de H. Bouazza reprend, mais sur le mode de la fiction, le système mythico-rituel qui, d'après A. Sayad, sous-tend l'immigration en tant qu'expérience vécue. Il s'agit de tout un discours s'articulant autour de la « triple vérité » de la terre d'exil (*elghorba*) :

Dans la logique traditionnelle *elghorba* est associé au « couchant », [...] à « l'obscurité », [...] à l'exil, à la frayeur, [...] au malheur, etc. Dans la vision idéalisée de l'émigration, source de richesse et acte décisif d'émancipation [...] *elghorba* [...] tend (sans toutefois y parvenir pleinement) à porter une autre vérité qui l'identifierait plutôt à bonheur, lumière [...]. C'est toute l'expérience de l'émigré qui oscille sans cesse entre ces deux images contradictoires de *elghorba*. Faute de pouvoir résoudre la contradiction dans laquelle il est ainsi enfermé, car il lui faudrait renoncer à émigrer, il ne peut que se la masquer³⁸.

Ce que nous proposent les textes de H. Bouazza, c'est de démasquer le discours sur l'émigration aux Pays-Bas et les contradictions qu'il renferme. Mais à l'opposé de ce que nous suggère A. Sayad, ce discours ne se limite pas pourtant aux seuls milieux d'immigrés. S'étendant jusqu'au débat public aux Pays-Bas, il concerne aussi et surtout les classes politiques de ce pays.

37 Cf. Hargreaves (A.), « Perceptions of place among writers of Algerian immigrant origin in France », *art. cit.*, p. 89-100.

38 Sayad (A.), *La Double Absence*, *op. cit.*, p. 50.



Germain NYADA

Université Concordia

**ENFANCE ET POÉTIQUE INTERCULTURELLE :
UN RÉCIT KURDE GERMANOPHONE ET UN RÉCIT CAMEROUNAIS FRANCOPHONE**

Cette recherche met en parallèle deux récits d'enfance contemporains : *La Marseillaise de mon enfance*¹ de Jean-Martin Tchaptchet et *Steppenrutenpflanze : eine kurdische Kindheit*² de Yusuf Yeşilöz. J.-M. Tchaptchet est né au Cameroun en 1933. Il quitte son pays natal en 1952 pour des études supérieures en France. Après une carrière de fonctionnaire international, il passe actuellement sa retraite en Suisse. *La Marseillaise de mon enfance* est consacré à son enfance au Cameroun. Y. Yeşilöz est un auteur, traducteur, éditeur et cinéaste d'origine kurde né en 1964 en Turquie. En 1987, il émigre en Suisse où il commence à écrire. *Steppenrutenpflanze* traite de son enfance dans un village kurde.

Le corpus choisi nous situe au centre des études comparées qui s'intéressent aux œuvres littéraires dans une perspective transfrontalière. Le critique Peter Zima³ observe qu'en examinant les phénomènes littéraires tels les genres ou les thèmes au niveau international, la littérature comparée a nécessairement une orientation interculturelle. L'analyse qui suit n'a rien d'une comparaison génétique visant à élucider les contacts et influences directs ou indirects entre les deux auteurs. Il s'agit plutôt d'une

1 Tchaptchet (Jean-Martin), *La Marseillaise de mon enfance. Récit autobiographique*, tome 1. Paris-Budapest-Torino : L'Harmattan, coll. Graveurs de mémoire, 2004, 200 p. (désormais abrégé en *M*).

2 Yeşilöz (Yusuf), *Steppenrutenpflanze. Eine kurdische Kindheit*. Zürich : Rotpunktverlag, 2000, 127 p. On peut proposer pour ce titre la traduction suivante : *Brins de paille de la steppe. Une enfance kurde* (désormais abrégé en *S*).

3 Zima (Peter V.), *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen : Francke, 1992, 354 p. ; p. 1.

comparaison typologique et générique fondée sur des analogies entre leurs œuvres. La volonté de ne pas centrer notre démarche sur des spécificités culturelles est essentielle puisqu'elle permet deux choses. D'une part, elle donne lieu à une mise en relief de l'interculturalité⁴ des écritures de soi en raison de leur valeur esthétique, qui va au-delà de la langue et de la culture. D'autre part, elle nous permet de nous situer par rapport au débat en cours sur la place qu'occupent les particularités culturelles dans le texte autobiographique. En effet, on considère souvent que deux facteurs caractérisent le genre autobiographique lorsqu'il est repris et réapproprié en contexte africain. Premièrement, les souvenirs porteraient moins sur l'individu que sur sa communauté, ce qui assigne au narrateur une fonction représentative⁵. Deuxièmement, l'usage de techniques narratives relevant de l'oralité⁶ est souvent présenté comme l'une des spécificités des littératures dites africaines. Plutôt que de les récuser, il nous semble plus utile de recueillir certaines de ces considérations, de les vérifier et de montrer qu'elles sont loin de constituer l'exclusivité des écritures de soi d'auteurs originaires d'Afrique.

Le choix de deux textes francophone et germanophone est motivé par une série d'approches théoriques en littérature comparée. Parmi celles-ci, on pourrait évoquer celle de Charles Bernheimer qui déclare : « *The space of comparison today involves comparisons between [...] Western cultural*

-
- 4 Sur la notion d'interculturalité, voir Ndong (Norbert), « Wenn zwei Fundamentalismen aufeinander stoßen. B. Travens Erzählung *Der Großindustrielle* im Lichte einer interkulturellen Germanistik », dans Kreuzer (Leo), dir., *Andere Blicke. Habilitationsvorträge afrikanischer Germanisten an der Universität Hannover*. Hannover : Revonnah Verlag, 1996, p. 142-154 ; Mecklenburg (Norbert), « Interkulturelle Literaturwissenschaft », dans Bogner (Andrea), Wierlacher (Alois), dir., *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart & Weimar : J.B. Metzler Verlag, 2003, p. 433-439.
- 5 Gehrman (Suzanne), *Vom Entwerfen des Ich im Erinnern des Wir ? Überlegungen zur Autobiographik in Afrika*. (Öffentliche Vorlesungen an der Humboldt-Universität zu Berlin). Berlin : Humboldt-Universität, 2005, 48 p.
- 6 Koné (Amadou), « Tradition orale et écriture du roman autobiographique : l'exemple de Camara Laye », dans Riesz (János), Schild (Ulla), dir., *Genres autobiographiques en Afrique. Actes du 6^e symposium international Janheinz Jahn / Autobiographical genres in Africa. Papers presented at the 6th International Janheinz Jahn Symposium*. Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1996, p. 53-63.

traditions [...] and those of non-European cultures »⁷. Plus éloquent, le point de vue de Haun Saussy stipule que « *comparative literature needs to run up against [...] limits as a reminder that the national boundaries it agrees to disregard are not merely arbitrary lines drawn on a continuous landscape* »⁸. Les deux auteurs retenus venant d'univers culturels différents, nous leur prêtons *a priori* des spécificités culturelles distinctes, en adhérant ainsi, provisoirement, au point de vue qui voit en celles-ci le creuset de l'esthétique d'un créateur. Notre objectif est de montrer qu'au-delà de ces différences culturelles, les récits d'enfance contemporains ont des fondements interculturels identiques dus au partage d'un même espace de communication littéraire et d'expériences similaires. Ainsi avons-nous choisi de présenter les techniques narratives qui font partie des aspects formels de l'interculturalité, les rencontres culturelles qui ressortissent à ses aspects thématiques et enfin les procédés de transmission de la mémoire.

Techniques narratives

Entre autres parallèles visibles entre *La Marseillaise de mon enfance* et *Steppenrutenpflanze*, on peut tout d'abord évoquer les techniques qui permettent la remémoration des épisodes de l'enfance. Nous retiendrons ici trois techniques narratives donnant du relief au dialogue et aux échanges : la communication verbale dans les récits, le caractère représentatif du personnage-narrateur et l'alternance de perspectives.

En rapport avec la première technique narrative, la question de l'interculturalité peut être abordée par le biais de la communication verbale entre le narrateur et le narrataire implicite. Pour ce faire, nous en avons recensé quelques marques. D'une part, l'usage de certains verbes rappelle l'intervention de la mémoire dans la construction et la production du récit. Selon Michael Basseler et Dorothee Birke, « *being more than mere reproductions of reality, narrative texts can imitate, thematize and problematize the ways*

7 Bernheimer (Charles), « Comparative Literature in the Turn of the Century », dans Bernheimer (C.), dir., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore & London : The Johns Hopkins UP, 1995, p. 39-48 ; p. 41.

8 Saussy (Haun), « Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares : Of Memes, Hives, and Selfish Genres », dans Saussy (H.), dir., *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 2006, p. 3-42.

in which human memory works »⁹. La récurrence des verbes synonymes « se souvenir » et « sich erinnern » met ainsi en relief l'activité de la mémoire et permet aux phrases de véhiculer une double information : elles renseignent aussi bien sur le passé du narrateur que sur son présent. Le lecteur saisit à la fois le mouvement de la mémoire et le contenu même de ce mouvement. Parlant des points d'approvisionnement en eau potable dans son village natal, le narrateur de *La Marseillaise de mon enfance* écrit par exemple : « Il me souvient que le quartier administratif comptait alors quatre sources d'approvisionnement » (*M*, p. 41). De tels procédés de mise en relief apparaissent aussi dans *Steppenrutenpflanze*, comme ici : « Je me souviens encore parfaitement d'un certain mois de ramadan »¹⁰. L'auteur multiplie par ailleurs les questions rhétoriques pour raviver l'attention du lecteur. Enfin, les deux ouvrages révèlent que le narrateur n'est pas l'autorité absolue en matière de restitution du passé et que le rôle de sa mémoire est plus restreint qu'il ne l'avoue, car celle-ci est nourrie par diverses « sources orales ». Il reconnaît aussi implicitement que certains de ses souvenirs sont la projection de ses désirs. Mais le « je » finit par contrôler le sens à donner aux épisodes opaques de son enfance car il les complète à sa guise : dans *La Marseillaise de mon enfance*, par exemple, aucune mention n'est faite d'une source autre que sa mémoire, lorsque le narrateur parle des événements qui ont eu lieu avant sa naissance. De même, dans *Steppenrutenpflanze*, le narrateur évoque avec beaucoup de précision son premier jour de classe, prétendant ainsi détenir ces souvenirs grâce à une mémoire particulièrement exercée, comme celle de sa grand-mère, dépositaire de l'histoire de la famille. En effet, le lecteur se trouve aussi parfois face à des narrateurs « traditionnels » comme cette grand-mère, mise en scène pour raconter par intermittence l'histoire qui a précédé la naissance du narrateur. Un tel procédé nous éclaire aussi sur les modes de transmission et de réception d'un savoir que l'on qualifierait de « traditionnel ». Ce récit oral fonctionne alors comme récit enchâssé dans l'acte mémoriel du narrateur. À l'usage de ce procédé, il faut ajouter diverses

9 Basseler (Michael), Birke (Dorothee), « Mimesis des Erinnerns », dans Erl (Astrid), Nünning (Ansgar), dir., *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin & New York : W. de Gruyter, 2005, p. 123-147 ; p. 123.

10 « Ich erinnere mich noch gut an einen bestimmten Ramadanmonat » (*S*, p. 53). Les traductions de l'allemand en français sont de l'auteur de l'article.

références à la littérature orale (contes, épopées, mythes) dans les deux œuvres et l'évocation de chansons populaires chez J.-M. Tchapchet.

La deuxième particularité des œuvres analysées est qu'elles apportent un éclairage non seulement sur les premières années de vie du narrateur, mais aussi sur la communauté de ce dernier. C'est sous cet angle qu'il faut appréhender la reprise de certaines considérations et convictions collectives. Dans *La Marseillaise de mon enfance*, l'avant-propos présente le récit qui suit comme un hommage aux combattants anticolonialistes africains (M, p. 11). Le titre du premier chapitre, « Élèves du quartier colonial et du village », est également révélateur. Le même souci de prendre la parole au nom d'un groupe est visible lorsque le narrateur mentionne les noms de ses camarades de classe camerounais, ceux avec lesquels il fit son entrée dans un établissement secondaire. Chez Y. Yeşilöz, le lecteur découvre les conséquences de l'introduction de la télévision dans le quotidien des habitants du village : « Soudain, les soirées pleines de vie et d'animation dans et devant les maisons disparurent. Dès lors, nous ne nous faisons plus raconter des histoires ni ne jouions à cache-cache »¹¹. Il est clair que ce propos a des allures de plaidoyer en faveur de la communauté concernée et surtout d'invective à l'adresse des responsables de la macroculture véhiculée par la télévision. Le lecteur est donc à la fois face à l'histoire d'une vie et à celle d'un groupe, d'une communauté ou d'une famille, toutes marquées par des rencontres culturelles.

Nous avons aussi choisi d'examiner les échanges de focalisation et de voix narratives ainsi que l'alternance des perspectives. Technique narrative classique de l'écriture autobiographique, l'alternance des perspectives est un élément récurrent dans *La Marseillaise de mon enfance* et *Steppenrutenpflanze*. Les auteurs essaient tantôt de reproduire la perception du petit enfant, tantôt de prendre la position de l'adulte qui veut retrouver les séquences d'une enfance lointaine afin d'analyser le présent en se fondant sur le passé. Ces stratégies narratives amènent le narrateur à s'identifier à certaines composantes culturelles, mais aussi à prendre ses distances, voire à formuler des commentaires critiques sur certaines autres. L'alternance de perspectives englobe aussi et surtout les échanges de focali-

11 « Die ereignisreichen und lebendigen Abende in und vor den Häusern verschwanden mit einem Schlag. Weder ließen wir uns fortan noch Geschichten erzählen, noch spielten wir Verstecken » (S, p. 120).

sation ou de voix narratives entre différents personnages, ouvrant ainsi la narration à une multiplication de points de vue. Dans *La Marseillaise de mon enfance*, le narrateur reprend un extrait du discours prononcé par le « Directeur du Cours secondaire » lors de la première distribution des prix, l'intégralité de ce discours figurant en annexe à la fin de l'ouvrage (*M*, p. 195-198). Le passage est présenté en discours direct : « Une première promotion de 7 élèves africains, *déclara le Directeur*, a été admise en 6^e Moderne »¹². Le lecteur peut ainsi avoir l'impression soit d'écouter le discours de la bouche du chef d'établissement en personne, soit de le lire avec le narrateur. Y. Yeşilöz recourt au même procédé narratif. Pour tourner en dérision les révélations de la voyante Zeve et pour dévoiler son caractère de crapule, le narrateur de *Steppenrutenpflanze* reproduit ses propos en discours direct et les oppose par la suite à la réalité, contraire aux prédictions du personnage : « "L'enfant sera un garçon. Safe accouchera sans complication grave". Puis Zeve bâilla »¹³. La prédiction, accompagnée de ce bâillement censé être un bon présage, se révèle finalement fautive : la naissance du narrateur sera très difficile et nécessitera même que sa mère fasse plusieurs fois le tour de la maison familiale sur une voiture hippomobile qui, suivant les instructions de l'accoucheuse, doit absolument passer à toute vitesse sur des brins de paille disposés au préalable tout au long du parcours. Ces variations autour des voix et perspectives narratives mettent ainsi en jeu, explicitement ou implicitement, diverses entités culturelles.

Rencontres culturelles et identité plurielle

Au vu de ces convergences entre *La Marseillaise de mon enfance* et *Steppenrutenpflanze*, on voit bien que l'idée de spécificité culturelle ne devrait pas être posée comme fondement d'analyse des récits d'enfance, si ce n'est pour être réfutée. Rejoignant en cela le critique Jürgen Schutte¹⁴, nous considérons plutôt que ce sont le lieu d'énonciation et les intérêts de l'auteur qui influent considérablement sur la perception et la présentation de

12 *M*, p. 129. Les italiques figurent dans le texte.

13 « "Das Kind wird ein Sohn. Safe wird ihn ohne gefährliche Komplikationen gebären." Gähnte Zeve daraufhin » (*S*, p. 10).

14 Schutte (Jürgen), *Einführung in die Literaturinterpretation*. Stuttgart & Weimar : J.B. Metzler Verlag, 2005, 272 p. ; p. 66.

son objet littéraire. Le lieu et le milieu de la construction identitaire sont donc plus déterminants. Ainsi, pour J.-M. Tchaptchet, on peut mentionner les pays dans lesquels il a séjourné depuis son départ du Cameroun en 1952 et surtout la multiculturalité de son pays adoptif, la Suisse. Quant à ses intérêts, la valeur de son récit repose certes sur le désir prononcé d'apporter un témoignage historique, comme le révèle le volume 2 de son récit autobiographique¹⁵, mais surtout sur l'intention de trouver un sens au passé qui a structuré son présent.

Dans *La Marseillaise de mon enfance*, on apprend que toute la constellation culturelle du village Bangangté a été déstructurée par le contact avec la « culture coloniale »¹⁶. Le pouvoir politique est passé des mains des leaders autochtones à celles des colonisateurs, entraînant un effondrement des valeurs et des repères locaux, et donnant lieu à un nouvel ordre social. Le narrateur se rappelle moins les affrontements entre les cultures en présence que le manque de compréhension dont les colonisateurs ont fait preuve à l'égard de la culture autochtone. C'est ainsi qu'il aborde la question des logements conçus pour les auxiliaires de l'administration coloniale, dont l'exiguïté était tout à fait inadaptée à leurs familles nombreuses. Il estime que leurs concepteurs et bâtisseurs auraient dû prendre en considération les réalités du milieu plutôt que de chercher à opérer une simple transposition culturelle. Il souligne par ailleurs les nombreux malentendus culturels liés aux justifications d'absence – comme la maladie d'un oncle – données par les élèves camerounais à leurs enseignants français : « les professeurs, tous des Français, ne comprenaient ni leur validité, ni leur exactitude » (*M*, p. 136). Mais, loin de rejeter la culture étrangère, le protagoniste relève aussi ce qu'elle présente de positif. Le contact avec la culture coloniale française lui permet de mieux cerner certains aspects de son identité culturelle. C'est ainsi qu'il se rappelle que, grâce à l'école coloniale, il effectua son premier voyage de son village à Yaoundé, avec une escale à Douala où il « découvri[t] [...] des nouveautés en matière gastronomique » (*M*, p. 105). Le verbe « découvrir » employé ici, les nouvelles réalités climatiques et topographiques, les paysages

15 Tchaptchet (J.-M.), *Quand les jeunes Africains créaient l'histoire. Récit autobiographique*. Paris-Budapest-Kinshasa, etc. : L'Harmattan, coll. Graveurs de mémoire, 2006, 359 p.

16 B. Mouralis a montré que celle-ci méritait d'ailleurs d'être qualifiée de « sous-culture ». Voir Mouralis (Bernard), *Littérature et développement*. Paris : Silex, 1984, 572 p.

contemplés pendant le trajet, ainsi que toutes les nouvelles expériences qui le ponctuent, mettent en lumière le caractère enchanteur de ce voyage qui ne fut qu'une étape du long processus devant modeler son existence tout entière.

Comme dans *La Marseillaise de mon enfance*, la rencontre avec d'autres cultures permet au narrateur de *Steppenrutenpflanze* de mieux saisir son identité et de la conserver jalousement. Mais ce contact avec l'Autre – représenté d'abord par le Turc, ensuite par l'Occident – est d'abord marqué, lors de sa première phase (Kurde-Turc) par le rejet de la différence, et même par la volonté d'en effacer toutes les traces : cette détermination s'exprime notamment par le fait d'imposer la langue turque dans l'espace linguistique kurde, au détriment de la langue natale du protagoniste. Mais l'inhibition programmée de sa première langue produit l'effet inverse chez le jeune Yusuf : il développe plutôt de l'aversion vis-à-vis de la langue turque. Il s'obstine à parler kurde même dans l'enceinte de l'école malgré tous les châtiments corporels auxquels il s'expose s'il est dénoncé par les agents désignés à cet effet. Toutefois, le narrateur reconnaît implicitement que le contact avec la langue ou la culture de l'autre n'est nocif que si celle-ci nourrit des intentions hégémoniques. La seconde forme de la rencontre avec l'Autre s'opère au moyen de la télévision. Couplées à la langue turque dans laquelle elles sont traduites, les images des séries américaines transmises par ce média ont plus d'effet sur les ménages kurdes. Le narrateur se rappelle cette situation en ces termes : « Même les femmes et les hommes s'asseyaient chaque soir devant ces téléviseurs et riaient à cause de films qu'ils ne comprenaient pas bien parce que c'étaient des films américains en version turque »¹⁷. Le rire évoqué ici est loin d'être une prise de distance par rapport aux images présentées par la télévision. L'attention du lecteur est surtout attirée sur l'effet plus dévastateur de ce média qui, contrairement à la dictature du pouvoir turc, s'impose en obtenant l'adhésion de toute la population kurde.

Dans les deux récits, l'évocation du passé se caractérise, d'une part, par l'harmonie familiale et, d'autre part, par le désir d'être reconnu et accepté par une autre culture. À l'entreprise coloniale dans *La Marseillaise*

17 « Auch die Frauen und Männer setzten sich jeden Abend vor diese Fernseher und lachten über Filme, die sie nicht ganz verstanden, weil es amerikanische Filme in türkischer Übersetzung waren » (S, p. 123)

de mon enfance ou à la domination turque dans *Steppenrutenpflanze*, le narrateur prête un ferme dessein d'hégémonie, car il se présente et présente sa communauté linguistique et la culture locale comme des victimes. L'omniprésence de l'autre culture est perceptible dans *Steppenrutenpflanze* par la représentation des services publics en général, et dans *La Marseillaise de mon enfance* à travers l'école. Mais l'idée même de relater des épisodes d'enfance est en relation directe avec cette école perçue d'abord comme le véhicule de la culture de l'Autre, comme une instance de socialisation qui a considérablement affecté les perceptions et les comportements du narrateur. Cela lui permet d'établir des connexions entre des éléments d'un passé hétéroclite et de les organiser par écrit dans la cohérence d'un récit.

Cependant, sans méconnaître ces inconvénients, le narrateur présente aussi les multiples avantages qu'il a su tirer du contact avec la culture de l'Autre. Dans *La Marseillaise de mon enfance*, il se vante d'avoir très vite maîtrisé le français, au point de rédiger des lettres pour sa mère dès l'école primaire et même d'être meilleur que ses camarades de classe français au lycée, alors que les programmes scolaires étaient français et en français. Il loue également son identité plurielle lorsqu'il revient sur les querelles avec ces mêmes camarades de classe qui l'insultaient en français alors qu'il le leur rendait aussi bien en français qu'en sa langue natale que ces derniers étaient loin de comprendre :

Par ailleurs, nos injures en langues camerounaises les décontenaient profondément car elles signifiaient que non seulement, nous pouvions les interpeller et les atteindre en français, mais aussi que nous maîtrisions d'autres langues qu'ils ne comprenaient pas (*M*, p. 124).

Quant à Y. Yeşilöz, c'est dans le souvenir de son inscription à l'école qu'il convient de lire l'éloge qu'il fait de la multiculturalité. Le narrateur nous apprend que sa grand-mère, chargée de l'inscrire, et le directeur se parlèrent longuement, l'une en kurde, l'autre en turc, sans se comprendre. Son inscription ne put avoir lieu que grâce aux services bénévoles d'un élève kurde à qui le directeur fit appel pour la circonstance comme interprète. Le narrateur exalte aussi les mérites des identités plurielles en se référant à lui-même. Parlant des films américains regardés à la télévision, il se souvient que sa mère avait recours à lui ou à l'aîné de la famille pour une traduction en langue kurde. Celle-ci n'avait pourtant jamais lieu au moment

opportun : « Ce n'est qu'à la fin du film que nous le traduisions pour elle, mais évidemment, ce n'était plus aussi captivant »¹⁸. Le pouvoir conféré par une identité plurielle apparaît d'autant plus nettement que la série regardée est déjà une traduction. Le narrateur semble mettre en doute la qualité de la version turque, dont le contenu serait tronqué. Par conséquent, une traduction de cette version turque éloignerait encore davantage de la teneur réelle du film, au-delà même de l'intraductibilité de certains aspects. C'est d'autant plus important que le narrateur souligne la censure exercée par son frère : « Et mon frère Omar censurait parfois ses traductions, par exemple lorsque dans le film une femme, dont l'époux avait des aventures avec ses secrétaires, entretenait parallèlement une relation sentimentale avec un autre homme »¹⁹. Pour mieux percevoir le pouvoir dont les deux enfants sont ici investis grâce à leur bilinguisme, il est nécessaire de prendre en compte la position de la femme dans la communauté kurde telle que la décrit le narrateur : « chez les Kurdes, la femme a de toute façon toujours le dernier mot »²⁰. Autrement dit, la société évoquée évoluerait aux antipodes d'une logique phallocratique. Que la mère soit dépendante de ses deux fils dans un tel contexte renforce l'idée du pouvoir que leur donne leur capacité à manipuler plus d'une langue.

Transmission d'une mémoire interculturelle

Le développement de la sensibilité interculturelle²¹ au sein de chaque groupe dépend de la nature des usages observables au quotidien. La famille et l'école sont les premières communautés et institutions sociales par lesquelles l'enfant acquiert des pratiques et un savoir collectifs. Elles sont aussi des médias de la mémoire collective²². Or les savoirs acquis par

18 « Erst nach Filmende übersetzten wir für sie, aber das war natürlich nicht mehr so spannend » (S, p. 124).

19 « Und mein Bruder Omar zensurierte manchmal seine Übersetzungen, etwa wenn eine der Frauen im Film neben ihrem Mann, der oft mit seinen Sekretärinnen verkehrte, noch einen anderen hatte » (S, p. 124).

20 « bei den Kurden ha[t] sowieso die Frau das letzte Wort » (S, p. 105).

21 Voir Bennett (Milton J.), « Towards Ethnorelativism : A Developmental Model of Intercultural Sensitivity », dans Paige (R. Michael), ed., *Education for the Intercultural Experience*. Yarmouth, Me. (USA) : Intercultural Press, 1993, 344 p. ; p. 21-71.

22 Halbwachs (Maurice), *La Mémoire collective*. Paris : PUF, 1950, 167 p. ; p. 2.

la participation à la vie familiale et scolaire recèlent des facteurs interculturels : la perception du monde véhiculée par les instances de socialisation, perception qui est le fondement des souvenirs, est marquée par différents échanges culturels dont la transmission s'opère par des mécanismes de construction, de reproduction et d'innovation.

Les deux œuvres révèlent ainsi certaines modalités de transmission d'un ensemble de connaissances et pratiques impliquant des relations diverses. Au niveau familial, les procédés de transmission de l'interculturalité s'observent surtout par le fait que les parents familiarisent leur enfant à l'altérité en l'envoyant à l'école, française dans *La Marseillaise de mon enfance*, turque dans *Steppenrutenpflanze*. Chez Y. Yeşilöz, le rituel des contes merveilleux dans le cercle familial déploie l'expérience de l'altérité au moyen du langage, car ces contes et légendes évoquent des mondes inconnus, dont la nature mystérieuse attise la curiosité du narrateur à l'égard de l'étrange(r). Il en va de même des récits de voyages du père : celui-ci valorise son métier de transporteur de sel, pour lequel il a renoncé à son immense troupeau de moutons, par les multiples expériences vécues loin de sa communauté. C'est ainsi que le voyage et l'étranger – en tant que préalables à toute rencontre interculturelle – gagnent aussi de l'importance aux yeux de l'enfant. Au-delà de leur aspect fantastique mis en exergue par le personnage du père, dont les souvenirs sont enchâssés dans les souvenirs du narrateur, ces histoires ont une haute portée didactique. Elles rejettent le sentiment de crainte, réduisent la distance et la méfiance envers l'individu étranger : l'histoire de la jeune mariée, racontée par le père, enseigne par exemple au narrateur quelle attitude adopter vis-à-vis de la différence.

De même, l'école est un lieu de transmission d'une mémoire interculturelle. À rebours du lieu commun de l'aliénation causée par l'école coloniale, nous retiendrons ici une expérience scolaire relative au terroir du narrateur de *La Marseillaise de mon enfance*. Dans le chapitre intitulé « L'école coloniale », le narrateur donne un aperçu des diverses méthodes d'enseignement utilisées par son maître préféré. Un exercice auquel les élèves sont régulièrement astreints pendant la leçon de géographie du Cameroun consiste à décrire l'itinéraire le plus court entre différentes villes. La récurrence de cet exercice donne lieu à un rituel de voyage. En décrivant des itinéraires, le narrateur effectue lui-même un voyage symbolique au cours duquel il collectionne de nouvelles expériences à chaque nouvelle

étape. L'idée de voyage introduite par le maître développe alors chez les élèves une ouverture à d'autres réalités, à d'autres cultures, voire aux échanges et à la communication qui constituent le socle de l'interculturalité.

*

Au regard de leurs techniques narratives, de la place accordée aux rencontres culturelles et aux identités plurielles, et compte tenu de l'interculturalité de la mémoire transmise au narrateur, on constate que, malgré leur différence linguistique et les *backgrounds* culturels de leurs auteurs, les œuvres analysées présentent beaucoup de points de convergence. La poussée mondialisante actuelle marque chaque existence humaine du sceau de l'interculturalité, poussant toute activité créatrice à divers échanges esthétiques et entraînant un partage progressif de ce que l'égyptologue Jan Assmann appelle justement « mémoire culturelle »²³. Comme beaucoup d'autres tentatives pour établir l'« africanité » des œuvres, la prétendue représentativité du « je », souvent présentée comme la spécificité des écritures de soi d'auteurs originaires d'Afrique francophone, s'avère, au bout du compte, n'être qu'une stratégie élaborée moins pour décrire que pour diviser les textes autobiographiques et « contenir les créateurs à l'intérieur des passeports », pourrait-on dire à la suite de Salman Rushdie²⁴.

Nous voulions mettre l'accent sur ce que le récit d'enfance a d'universel en réfutant l'idée de spécificité culturelle, qui empêche de transcender le paradigme de l'expérience coloniale et des questions telles que l'authenticité ou la nation. Cette idée de spécificité ne permet pas de percevoir le monde littéraire dans son unité fondamentale²⁵ parce qu'elle conçoit chaque culture comme un système clos dont les membres seraient à l'abri de toute influence extérieure. En outre, elle déprécie les capacités humaines aussi bien à migrer qu'à intérioriser différentes entités culturelles. Dans le contexte de globalisation actuelle, les milieux sociaux imprègnent la mémoire individuelle d'une vision et d'une compréhension interculturelles du monde. Il en résulte une mémoire ouverte à la différence et aux échanges

23 Assmann (Jan), *Das kulturelle Gedächtnis*. München : Beck, 1992, 344 p. ; p. 52.

24 Rushdie (Salman), *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London : Granta, 1991, 432 p. ; p. 67.

25 Voir Jost (François), *Introduction to Comparative Literature*. New York : Bobbs-Merrill, 1974, 349 p. ; p. xi.

de natures diverses, ce qui affecte le jeu et les enjeux de la prise de la parole ainsi que l'acte scriptural. Ainsi, lu sous l'angle de son interculturelité et abordé dans une approche comparatiste, le récit d'enfance d'Afrique francophone a un pendant poétique dans les littératures européennes, du moins, dans la littérature européenne dite « migrante ».



Manfred LOIMEIER

Université de Heidelberg

**L'ÉQUATEUR LITTÉRAIRE. LES RELATIONS TRI-CONTINENTALES DANS LES
ŒUVRES DE TIERNO MONÉNEMBO (GUINÉE), ABDULRAZAK GURNAH
(TANZANIE) ET JOSÉ EDUARDO AGUALUSA (ANGOLA)**

Dans son autobiographie *You Must Set Forth at Dawn (Il te faut partir à l'aube)*¹, le prix Nobel nigérian Wole Soyinka raconte comment il tenta, à la fin des années 1970, de récupérer un petit masque d'ivoire très célèbre, Ori Olokun, pour le rapporter au Nigéria. Ce masque était censé avoir été vendu par l'ethnologue et photographe Pierre Verger à un collectionneur et se trouver dans un musée privé à São Paulo. C'est pour cela que Wole Soyinka se rendit au Brésil. En fait, il s'avéra que le masque était une copie et que sa vente par P. Verger était seulement une fausse rumeur. Mais ce qui nous intéresse ici n'est pas l'anecdote en elle-même : c'est plutôt la rencontre de W. Soyinka avec le culte *yoruba* des *Orisha*, tel qu'il a été transporté au Brésil à travers l'esclavage et y est encore très vivant, surtout dans le nord du pays. W. Soyinka décrit la surprise qu'il éprouva en découvrant que même la liturgie du culte des *Orisha* est conservée de façon authentique dans le *candomblé*.

It was the longest Sunday I had ever known, but that made me absorb what Bahia had to offer even more intensely, especially the visit to the candomble, where the iyalorixa – priestess of the candomble – took one look at us and concluded right away that we were from the original land of the orisha. Clusters of phrases in the liturgy were familiar, despite some changes here and there in articulation and tonality, and of course there were elisions that had taken place over time. Even so, much of the Yoruba in that worship was still recognizable. Despite time and distance, the lyrics of the chants were especially faithful to the original. [...] What mattered to us was that these worshipers had no doubts about the authenticity of their beliefs, their dances, their invocations, the

1 Soyinka (Wole), *You Must Set Forth at Dawn*. New York : Random House, 2006, 502 p. ; *Il te faut partir à l'aube. Mémoires*. Traduit de l'anglais (Nigéria) par Étienne Galle. Arles : Actes Sud, coll. Lettres africaines, 2007, 653 p.

*jealously guarded usages and values that defined their unique identity as the anago, proud descendants of the Yoruba in Brazil, generations that had never abandoned their roots or let them wither. [...] The iyalarixa prayed for us. I felt uplifted*².

Ce qui, pour W. Soyinka, est une expérience presque fortuite – la rencontre avec la diaspora africaine en Amérique du Sud –, représente un véritable programme pour d'autres auteurs africains. Et les convergences passées et présentes des cultures de l'hémisphère sud apparaissent dans les œuvres d'écrivains anglophones, francophones et lusophones.

L'océan Indien

Dans son roman *By the Sea (Près de la mer)*³, l'écrivain Abdulrazak Gurnah, qui est né sur l'île de Zanzibar, vit depuis longtemps à Brighton et enseigne à Kent en Angleterre, dépeint l'arrivée d'un émigrant tanzanien à Londres. Les difficultés qui attendent le protagoniste Saleh Omar dès son arrivée à l'aéroport de Gatwick montrent bien le fossé qui existe entre l'Europe et l'Afrique, la Méditerranée et la Manche représentant de véritables frontières entre les peuples. Inversement, le romancier représente, dans une perspective historique, le rôle de l'océan Indien comme une plaque tournante entre différentes cultures, celles de l'Inde, des pays arabes et de l'Afrique de l'Est. Il constitue, aux yeux d'A. Gurnah, un espace de rencontre, de commerce et d'échange. Comme le fut la Méditerranée dans l'Antiquité, il est le centre qui relie entre elles les régions littorales, même si celles-ci entretiennent des relations de rivalité et d'affrontement.

The man I obtained the ud-al-qamari from was a Persian trader from Bahrain who had come to our part of the world with the musim, the winds of the monsoon, he and thousands of other traders from Arabia, the Gulf, India and Sind, and the Horn of Africa. They had been doing this every year for at least a thousand years. In the last months of the year, the winds blow steadily across the Indian Ocean towards the coast of Africa, where the currents obligingly provide a channel to harbour. Then in the early months of the new year, the winds turn around and blow in the opposite direction, ready to speed the traders home. [...] For centuries, intrepid traders and sailors, most of them barbarous and poor no doubt, made the annual journey to that stretch of coast on the

2 Soyinka (W.), *You Must Set Forth at Dawn*, op. cit., p. 199-200.

3 Gurnah (Abdulrazak), *By the Sea* [2001]. London : Bloomsbury, 2002, 256 p. ; *Près de la mer*. Traduit de l'anglais par Sylvette Gleize. Paris : Galaade Éditions, 2006, 352 p.

*eastern side of the continent, which had cusped so long ago to receive the musim winds*⁴.

L'Atlantique : de la côte est à la côte ouest de l'Afrique

En Afrique de l'Ouest, nous nous intéresserons au romancier guinéen Tierno Monénembo, qui considère non plus l'océan Indien, mais l'Atlantique, comme un pont vers un autre monde, un continent différent. Les océans ne sont ainsi pas envisagés comme des espaces vides, des lieux du néant, mais comme des carrefours de cultures.

Dans son roman *Pelourinho*⁵, T. Monénembo envoie son protagoniste, surnommé « Escritore », au Brésil, à la recherche de ses cousins, descendants d'esclaves africains. Le nom « *Pelourinho* », qui donne son titre au roman, est celui d'un quartier historique de la *Cidade Alta* de Salvador de Bahia. Là se tenait autrefois le marché aux esclaves de cette ville du Nord-Est du Brésil. Aujourd'hui, Pelourinho est un quartier de musiciens, de peintres et d'écrivains. Jorge Amado y vivait dans les années quatre-vingt-dix, quand T. Monénembo a écrit son roman, dans lequel il décrit aussi la place située devant la maison de cet auteur brésilien. La recherche des racines culturelles communes des Africains et des Brésiliens noirs constitue un thème central de l'œuvre. Escritore veut écrire un livre évoquant le commerce des esclaves entre l'Afrique et le Brésil et démontrer la pérennité de la culture africaine au sein du plus grand pays d'Amérique du Sud.

Mon intention est de piocher dans les rebuts. Rendez-vous compte : quelque part, dans une rue, sous un porche de cette ville, se trouvent des gens de ma famille, même case, même legs, qui ne me connaissent pas, que je ne connais pas, sinon par la bonté d'une légende. Je suis venu les retrouver, eux et tout ce qui les inspire. Je suis venu animé d'une vocation : emboîter le pas aux anciens, rafistoler la mémoire⁶.

Mais T. Monénembo n'a pas du tout l'intention d'idéaliser ou de glorifier le passé commun, ni d'invoquer une culture africaine globale. Ce qui commence comme une recherche des racines africaines dans la culture brésilienne aboutit à la révélation du métissage, T. Monénembo s'intéressant avant tout aux transformations et mutations qui ont affecté les traditions africaines en Amérique du Sud. Il décrit ainsi de façon crue la vie quoti-

4 Gurnah (A.), *By the Sea*, *op. cit.*, p. 14-15.

5 Monénembo (Tierno), *Pelourinho*. Paris : Seuil, 1995, 222 p.

6 Monénembo (T.), *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 149-150.

dienne dans les bars et les quartiers pauvres. Il parle de la misère, de la prostitution et de la criminalité dans les favelas brésiliennes, mais aussi, malgré tout, de l'espoir persistant en une vie meilleure.

T. Monénembo a dédié son roman *Pelourinho* à l'ethnologue Pierre Verger, mort en 1996 à Salvador de Bahia, qui avait consacré sa vie à l'étude des relations entre le Brésil et l'Afrique. W. Soyinka le mentionne également dans *You Must Set Forth at Dawn*, et il est intéressant d'examiner le contraste qui existe aussi bien dans le jugement que l'un et l'autre portent sur P. Verger que dans l'évocation de leur expérience brésilienne. Tandis que W. Soyinka l'a longtemps considéré comme coupable de trahison vis-à-vis de la culture nigériane, T. Monénembo souligne au contraire – y compris dans un entretien ⁷ – l'importance de l'œuvre et de la personne de P. Verger pour son roman *Pelourinho*. Par ailleurs, tandis que W. Soyinka a redécouvert presque par hasard la culture *yoruba* et le culte des *Orisha* au Brésil, et s'est alors concentré essentiellement sur les points communs entre le Nigéria et le Brésil, T. Monénembo va plus loin en s'intéressant aussi aux différences entre le Brésil et l'Afrique et à la dynamique de l'évolution qui les a produites.

Si W. Soyinka exprime surtout sa fierté face à la pérennité de la culture *yoruba* au Brésil, T. Monénembo observe avec précision et sensibilité les réalités quotidiennes de la vie brésilienne. Il porte même un regard amusé sur certains vestiges de la culture africaine, tels que les coiffures afros et les tissus colorés, comme ici, à travers la voix de la narratrice :

Tu as porté des boubous, tu t'es coiffée afro. Non, je ne te reproche pas de vivre de ton héritage. Fais-toi des bagues ashantis et des tuniques songhai, revends le tout aux nantis et dévore l'argent que tes combines te procurent ⁸.

Or il faut souligner que *Pelourinho* est une œuvre de fiction, alors que l'ouvrage de W. Soyinka, en tant qu'autobiographie, est davantage censé retracer fidèlement des faits et des réalités. Il semble cependant que T. Monénembo ait décrit le quotidien brésilien de façon plus concrète que W. Soyinka. Tout en recherchant les traces des racines africaines au sein du multiculturalisme brésilien et chez les Noirs du pays, il ne compare pas les deux cultures – celle du continent noir et celle de la diaspora d'Outre-

7 Pia-Célérier (Patricia), « Autour de *Pelourinho*. Entretien avec Tiemo Monénembo », *Notre Librairie*, n°126, avril-juin 1996, p. 111-115 ; p. 112.

8 Monénembo (T.), *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 80.

Atlantique – en termes d'authenticité ou de fidélité aux origines : il s'intéresse aux mélanges et aux transferts culturels dont il observe et accepte l'évolution, au lieu de revendiquer, comme le fait W. Soyinka, l'importance globale d'une culture africaine. Pour lui, l'Atlantique, qui relie l'Ouest de l'Afrique avec l'Est de l'Amérique du Sud, remplit dans l'hémisphère sud une fonction comparable à celle qu'occupe la mer des Sargasses, aux Caraïbes, pour l'hémisphère nord : c'est le berceau d'une culture nouvelle, qui naît de la rencontre intercontinentale. La perspective de T. Monénembo n'est pas donc tournée vers le passé mais vers le présent. Son but n'est pas de repérer et de circonscrire l'héritage africain dans la culture brésilienne, mais d'observer la rencontre et le métissage des deux cultures, qui produisent quelque chose de nouveau. Il faut cependant souligner que, chez W. Soyinka, la rencontre intercontinentale occupe seulement un petit chapitre d'un ouvrage imposant, alors qu'il s'agit du thème principal dans l'œuvre de T. Monénembo.

L'Afrique australe et l'Atlantique

L'auteur lusophone angolais José Eduardo Agualusa, qui partage sa vie entre le Portugal, le Brésil et l'Angola, va encore plus loin. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'un transfert culturel achevé, de la conservation ou de la transformation d'un héritage : J.E. Agualusa parle d'une relation permanente.

Son œuvre romanesque est ainsi caractérisée par une perspective globale très marquée. *Um estranho em Goa*⁹ se déroule à Goa, en Inde ; *Nação crioula*¹⁰ est situé surtout en Angola, mais aussi au Portugal et au Brésil. Inversement, *O ano em que Zumbi tomou o Rio*¹¹ est situé essentiellement au Brésil, mais aussi en Angola. L'ouvrage *As mulheres do meu pai*¹² a été publié directement au Brésil. Depuis quelques années, son

9 Agualusa (José Eduardo), *Um estranho em Goa*. Lisbonne : Edições Cotovia, 2000, 171 p.

10 Agualusa (J.E.), *Nação crioula*. Lisbonne : TV Guia Editora, 1997, 159 p.

11 Agualusa (J.E.), *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Lisbonne : Publicações Dom Quixote, 2002, 283 p. ; *La Guerre des anges*. Traduit du portugais (Angola) par Geneviève Leibrich. Paris : Métailié, 2007, 276 p.

12 Agualusa (J.E.), *As mulheres do meu pai*. Rio de Janeiro : Editora Lingua Geral, 2007, 552 p.

œuvre commence à être traduite en français : les romans *Estação das Chuvas* et *O vendedor de passados* ont été respectivement publiés sous les titres *La Saison des fous*¹³ et *Le Marchand de passés*¹⁴.

Le roman *Nação crioula* (Nation créole), paru en 1997, est un roman historique, dans lequel J.E. Agualusa présente des informations sur le passé commun de l'Angola, du Portugal et du Brésil. À travers l'histoire de deux personnages féminins, il décrit la société angolaise des esclavagistes. Il faut souligner le fait qu'une de ces deux femmes, arrivée à Luanda comme esclave, est devenue par son mariage avec un homme influent une femme d'affaires qui se livre elle-même au trafic d'esclaves. J.E. Agualusa s'intéresse ici au processus d'émancipation, qui transforme un esclave en maître, un être aliéné en individu libre, disposant de lui-même et de son destin.

Le thème de l'esclavage occupe une large place dans l'œuvre de J.E. Agualusa et apparaît déjà dans son premier roman, *A Conjura*, paru en 1989¹⁵. Comme *Nação crioula*, *A Conjura* est un roman historique, pour lequel J.E. Agualusa a fait des recherches dans d'anciens journaux angolais et où il s'est concentré sur deux aspects. D'une part, il s'est intéressé à la position de l'élite sociale angolaise, qui eut jusqu'à la fin du XIX^e siècle une plus grande influence économique et politique que la métropole coloniale de Lisbonne et qui tenta par exemple, au moment de l'indépendance du Brésil, d'obtenir également l'indépendance par rapport au Portugal. D'autre part, il s'est penché sur la question des relations entre l'Angola et le Brésil : par exemple, quand les Hollandais s'emparèrent de Luanda au XVII^e siècle, une flotte, qui avait déjà combattu avec succès les Hollandais dans le Pernambouc, vint du port de São Paulo au secours des Angolais – avant tout pour éviter que le commerce des esclaves ne tombe aux mains des Hollandais.

13 Agualusa (J.E.), *Estação das Chuvas*. Lisbonne : Publicações Dom Quixote, 1996, 279 p. ; *La Saison des fous*. Traduit du portugais par Michel Laban. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2003, 263 p.

14 Agualusa (J.E.), *O vendedor de passados*. Lisbonne : Publicações Dom Quixote, 2004, 231 p. ; *Le Marchand de passés*. Traduit du portugais par Cécile Lombard. Paris : Métailié, 2006, 146 p.

15 Agualusa (J.E.), *A Conjura*. Lisbonne : Editorial Caminho, 1989, 187 p.

Ce thème de la traite esclavagiste est également très important dans la mesure où, dans le roman *O ano em que Zumbi tomou o Rio* qui se déroule avant tout à Rio de Janeiro, J.E. Agualusa évoque en fait la situation d'oppression en Angola. Le titre du roman, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (L'année où Zumbi mourut à Rio), fait allusion à un personnage historique, Zumbi, qui vécut au XVII^e siècle à Palmares, dans l'État d'Alagoas (Nord-Est du Brésil), plus précisément dans la *Serra da Barriga* (littéralement « montagne du ventre »). Palmares était un *quilombo*, c'est-à-dire un lieu où vivait une communauté d'esclaves marrons. Il semblerait que le nom africain de ce *quilombo* ait été *Angola Janga*, « Petit Angola ». Sous la direction de Zumbi, les habitants de Palmares envahissaient des plantations de colons portugais dont ils libéraient les esclaves. Vers la fin du XVII^e siècle, les Portugais réussirent à s'emparer de Palmares, et Zumbi fut exécuté. Cet endroit est aujourd'hui un lieu de mémoire national du Brésil. En 1984, le réalisateur brésilien Carlos Diegues s'inspira de l'histoire de Zumbi pour un film : *Quilombo. The Rise and Fall of Palmares*. En 2006, Leonard Abrams réalisa le documentaire *Quilombo Country*. La figure de Zumbi au Brésil est comparable au mythe de Chaka Zulu en Afrique du Sud.

J.E. Agualusa reprend ce mythe dans son roman. Le nom même de l'un des personnages principaux, Francisco Palmares, y fait allusion. Mais l'écrivain transfère ces événements historiques dans le présent. La traduction française, qui remplace le titre *O ano em que Zumbi tomou o Rio* par *La Guerre des anges*, le montre bien. D'une part, il n'est plus nécessaire de savoir quelque chose sur la personne réelle de Zumbi et sur son histoire ; d'autre part, *La Guerre des anges* renvoie directement à la situation actuelle dans les favelas brésiliennes. Dans le roman, des commandos armés contrôlent ces quartiers pauvres, et leur combat y est présenté comme la guerre des « anges noirs ». En fait, les personnages principaux sont des Angolais qui, après la guerre d'indépendance et la guerre civile dans leur pays, sont venus au Brésil pour y faire du trafic d'armes. Dans leur esprit, ils continuent ainsi leur lutte de libération sur le territoire brésilien. Ils vendent des armes aux trafiquants de drogue, parce que ceux-ci luttent contre la police et l'armée brésilienne, donc contre un ordre étatique soumis à l'impérialisme du Nord.

De la diaspora au métissage au présent

Contrairement à W. Soyinka, qui constate seulement l'existence d'une diaspora africaine en Amérique du Sud, mais aussi à T. Monénembo, qui décrit le phénomène du métissage culturel, J.E. Agualusa ne se préoccupe pas de la question des origines, mais de la situation présente des Brésiliens noirs. Il ne se contente pas d'accepter leur existence comme un fait, mais s'interroge sur les raisons pour lesquelles ils représentent la majeure partie des marginaux dans cette société démocratique du Brésil. Il considère leur position tout en bas de l'échelle sociale comme une continuation moderne de l'esclavage et une forme d'apartheid persistant. Ainsi le trafiquant d'armes Francisco Palmares déclare-t-il au journaliste angolais Euclides, qui est venu au Brésil pour des recherches : « Ce que je veux dire, c'est qu'au Brésil l'esclavage a été officiellement aboli et, attention, seulement à la fin du XIX^e siècle, mais que dans la pratique un système ressemblant à l'apartheid prévaut jusqu'à aujourd'hui »¹⁶.

J.E. Agualusa compare la lutte des Brésiliens noirs pour leur intégration sociale et leur participation à la société brésilienne avec la lutte des peuples africains pour leur indépendance. Il pratique une forme de provocation en affirmant que si cette indépendance a été obtenue en Afrique, ce n'est pas encore le cas au Brésil. Il donne la parole au journaliste Euclides pour apporter cette explication :

Vous savez quelle est la différence entre l'Angola et le Brésil ? Tous les deux sont des pays indépendants, certes, mais au contraire de l'Angola, le Brésil n'a jamais été décolonisé. Un prince portugais a proclamé l'indépendance du Brésil et depuis les blancs n'ont jamais abandonné le pouvoir. Où sont les noirs ? Où sont les Indiens ? Regardez bien : sur plus de cinq cents députés, onze à peine ne sont pas blancs¹⁷.

C'est pourquoi le romancier décrit la violence des habitants des favelas contre la police et l'ordre établi comme une sorte de lutte de libération. Ainsi s'établit le parallèle avec le mythe de Zumbi : de la même façon que les esclaves se sont autrefois enfuis dans les montagnes et ont, à partir de là, commencé à lutter contre les colons portugais, aujourd'hui les Brésiliens noirs se retirent sur les hauteurs des métropoles et luttent de là-haut contre une société qui leur refuse non seulement la participation à la prospérité, mais aussi une éducation et toute perspective d'avenir. Jararaca, le jeune

16 Agualusa (J.E.), *La Guerre des anges*, op. cit., p. 55.

17 Agualusa (J.E.), *La Guerre des anges*, op. cit., p. 87.

chef d'un groupe militant armé qu'on appelle « le Commandement nègre », déclare qu'il « veut défendre [s]on peuple » et le définit ainsi : « Le peuple noir des favelas. Le peuple réduit en esclavage, sur lequel on a craché, qu'on a humilié tout au long des siècles, les victimes du capitalisme colonial »¹⁸. Cette thèse de l'auteur est d'autant plus provocatrice que les favelas passent pour les plaques tournantes du trafic de drogue. Si celui-ci est communément considéré comme une menace qui mine le système économique occidental, les habitants des favelas, tels qu'ils sont représentés dans le roman, portent au contraire sur lui un jugement positif, parce qu'ils en profitent. Dans une intervention télévisée, Jararaca, dont les troupes se sont emparées d'une partie de Rio, présente les événements comme une révolution : « Nous tournons aujourd'hui une page de l'histoire du Brésil. Ce pays ne sera plus jamais le même. Je te salue, Liberté ! »¹⁹. Le criminel Francisco Palmares interprète également les troubles dans les favelas comme une lutte de libération. Pour lui, les émeutes menées par les habitants des favelas, qui ont le sentiment d'être des laissés-pour-compte au sein de la société brésilienne, ne sont pas simplement de banales protestations contre une situation d'exclusion sociale ; c'est le début d'un processus durable de transformation au terme duquel les classes défavorisées s'empareront des postes politiques essentiels – moment que les noirs du Brésil n'ont que trop attendu : « Ouvre les yeux, mon cher : les noirs brésiliens attendent ce jour depuis cinq cents ans ! »²⁰.

Si on se souvient du mythe de Zumbi, on comprend comment le roman se termine : la police brésilienne réprime la révolte dans les favelas, il semble que le héros soit tué, mais on ne retrouve jamais son corps, de sorte qu'il peut ainsi survivre, transformé en figure mythique moderne.

L'intérêt de ce roman réside toutefois aussi dans le fait que J.E. Agualusa n'y évoque pas simplement une lutte entre Blancs et Noirs, mais qu'il considère ce conflit comme l'antagonisme entre riches et pauvres et comme la conséquence d'un échec en matière d'intégration sociale. Chaque rencontre entre la police et de jeunes marginaux menace de dégénérer en confrontation violente, remettant en cause de façon globale tout le système politique et social. Ce danger est souligné par Jorge Velho,

18 Agualusa (J.E.), *La Guerre des anges*, op. cit., p. 143.

19 Agualusa (J.E.), *La Guerre des anges*, op. cit., p. 215.

20 Agualusa (J.E.), *La Guerre des anges*, op. cit., p. 220.

un commissaire de police intègre et épris de justice qui contribue ponctuellement, grâce à son intervention calme et réfléchie, à éviter une escalade de la violence : « Certains d'entre nous se sont découverts noirs parce qu'on ne les a pas laissés être brésiliens. Je ne veux pas que ceci se transforme en guerre raciale »²¹. La problématique du roman *O ano em que Zumbi tomou o Rio* peut ainsi être étendue à d'autres sociétés multiculturelles avec leurs métropoles et leurs banlieues difficiles.

Il faut cependant remarquer que J.E. Agualusa ne conçoit pas son roman comme une représentation métaphorique des métropoles du Nord, mais qu'il tourne son regard vers les régions de l'hémisphère sud. De même qu'A. Gurnah évoque dans son roman *By the Sea* les relations Sud-Sud entre l'Inde et l'Afrique de l'Est, que T. Monénembo relie dans *Pelourinho* l'Amérique du Sud et l'Afrique de l'Ouest, J.E. Agualusa aborde dans ses romans, entre autres *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, les relations entre l'Afrique australe et l'Amérique du Sud. Du point de vue de ces auteurs, les pôles d'orientation du monde se déplacent vers de nouveaux espaces : les métropoles du Nord ne constituent plus les seuls points de repère, mais sont remplacées dans cette fonction d'orientation par des lieux de l'hémisphère sud.

Les auteurs du Sud, en abordant la question des relations interculturelles, s'orientent donc de plus en plus vers leur propre hémisphère. On peut aussi envisager cette évolution sous l'angle de la succession des générations. W. Soyinka (né en 1934), le plus âgé, prend conscience de l'existence d'une diaspora en Amérique. A. Gurnah (né en 1948 et vivant en Europe) décrit le fossé entre le Nord et le Sud, tandis que T. Monénembo (né en 1947) dépeint le mélange des cultures. En revanche, J.E. Agualusa (né en 1960), le plus jeune, représente une culture exprimant une forme de résistance du Sud contre le Nord du point de vue social.

21 Agualusa (J.E.), *La Guerre des anges*, *op. cit.*, p. 249.



RÉSUMÉS / ABSTRACTS

Charles BONN

**Comparatisme français et littératures francophones
de pays anciennement colonisés : quelle ouverture ?**

Contrairement à ce qui se passe dans bien des pays étrangers, où elles sont souvent la voie d'accès vers ce qui s'y enseigne encore de littérature française, les littératures francophones, particulièrement celles des pays anciennement colonisés ou de leur émigration, sont encore peu étudiées en France. La présence d'un texte algérien au programme du Concours d'entrée à l'ENS LSH de Lyon en 2009 et celle d'Aimé Césaire à celui de l'agrégation de Lettres modernes en 2010 sont peut-être le signe d'une évolution. Quoi qu'il en soit, les comparatistes français sont encore plus réticents que d'autres à cette ouverture, au nom d'une définition étroite de leur discipline comme limitée à la comparaison entre textes écrits dans des langues différentes. Comme si la francophonie n'était pas l'un des plus beaux champs de rencontre de cultures, voire de langues différentes, même s'il s'agit à chaque fois de la langue française, et surtout comme si leur discipline ne s'appelait pas « Littérature générale et comparée » : le recul que permettent les littératures francophones, leur usage parfois surprenant des canons littéraires, la rencontre de langues et de modèles qui s'y pratique n'en font-ils pas le meilleur laboratoire pour évaluer cette littérarité si difficile à saisir, à l'approche de laquelle nous invite le terme « générale » dans le nom même de notre discipline ? Si le comparatisme français acceptait de se faire parfois descripteur des métissages culturels et littéraires actuels, il serait moins coupé du réel, et surtout il gagnerait un observatoire privilégié pour évaluer la littérarité en général.

Charles BONN

***French Comparatism and Francophone literature
from former colonies : a new opening-up ?***

Unlike in many countries, where it is used as a means to better understand French literature itself, Francophone literature, especially that which proceeds from countries formerly colonized by France or written by migrants from those countries, is as of yet seldom taught in France. The literature on the program for the entrance exam at Lyon's Literature-Humanities

ENS (École Nationale Supérieure) included an Algerian text; another text by Aimé Césaire was set at the agrégation exam in 2010, which may be a sign of progress. Whatever the case, French comparatists are even more reticent than others to this new opening-up, a reticence which stems from the defining of their area of study as a mere comparison of texts written in different languages. This is to forget that Francophone literature is one of the most poetic cultural, if not linguistic, crossroads. It may be written in French, as opposed to a foreign language, but to leave it to one side is contradictory to the idea of « General and Comparative Literature ». Indeed, Francophone texts allow a better perspective on French literature itself; they subvert and exploit literary canons in surprising new ways; they embody a stylistic and linguistic melting-pot. This is perhaps the best way to grasp the often difficult idea of what makes a text literary, which is precisely what the study of « General Literature » aims to do. If French Comparatism chose to voice the current cultural and literary crossing in the Francophone area, it would be less disconnected from reality, more relevant, and would better understand literature in general.

Molly GROGAN LYNCH

Quelle place pour l'Afrique dans la *World Literature* ?

World Literature : cette désignation ambiguë, venue d'outremer, reste la source de nombreuses confusions. En France, elle a été « retournée » en « littérature-monde » par les écrivains francophones revendiquant l'élargissement du champ des écritures en langue française, alors qu'aux États-Unis, elle est devenue l'objet d'une vaste réflexion menée sur le double front de l'académie et de l'édition, notamment à travers un ambitieux projet d'anthologisation. La place des littératures africaines dans la *World Literature*, telle qu'elle se conçoit outre-Atlantique, est le sujet de cette étude qui cherche à cerner le rôle dévolu aux œuvres africaines dans les corpus proposés par les anthologies, et surtout à exploiter les comparaisons auxquelles celles-ci donnent lieu, pour réfléchir aux possibilités comparatistes ouvertes par ces littératures, encore trop souvent vues comme « mineures » par rapport à la production mondiale.

Molly GROGAN LYNCH

The Place of Africa In The New World Literature Project

World Literature : the ambiguousness of the term is a source of confusion to scholars and writers both in France and the United States. In the former, it has been reworked as « littérature mondiale » by Francophone authors employing it with the intention of exploding the debate over ethnic French and French-language literatures. In the United States, it has been captured by the double radar of academia and publishing, and brought into helpful focus by these. The place of African writing and authors in the new definition of world literature is the subject of this study which seeks to examine the roles assumed by writing from Africa in three new world literature anthologies, as well as to exploit the comparisons drawn intentionally and inadvertently in these, so as to better reflect on the possibilities for comparative study opened by these « minor » literatures in the canon of world literary production over the centuries.

Dominique RANAIVOSON

Quelles couleurs pour l'Afrique littéraire ?

Alors que l'Afrique semble se décliner au singulier et que la frontière de ses écritures, dans la pratique, induit le socle unique de la race noire, on peut s'interroger sur la pertinence des liens inaugurés par la Négritude entre les littératures des Antilles et de l'Afrique de l'Ouest au détriment d'autres rapports, comme celui de ces zones avec l'Afrique centrale, les îles de l'océan Indien et le Maghreb. Nous nous interrogerons sur le « zonage » de la critique et des réseaux d'auteurs comme de l'édition qui, sous couvert de découpage géographique naturel (barrière saharienne, opposition forêt / savane, isolement insulaire) ou linguistique (anglophonie, lusophonie, francophonie), justifie et entretient des séparations entre les corpus. Si la théorie postcoloniale a tenté de trouver dans l'histoire des points d'appui pour mettre en perspective diverses littératures dont celles de l'Afrique, nous chercherons à l'intérieur même des écritures de tout le continent (au sens géologique) les indices des raisons profondes qui tendent à entretenir ces clivages et ceux qui cherchent à les amoindrir. Au-delà des constructions nationales et régionales, de la défense d'identités culturelles toujours en renégociation, nous tenterons de définir les conditions d'un comparatisme intra-africain qui aille de Tanger à Fort-Dauphin.

Dominique RANAIVOSON

Which identity for African literature ?

Although it may seem that African Francophone literature is all in the same vein, with black identity as its common denominator, we will aim in this text to decipher the relationship between Antillean and West African literature and other texts from Central and Northern Africa, as well as the islands in the Indian Ocean. We will examine how critics and publishers contribute to and justify the separation between genres proceeding from different areas, a separation based on natural borders (the Sahara, the forest / savanna divide, and insulated areas) and linguistic ones (French-, English- and Portuguese-language areas). Postcolonial theorists have attempted to find a historical perspective to better understand world – of which African – literature. Here, we will attempt to analyze different texts from within the African continent in order to decipher the real reasons driving, as well as curbing, these literary divisions. Leaving to one side the constant flux of national and cultural identity, we will aim to set the conditions necessary for intra-African comparatism, from Tangier to Fort-Dauphin.

Ursula BAUMGARDT

Littératures africaines orales et écrites : quelle comparaison ?

Cet article pose la question des critères définissant la comparaison entre littératures orales en langues africaines et littératures écrites en langues européennes. Il suggère de s'interroger d'abord sur les conditions de production et de consommation des textes littéraires en contexte d'écriture et d'oralité, avant de comparer le produit de ces activités. Il illustre l'incidence de ces conditions sur les textes à deux niveaux : la référentialisation et la représentation des conditions d'énonciation dans les textes. Dans cette perspective, il propose une comparaison ponctuelle entre des récits de chasseurs produits en contexte d'oralité et le roman d'Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

Ursula BAUMGARDT

Comparing oral and written African literature

*In this essay, we will examine the criteria which define comparisons between African-language oral literature and European-language written literature proceeding from Africa. Our first interest is the context in which such texts are produced and received; we will then examine the various texts themselves. We aim to underline the fact that context influences literature on two levels : the first in the way that the outer world is referenced, and the second, more metatextual, in the way that story-telling itself is represented within the text. To this end, we will compare hunting stories told in African languages, and Ahmadou Kourouma's novel *En attendant le vote des bêtes sauvages* (*Waiting for the Wild Beasts to Vote*).*

Elena BERTONCINI

Les trois littératures swahilies

Nous présenterons ici les parallèles et les différences entre les écrivains swahilis provenant de régions ou pays différents, c'est-à-dire Zanzibar, la Tanzanie continentale et le Kenya. C'est à Zanzibar que naît le roman de type occidental. Le mérite principal des écrivains zanzibarites est de représenter, au lieu des personnages schématiques de la littérature traditionnelle, des personnages authentiques, bien caractérisés, qui agissent dans un milieu réaliste. En Tanzanie continentale, les premières tentatives littéraires après l'indépendance relèvent du récit fantastique, autobiographique ou ethnographique. Il faut admettre que les ouvrages publiés au cours de la première décennie de l'indépendance sont souvent marqués par d'incontestables maladresses, mais la qualité s'améliore ensuite rapidement. Au Kenya, le roman swahili naît à la fin des années 1960, un peu plus tard qu'en Tanzanie. Là encore, nombreux sont les ouvrages ethnographiques dont la trame relève du conte. D'autres romans parlent de la révolte Mau-Mau, thème qui distingue la littérature kenyane de celle de Tanzanie. Avant la fin du siècle dernier, le développement quantitatif et qualitatif du roman au Kenya s'opère plus lentement qu'en Tanzanie, mais à présent cet écart tend à s'annuler. À partir des années quatre-vingt-dix, à côté du roman réaliste, dans toutes les littératures swahilies réapparaît le récit allégorique, mais dénué de l'optimisme qui le caractérisait auparavant. Ces romans

postmodernes sont apocalyptiques et présentent l'effondrement général de l'ordre social.

Elena BERTONCINI
Three Swahili literatures

The aim of this paper is to present parallels and differences between Swahili writers coming from different countries or regions : Zanzibar, continental Tanzania and Kenya. Western-type novels written in Swahili first appeared in Zanzibar ; Zanzibari writers can claim merit for their representations of psychologically believable characters in a realistic setting, as opposed to the figures present in traditional literature. In continental Tanzania early literary attempts after Independence centred around autobiographical and ethnographic writing, as well as stories in the vein of traditional tales. There exist some amateur works in the fiction published during the first decade after Independence, but the quality of Tanzanian writing has improved rapidly. In Kenya, modern Swahili fiction appeared at the end of the Sixties, a little later than in Tanzania. There, too, local-colour narratives abound ; their plot often derives from traditional tales. Other novels focused on the Mau Mau uprising, a theme particular to Kenyan literature. Before the turn of the century, less fiction was produced in Kenya than in Tanzania, but at present this gap is narrowing. Since the Nineties, the novel-as-parable appears in fiction from all three areas, but it is a less optimistic genre than it was previously. These postmodern novels, which are somewhat apocalyptic in nature, present the general collapse of social order.

Christine LE QUELLEC COTTIER
Roman d'apprentissage et liberté romanesque

À l'image de son personnage, qui se déplace en subissant toutes sortes d'expériences lui permettant de « grandir », le roman d'apprentissage traverse les siècles et les cultures en Occident, mais trouve aussi un écho tout à fait particulier parmi de nombreux romans d'Afrique noire francophone. Ce genre littéraire apparaît aussi bien dans les productions de l'époque coloniale que dans les plus contemporaines, et peut être envisagé en tant que métaphore d'une autonomie langagière et littéraire progressivement acquise, tout en gardant à l'esprit que les catégories génériques occidentales n'ont pas à être dupliquées telles quelles sur les productions fiction-

nelles africaines. L'hypothèse de travail associe les dimensions diachronique et synchronique pour observer un croisement de pratiques formelles et génériques dans les textes de fiction romanesque d'Afrique subsaharienne. Elle utilise dans ce cadre les romans *Karim* d'Ousmane Socé (1935) et *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono (1956).

Christine LE QUELLEC COTTIER
Education novel and liberty of writing

*Like their protagonists, who undergo a journey and in the process come of age, coming-of-age novels have abounded and evolved throughout the centuries in the West – but they are also present in sub-Saharan African literature. The coming-of-age genre was popular during colonial times and is even more so today. Where African Francophone literature is concerned, we can take this type of novel as a metaphor for its gradually acquired linguistic and literary autonomy, keeping in mind that Western genres and patterns cannot be applied willy-nilly to this new generation of African litterateurs. Taking into account both historical and territorial aspects, we will examine African Francophone literature, stylistically and thematically, in its approach to gender. To do so, we will analyze Ousmane Socé's *Karim* (1935) and Ferdinand Oyono's *Une vie de boy* (*A boy servant's life*, 1956).*

Bernard MOURALIS
Littératures africaines et Antiquité gréco-romaine

Chercher à établir une relation entre les littératures africaines et les littératures de l'Antiquité grecque et romaine peut surprendre *a priori*. Mais la lecture attentive des textes africains montre de nombreuses références aux littératures de l'Antiquité. L'article, dans un premier temps, tracera les contours de cette « bibliothèque antique » présente dans un certain nombre d'œuvres africaines. Puis il étudiera les usages rhétorique et esthétique que les écrivains africains en font. Dans un troisième temps, il examinera comment certains écrivains africains s'appuient sur la lecture des textes de l'Antiquité pour développer une réflexion historique ou philosophique centrée sur le devenir de l'Afrique. Enfin, on évoquera trois grandes intersections qui peuvent être établies entre littératures antiques et littératures africaines : le contexte de la recherche dans ces deux disciplines ; la question du bilinguisme entre le grec et le romain, qui a marqué toute l'histoire de

Rome et qui peut éclairer certains aspects de l'Afrique d'aujourd'hui ; le parallèle que l'on peut établir entre colonisation antique et colonisation moderne, avec notamment l'image qui a été donnée de l'Autre. Au terme de ce parcours, on constatera peut-être que la lecture que les écrivains africains font des textes antiques est une sorte de nouvelle « Renaissance ».

Bernard MOURALIS

African literatures and Greek and Roman Antiquity

To establish a parallel between African literature and Ancient Greek and Roman texts may seem, at first glance, surprising. However, upon further investigation, it becomes clear that many African writers have read and are influenced by these ancient texts, as is demonstrated by the numerous references in their work. In a first part, this article will attempt to describe the corpus of references to Antiquity which is present in contemporary African literature. We will then examine the ways in which African writers (Mongo Beti, Maran, Senghor, Soyinka) use this corpus to emphasize rhetorical and aesthetic effects in their work in order to reflect, from a historical and philosophical perspective, on what the future holds in store for the African continent. Finally, we will examine three important crossings of African and Ancient literature : research and its context in both kinds of literature; Roman-Greek bilingualism, which was a decisive factor in the history of Rome and may shed light on certain cultural aspects in Africa today ; the comparison which can be made between Roman colonization and European colonization in Africa, particularly where the question of « otherness » is concerned. Following this analysis, we may be able to draw the conclusion that this contemporary African interpretation of Ancient texts is new Renaissance.

Benoît CONORT

Le lamantin, de quelle rive crie-t-il ?

Léopold Sédar Senghor et l'élégie gréco-romaine

Cette réflexion a pour but, partant de la position grammairienne de Léopold Sédar Senghor, de tracer des relations entre « Senghor l'Africain » et « Senghor le grammairien francophone » héritier des traditions antiques... Seulement, la théorie n'est pas la pratique. Certes Senghor, en reprenant le terme d'élégie, s'inscrit dans une tradition, mais cette tradition,

il la tord, et à la sirène élégiaque il substitue la plainte du lamantin, non moins élégiaque, qui, quoique appartenant à la famille des sirènes, s'en détache. Le lamantin incarne dès lors la figure africaine du poète élégiaque, il en dit le chant, les formes incertaines, il en dit aussi les contradictions, espace dans lequel se situe justement Senghor.

Benoît CONORT

From Which Bank Does the Manatee Cry ?

Léopold Sédar Senghor and Roman-Greek elegy

In this article, we will aim to reconcile the two images which Senghor conjures up : Senghor, spokesman for Africa, and Senghor the French-language grammarian, carrying on an Ancient tradition of theoretical language study. Senghor himself defies this strict characterization : by choosing to write out the solemn elegy of a manatee, he effectively takes up a Roman-Greek type of text – the elegy – all the while subverting it : a manatee is not the same thing as the traditional siren. This idea is the springboard from which we can use the manatee as a metaphor for the figure of the African elegiac poet : chanting, lamenting, he is also a contradiction in terms, difficult to pin down, exactly like Senghor himself.

Marie LEFÈVRE

Le « fusil à deux coups » d'Ahmadou Kourouma. Lecture comparée de Allah n'est pas obligé et Quand on refuse, on dit non, à la lumière de Candide de Voltaire et de Jacques le Fataliste de Diderot

Quelques critiques ont fait d'Ahmadou Kourouma le « Voltaire africain ». Cette étude se propose d'apprécier le bien-fondé de ce jugement en procédant à une lecture comparée des deux derniers romans de Kourouma, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse, on dit non*, et de *Candide* de Voltaire et *Jacques le Fataliste* de Diderot. En reprenant la terminologie utilisée par Jean Starobinski à propos du « fusil à deux coups » de Voltaire, nous essaierons de voir en quoi A. Kourouma use d'un procédé analogue. L'ironie, vecteur principal d'une « encyclopédie du mal » à la Voltaire, représentant le « premier coup de fusil » dans les romans d'A. Kourouma, il s'agit de montrer que le « deuxième coup de fusil » autour de la satire du fatalisme et du pendant africain de Pangloss, Yacouba, doit mener Birahima, le

héros, à s'interroger sur une problématique chère aux philosophes du XVIII^e, la théodicée.

Marie LEFÈVRE

The « two shots gun » by Kourouma. Comparative reading of En attendant le vote des bêtes sauvages and of Quand on refuse, on dit non in the light of Candide by Voltaire and of Jacques le Fataliste by Diderot

Several critics have called Kourouma « the African Voltaire ». By carrying out a comparative study of Kourouma's two latest novels, Allah n'est pas obligé (Allah is not obliged) and Quand on refuse, on dit non (When you refuse, you say no), as well as Voltaire's Candide and Diderot's Jacques le Fataliste, we will attempt to dig deeper into the question of whether this is true or not. To do so, we will make use of Starobinski's description of Voltaire's irony as « a two-shot gun ». Kourouma makes use of irony in these two novels in much the same way as Voltaire : as a vector for evil. This is the first of the two « shots » Starobinski describes. The second shot centres on Kourouma's satire of fatalism and of the African equivalent to Pangloss, portrayed in Yacouba. This character causes Birahima, the protagonist, to question the idea of theodicy, dear to many eighteenth-century philosophers.

Ieme VAN DER POEL

**Le drame des *harragas* vu de près et de loin :
Youssef Amine Elalamy rencontre Hafid Bouazza**

Par l'appellation *harragas* (ceux qui brûlent), on désigne les milliers d'Africains qui, chaque année, tentent de traverser le détroit de Gibraltar afin de trouver une vie meilleure en Europe. Très souvent, ces traversées sur des barques de fortune se soldent par un échec, voire la mort en pleine mer. Contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer, la production romanesque qu'a engendrée cette tragédie humaine se distingue par son caractère novateur et non-documentaire. Elle comprend désormais des textes écrits en français, en arabe, en espagnol, en italien et en néerlandais. Pour illustrer la diversité de ces écrits, je comparerai deux textes récents où le thème des clandestins est évoqué : « De Oversteek » (La traversée, 2005), une brève nouvelle écrite par un auteur marocain d'expression néerlandais.

daïse, Hafid Bouazza, et *Les Clandestins* (2000) de Youssef Amine Elalamy, auteur marocain francophone qui vit à Rabat. La réflexion sera centrée sur la manière dont les deux auteurs, tout en mêlant des éléments poétiques et magiques à leur narration, réussissent à lui conférer soit un caractère plutôt engagé et politique (Y.A. Elalamy), soit un caractère plutôt autobiographique et historique (H. Bouazza).

Ieme VAN DER POEL

***Writing the Disaster of the Harragas :
Youssef Amine Elalamy meets Hafid Bouazza***

Harragas (those who burn) is the name given to the thousands of illegal immigrants from Africa who, since the 1990s, have attempted to cross the Mediterranean in search of a better life in Europe. Very often these refugees do not make it to the other side and drown in the Mediterranean. Recently these shipwreck stories have led to the creation of a new literary genre, the harraga novel, which distinguishes itself by its innovative style and magic-realist style. This genre comprises texts written in French, Arabic, Italian, Spanish and Dutch. In order to give an idea of the highly varied character of this genre, I will make a comparison between two texts in which the theme of the harragas is central. De Oversteek (The Crossing, 2005) is a short story written by Hafid Bouazza, a Dutch author of Moroccan descent. Les Clandestins (The Illegal Immigrants, 2000) was written by Youssef Amine Elalamy, a French-speaking Moroccan writer who lives and is published in Rabat. In my analysis we will examine the way in which both of these authors use of magical and poetic symbolism to confer a political and / or historical, autobiographical character to their texts.

Germain NYADA

***Enfance et poétique interculturelle : un récit kurde germanophone
et un récit camerounais francophone***

Cette recherche met en parallèle deux récits d'enfance contemporains : *La Marseillaise de mon enfance* (2004) de Jean-Martin Tchaptchet et *Steppenrutenpflanze : Eine kurdische Kindheit* (2000) de Yusuf Yeşilöz. Auteur d'expression française, J.-M. Tchaptchet est né au Cameroun en 1933. Exilé dès les années 1950, il vit actuellement en Suisse. Y. Yeşilöz est un auteur d'expression allemande, éditeur et cinéaste d'origine kurde né

en 1964 en Turquie. Il a émigré en Suisse en 1987 pour des raisons politiques. Par l'examen des marques interculturelles et des processus mémoriels, l'analyse de ces textes se propose de montrer leur unité fondamentale. En établissant une parenté entre ces œuvres provenant d'aires géographiques et culturelles aussi différentes que l'Afrique et l'Europe, nous souhaitons aussi apporter une contribution au débat en cours sur les spécificités culturelles dans les écritures de soi.

Germain NYADA

Childhood and Poetics of Interculturality : A Kurdish Narrative in German versus a Cameroonian Narrative in French

This investigation is a comparison of two recent childhood accounts, namely La Marseillaise de mon enfance (2004) by Jean-Martin Tchaptchet and Steppenrutenpflanze : Eine kurdische Kindheit (2000) by Yusuf Yeiloz. Tchaptchet (1933-), a Cameroonian-born writer, was a member of anti-colonial and pan-African resistance movements in the 1950s and 1960s. Currently living in Switzerland, he has been in exile since 1952, mainly due to his former activism. Yeiloz, a German-speaking author, publisher and scriptwriter, was born in Turkey. He migrated to Switzerland in 1987 for political reasons. In this article, an African text written in French and a European text written in German are scrutinized in order to show that the boundaries of the literary landscape are merely fictitious. In this sense, our research is an attempt to contribute to the latest developments in the debate on autobiography or autobiographical writing. By focusing on how memories are constructed and passed on, we also intend to show the similarities between childhood accounts from different cultures.

Manfred LOIMEIER

L'équateur littéraire. Les relations tri-continentales dans les œuvres de Tierno Monénembo (Guinée), Abdulrazak Gurnah (Tanzanie) et José Eduardo Agualusa (Angola)

Les littératures de l'hémisphère sud mettent en évidence des relations tri-continentales dont l'intensité n'est guère remarquée par le Nord. C'est ce que montrent le roman *Pelourinho* (1995) du Guinéen Tierno Monénembo, qui reflète la vie quotidienne de la diaspora noire au Brésil, et celui du Tanzanien Abdulrazak Gurnah, *By the sea* (2001), dans lequel l'océan

Indien est décrit comme un espace de rencontre entre l'Afrique et l'Inde. Wole Soyinka parle également de la diaspora africaine au Brésil dans son autobiographie *You Must Set Forth at Dawn* (2006). Mais c'est surtout l'auteur angolais José Eduardo Agualusa qui décrit les relations entre l'Angola, le Portugal et le Brésil dans son œuvre, notamment son roman *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*, qui a pour thème essentiel la résistance des cultures du Sud. En écrivant à propos de ces relations interculturelles, les auteurs du Sud s'orientent de plus en plus vers le Sud au détriment du Nord.

Manfred LOIMEIER

The literary equator. Intercontinental relationships in the work of Tierno Monénembo (Guinea), Abdulrazak Gurnah (Tanzania) and José Eduardo Agualusa (Angola)

Literary productions from the South have always had strong bonds, whose strength remains little-known to the literary circles of the North. Monénembo exemplifies this in his novel Pelourinho (1995). Here, the author reflects on the day-to-day life of the Black diaspora in Brazil. The Tanzanian author Abdulrazak Gurnah portrays the Indian Ocean as a kind of crossroads for Indian and African culture in his novel By the Sea (2001). Nobel Prize-winner Wole Soyinka, in his book You Must Set Forth at Dawn (2006) also discusses the Black diaspora in Brazil. However, the Angolan-born writer José Eduardo Agualusa puts the most emphasis on the relationship between Angola, Portugal and Brazil. These authors, in writing about the intercontinental bonds that exist between Southern countries, strengthen these bonds, focusing their attention on the South to the detriment of the North.



LISTE DES COLLABORATEURS

Ursula BAUMGARDT, Professeur d'oralité et littérature africaine à l'INALCO (Paris) et responsable de l'équipe « Langue et pragmatique » du LLACAN (Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire, UMR 8135), a notamment co-dirigé *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (2008), *Autour de la performance (Cahiers de Littérature orale, 2009)*, *L'Expression de l'espace dans les langues africaines I, (Journal des Africanistes, 2010)*.

Elena BERTONCINI est Professeur émérite de langue et littérature swahilies à l'Université Orientale de Naples. En 1968, elle a fondé l'enseignement du swahili dans cette université où elle a exercé jusqu'en 2009. Elle a notamment publié *Kiswahili kwa Furaha. Corso di lingua swahili* (2009) et *Outline of Swahili literature. Prose Fiction and Drama* (avec M.D. Gromov, S.A.M. Khamis & K.W. Wamitila, 2009).

Charles BONN, Professeur émérite à l'Université Lyon 2, directeur du programme documentaire informatisé *Limag* et du site : <http://www.limag.com>, a enseigné dans les universités de Constantine, Fès, Lyon 3, Paris 13, Lyon 2 et Leipzig. Il a publié notamment *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures* (1974), *Le Roman algérien de langue française* (1985), « *Nedjma* », de Kateb Yacine (1990, rééd. 2009). www.limag.com/Pagespersonnes/Bonn.htm

Benoît CONORT, Professeur et membre du CELAM (Centre d'Études des Littératures Anciennes et Modernes) à l'Université de Rennes 2, a enseigné auparavant à l'Université de Nanterre. Il travaille sur l'écriture de la mort et du deuil dans la poésie contemporaine (thématiques, formes, etc.) et a notamment publié : *Écrire dans le noir* (éd. Champ Vallon, 2006).

Molly GROGAN LYNCH, docteure en Littérature comparée de l'Université Paris-Sorbonne et titulaire d'un Master 2 en FLE / Sciences du langage de l'Université Paris-Descartes, est chercheuse associée au Centre de Recherche Textes et Francophonies de l'Université de Cergy-Pontoise et journaliste de théâtre. Ses recherches portent actuellement sur le rôle de l'imaginaire postcolonial dans les politiques linguistiques et les pédagogies du bilinguisme en Afrique.

Marie LEFÈVRE, professeur agrégée de Lettres Modernes, enseigne dans un lycée de région parisienne. Elle est titulaire d'un D.E.A. de Lettres

Modernes obtenu à l'Université de Cergy-Pontoise, dont le mémoire portait sur les œuvres d'Ahmadou Kourouma.

Christine LE QUELLEC COTTIER est maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne et directrice du Centre d'Études Blaise Cendrars, associé aux Archives littéraires suisses de la Bibliothèque nationale, à Berne. Depuis quelques années, ses recherches se concentrent sur la francophonie littéraire et les littératures d'Afrique subsaharienne. Elle a notamment dirigé l'ouvrage *Écrire en francophonie : une prise de pouvoir ?* (UNIL, 2008) et prépare un livre intitulé *Roman d'apprentissage et liberté romanesque en Afrique subsaharienne*.

Manfred LOIMEIER, PD Dr. à l'Institut d'études anglophones de l'Université de Heidelberg, travaille dans le domaine de la littérature comparée et s'est spécialisé dans la littérature sud-africaine anglophone. Il prépare la publication d'un recueil d'articles intitulé *Szene Afrika*, consacré à la littérature, mais aussi aux beaux-arts, au cinéma et au théâtre en Afrique subsaharienne.

Bernard MOURALIS, Professeur émérite à l'Université de Cergy-Pontoise, a écrit notamment : *Les Contre-littératures* (1975), *L'Œuvre de Mongo Beti* (1981), *Littérature et développement* (1984), *V.Y. Mudimbe ou le discours, l'écart et l'écriture* (1988), *L'Europe, l'Afrique et la folie* (1993), *République et colonies* (1999), *L'Illusion de l'altérité* (2007).

Germain NYADA, Ph. D en littérature comparée de l'Université de Bayreuth, vit à Montréal où il travaille comme stagiaire postdoctoral au Département d'Études Françaises de l'Université Concordia, à un projet de recherche consacré aux enfants-soldats.

Dominique RANAIVOSON, maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'université Paul Verlaine – Metz, est spécialiste des littératures de l'océan Indien. Ses recherches portent sur les littératures francophones du Sud. Elle joue un rôle actif dans l'Association pour l'Étude des Littératures Africaines.

Ieme VAN DER POEL, Professeur de littérature française à l'Université d'Amsterdam et directrice du collège universitaire de la Faculté des Sciences Humaines, dirige un projet de recherche sur les littératures de la diaspora marocaine, subventionné par le Centre de la Recherche Scientifique des Pays-Bas. Travaillant sur les littératures du Maghreb, la littérature coloniale et la théorie postcoloniale, elle a notamment publié *Congo-Océan : un*

chemin de fer colonial controversé (1921-1943) (2006).
<http://home.medewerker.uva.nl/i.m.vanderpoel/>



TABLE DES MATIÈRES

Préface	5
Quelles frontières pour les études littéraires ?	
Charles BONN	13
Comparatisme français et littératures francophones de pays anciennement colonisés : quelle ouverture ?	
Molly GROGAN LYNCH	23
Quelle place pour l'Afrique dans la <i>World Literature</i> ?	
Dominique RANAIVOSON	49
Quelles couleurs pour l'Afrique littéraire ?	
Horizons continentaux	
Ursula BAUMGARDT	65
Littératures africaines orales et écrites : quelle comparaison ?	
Elena BERTONCINI	83
Les trois littératures swahilies	
Christine LE QUELLEC COTTIER	97
Roman d'apprentissage et liberté romanesque	
Littératures africaines et héritage européen	
Bernard MOURALIS	111
Littératures africaines et Antiquité gréco-romaine	

Benoît CONORT	127
Le lamantin, de quelle rive crie-t-il ?	
Léopold Sédar Senghor et l'élégie gréco-romaine	
Marie LEFÈVRE	137
Le « fusil à deux coups » d'Ahmadou Kourouma.	
Lecture comparée de <i>Allah n'est pas obligé</i> et <i>Quand on refuse, on dit non</i> , à la lumière de <i>Candide</i> de Voltaire et <i>Jacques le Fataliste</i> de Diderot	
 Migrations et diasporas	
Ieme VAN DER POEL	155
Le drame des <i>harragas</i> vu de près et de loin :	
Youssef Amine Elalamy rencontre Hafid Bouazza	
Germain NYADA	171
Enfance et poétique interculturelle : un récit kurde germanophone et un récit camerounais francophone	
Manfred LOIMEIER	185
L'équateur littéraire. Les relations tri-continentales dans les œuvres de Tierno Monénembo (Guinée), Abdulrazak Gurnah (Tanzanie) et José Eduardo Agualusa (Angola)	
 Résumés / Abstracts	 195
Liste des collaborateurs	209