

ASCALF BULLETIN 22

DEUX ÉCRIVAINS ENTRE LA MÉMOIRE
ET L'OUBLI: ENTRETIENS AVEC LEÏLA SEBBAR
ET AZOUZ BEGAG

Jane Hiddleston

FICTION ET RÉALITÉ DANS L'UNIVERS
ROMANESQUE DE *KIN-LA-JOIE KIN-LA-FOLIE*
D'ACHILLE N'GOYE:
ÉTUDE ONOMASTIQUE POUR LES
PERSPECTIVES DE LA LITTÉRATURE DE COMBAT
Théophile Munyangeyo

CONFERENCE REPORT
Denise Ganderton

REVIEWS
Roger Little
J.P. Little

CALL FOR PAPERS: *REMEMBERING EMPIRE*
ASCALF CONFERENCE: 30 NOVEMBER-1 DECEMBER 2001



ASSOCIATION FOR THE STUDY OF
CARIBBEAN AND AFRICAN LITERATURE
IN FRENCH

The ASCALF logo is based on a Téké mask from the Upper Sanga region
(Congo-Brazzaville)

Cover design by Caomhán Ó Scolaí

ISSN 0791-4938

22

ASCALF BULLETIN

ASSOCIATION FOR THE STUDY OF
CARIBBEAN AND AFRICAN LITERATURE
IN FRENCH

ASCALF BULLETIN 22

**ASSOCIATION FOR THE STUDY OF CARIBBEAN
AND AFRICAN LITERATURE IN FRENCH**

Editor: David Murphy (University of Stirling)
Assistant Editors: Aedín Ní Loingsigh (NUI, Maynooth) &
Pat Little (St Patrick's College, Drumcondra)

Advisory Board:

Celia Britton (University of Aberdeen)
Mary Gallagher (University College Dublin)
Alec Hargreaves (Loughborough University)
Peter Hawkins (University of Bristol)
Roger Little (Trinity College, Dublin)
Margaret Majumdar (University of Glamorgan)
Pius Ngandu Nkashama (Louisiana State University)

Editorial Board:

Patrick Corcoran (University of Surrey, Roehampton)
Charles Forsdick (University of Liverpool)
Sam Haigh (University of Warwick)
Nicki Hitchcott (University of Nottingham)
Laïla Ibnlfassi (London Guildhall)
Debra Kelly (University of Westminster)
Jane Lee (University of Exeter)
Maeve McCusker (Queen's University, Belfast)
Andy Stafford (University of Lancaster)
Michael Syrotinski (University of Aberdeen)

DEUX ÉCRIVAINS ENTRE LA MÉMOIRE ET L'OUBLI:
ENTRETIENS AVEC LEÏLA SEBBAR ET AZOUZ BEGAG

Jane Hiddleston

6

FICTION ET RÉALITÉ DANS L'UNIVERS ROMANESQUE
DE *KIN-LA-JOIE KIN-LA-FOLIE* D'ACHILLE N'GOYE:
ÉTUDE ONOMASTIQUE POUR LES PERSPECTIVES
DE LA LITTÉRATURE DE COMBAT

Théophile Munyangeyo

30

CONFERENCE REPORT

Denise Ganderton

52

REVIEWS

Roger Little

56

J.P. Little

59

CALL FOR PAPERS: *REMEMBERING EMPIRE*
A SCALF ANNUAL CONFERENCE
30 NOVEMBER-1 DECEMBER 2001

62

Association for the Study of Caribbean and African Literature in French

The pioneering work of ASCALF has helped to bring about the expansion of postcolonial studies in French over the past decade or so. There are now many academics working in this field, interested not solely in literature but also in what is generally termed as cultural studies. However, there remain few journals dedicated to publishing articles on postcolonial studies in French. The *ASCALF Bulletin* has been publishing material on postcolonial literature in French for the past ten years. It is a bi-annual journal that contains news, book reviews and conference reports related to African and Caribbean literature in French, and it has also published brief articles on these subjects. However, in light of the growing interest in French postcolonial studies, the *ASCALF Bulletin* has adopted a new editorial policy: we have established an editorial board, as well as an advisory board composed of renowned academics with an international reputation to referee articles, and we intend to publish three substantial refereed articles per issue (6,000 words max.). Submissions are invited on any topic related to francophone postcolonial studies, and particularly to African and Caribbean literature in French. Authors should submit two copies of their article, in English or in French, to Dr David Murphy, Department of French, University of Stirling, Stirling FK9 4LA, Scotland. Articles should conform in presentation to the guidelines in the *MHRA Stylebook*, providing references in footnotes, rather than the author-date system. The *ASCALF Bulletin* uses blind reviews. To facilitate this, authors are asked to ensure that the manuscript (other

than the title page) contains no clue as to their identity. Book reviews, conference reports (max. 500 words), calls for papers, should also be sent to the editor.

ASCALF Membership

Membership of ASCALF includes:

- subscription to the *ASCALF Bulletin* (2 issues per annum)
- a free copy of the *ASCALF Yearbook*, a book-length publication of recent conference papers (individual members only)
- regular mailings on conferences, video sessions, workshops, etc.

Annual membership fees for 2000-2001 academic year are:

- £30 for salaried members and for institutions (covers a free copy of the *Bulletins* and of the *Yearbook* and entitles members to a reduced conference fee).
- £10 for students and unwaged members (covers a free copy of the *Bulletins* and entitles members to a reduced conference fee).

The financial year for renewal of subscriptions begins 1 October. To join ASCALF or to renew membership, send remittance in sterling (cheque/banker's order made payable to ASCALF) to: Dr Nicki Hitchcott, Dept of French, University of Nottingham, University Park, Nottingham NG7 2RD, England.

ASCALF Committee (elected at AGM of December 2000)

President: Patrick Corcoran

Vice-Presidents: Annette Lavers, Peter Hawkins

Secretary/Minutes Secretary: Denise Ganderton

Treasurer: Charles Forsdick

Membership Secretary: Nicki Hitchcott

Conference Secretary: David Murphy

Publicity Officers: Fred Ashford-Okai & PG reps

Postgraduate Reps: Marie-Annick Gournet, Karine Chevalier

Website Managers: Marie-Annick Gournet, Jane Lee

Committee Members: Laila Ibnlfassi, Kossi Kunakey, Pat Little, Debra Kelly, Mary Gallagher, Maeve McCusker, Ekua Agha

Deux Écrivains entre la mémoire et l'oubli: Entretiens avec Leïla Sebbar et Azouz Begag

Leïla Sebbar

Leïla Sebbar est née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française. Jusqu'à l'âge de dix-sept ans, elle a vécu en Algérie dans une communauté marginale, divisée et frontalière. Fille d'un père en exil dans la culture du colonisateur, et d'une mère en exil géographique de son pays natal, elle parle souvent de ce double exil, de sa solitude et de son excentricité. Dans ses textes et ses discours, elle semble ne pas vouloir s'identifier facilement à une communauté nationale et ne pas avoir de sentiment d'appartenance à un groupe quelconque. Elle préfère parler de son expérience comme d'une histoire croisée ou métisse, traversée par les signes des cultures de l'Orient et de l'Occident. Ses textes expriment ce métissage; ils mettent en relation des histoires contrastées et juxtaposent les traces de cultures multiples sans affirmer une identité ou un lieu fixes.

Son premier roman, *Fatima ou les Algériennes au square*, est écrit en 1981 et publié aux Éditions Stock. Au cours des années 80, Sebbar continue à écrire des romans, dont les plus importants et les plus connus sont la trilogie sur Shérazade: *Shérazade* (Paris: Stock, 1982), *Les Carnets de Shérazade* (Paris: Stock, 1984) et *Le Fou de Shérazade* (Paris: Stock, 1991). Sebbar décrit dans ces textes le parcours d'une jeune Beure en train de lutter contre les stéréotypes pour créer sa propre identité. Plus récemment, Sebbar tourne son attention encore vers l'exil, par exemple dans *Le Silence des rives* (Paris: Stock, 1993), ou le

héros est un étranger anonyme qui flotte entre la mémoire et l'oubli. Son dernier texte, *Soldats*, publié en 2000 aux Éditions du Seuil, reflète le trouble de la mémoire de la guerre, et il représente les rapports difficiles entre les expériences singulières et la conscience collective. Sebbar a aussi publié plusieurs essais, et elle a collaboré à des revues littéraires et à France-Culture.

Dans cet entretien, Leïla Sebbar parle de son expérience de l'exil et de ses idées sur la notion de communauté. Elle explique son attitude envers l'identité 'beure', en réfléchissant sur la désidentification et la fuite. Il est clair que Sebbar n'appartient pas elle-même à cette génération, et pourtant elle s'intéresse à l'ambivalence de ces jeunes ballotés entre l'affirmation et la perte. Il semble que les jeunes des textes de *Shérazade* font partie, paradoxalement, d'une communauté sans communauté, sans ressemblance ni appartenance. Sebbar parle aussi de la mémoire de la guerre d'Algérie, qui s'avère un site d'incertitude et peut-être d'amnésie. L'expérience de la guerre est le pivot de l'exil, et pourtant sa reconstruction textuelle demeure toujours incomplète, fragmentaire et ambiguë. L'exil se traduit aussi dans l'usage de la langue, qui semble laisser des blancs qui symbolisent le silence du passé.

JH: Dans les *Lettres parisiennes*,¹ vous dites que vous ne faites partie d'aucune communauté, que vous n'êtes ni française, ni arabe ni beure, ni enfant de l'immigration, et que vous ne vous sentez de place/à votre place/chez vous nulle part. Vous dites que votre expérience en France

¹ Leïla Sebbar et Nancy Huston, *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil* (Paris: Bernard Barrault, 1986; J'ai lu, 1999).

est une expérience de l'exil. Vous dites aussi que vous ne voulez pas essayer de vous intégrer dans une communauté quelconque, et que vous ne cherchez pas spécialement à vous lier aux immigrés étrangers en France. Pourquoi rejetez-vous cette idée de communauté?

LS: Parce que je ne suis pas algérienne. Je suis française, née d'une mère française, dans l'Algérie française. Il y a beaucoup d'Algériens en France, depuis longtemps, et surtout depuis l'entre-deux guerres, mais la communauté algérienne n'est pas la mienne, bien que l'Algérie soit mon pays natal, en partie, mon pays, comme la France. Je n'ai pas de sentiment d'appartenance à une communauté. Je me suis intéressée aux enfants de l'immigration maghrébine, parce que d'une certaine manière ce sont des enfants de l'exil. D'ailleurs, Shérazade, par exemple, est une fugueuse, et la fugue symbolise le désir de ces enfants qui ne veulent plus appartenir à la communauté familiale ou à la tribu. Ils rejettent les traditions, surtout les filles. La fugue représente cet espace de liberté qui n'est pas la famille et qui n'est pas encore la société française. Beaucoup d'enfants de l'immigration durant ces années quatre-vingt, ces enfants de toutes les minorités en France, se sont retrouvés dans un nouvel espace qui ne retient plus de lien avec la communauté traditionnelle. Cet espace-là est symbolisé dans *Shérazade* par le squat. Les squats signifient un autre mode de vie, d'autres règles aussi.

JH: C'est une autre forme de communauté, qui ne dépend pas des racines communes?

LS: C'est une sorte de communauté générationnelle, composée de jeunes d'origines très diverses. C'est aussi une communauté de jeunes qui sont en rupture avec la société, la famille, et qui n'ont pas de travail. Ils vivent dans un espace différent, ils vivent dans un temps différent, et ils vivent des amours différentes.

JH: Est-ce qu'il y a là un autre modèle pour la construction d'une identité collective?

LS: Je ne sais pas si c'est une nouvelle forme d'identité. Je dirais plutôt que c'est un élément qui contribue à la construction d'une identité, parce que la fugue est un refus de l'identité donnée à la naissance. C'est aussi le refus de la société française, ou plutôt certains Français qui rejettent les étrangers 'pauvres'.

Je voudrais aussi revenir sur le terme 'Beur'. J'ai dédié l'un de mes livres, *Parle mon fils, parle à ta mère*,² 'à tous les Beurs' parce que le jeune homme avec lequel sa mère monologue, dans une cité de banlieue où il revient à l'improviste après des années d'absence et de silence, est un Beur. Il est né en France de parents algériens immigrés, c'est la définition de Beur. C'est un mot qui a été inventé par des jeunes, nés dans l'immigration algérienne de la banlieue parisienne, et qui ont fondé, au début des années 80, *Radio Beur*. Cette radio existe toujours, c'est *Beur FM*, et ses fondateurs y travaillent toujours. 'Beur' est le verlan de 'Rebeu' ('Arabe' en verlan fantaisiste) et 'Rebeu', dans les premières années 2000, remplace 'Beur'. C'était un jeu sur les mots et ce mot 'Beur' a été repris par tous les médias (qui ne l'ont pas fabriqué) parce qu'il est un mot simple, en une syllabe on pouvait

² Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère* (Paris: Stock, 1984).

identifier ceux dont on parlait beaucoup à l'époque. Les médias emploient encore le mot 'Beur' par commodité, mais de plus en plus, on dit 'jeunes de banlieue' parce que les jeunes sont mélangés (Black, Blanc, Beur, des groupes de danse et de théâtre ont pris ce nom-là).

JH: Dans les textes de Shérazade, il y a une sorte d'optimisme. Ces textes sont une célébration de la diversité de cette culture 'beure' mélangée. Par contre, les textes les plus récents, *Le Silence des rives* par exemple, sont moins optimistes;³ ils se concentrent plutôt sur l'aliénation, la solitude et l'exil. Est-ce qu'il y a une raison à/pour ce changement?

LS: J'ai l'impression que la société a changé, que le rapport des immigrés à la société française a changé. Les bandes de jeunes se construisent autrement. Shérazade ne vivrait pas comme cela aujourd'hui. Mais la question continue à se poser.

JH: Vous parlez maintenant plus souvent de l'exil. En quoi consiste l'exil?

LS: Je pense que ce qui m'intéresse dans cette question de l'exil, c'est tout ce qui accompagne le déplacement, les déplacements politiques, sociaux, esthétiques. Quand on dit déplacement, on dit passage. Par exemple, la fugue, qui revient souvent dans mes fictions, c'est le passage, la transition, la frontière qu'on imagine, comme le lieu de tous les possibles.

JH: Alors ce n'est pas forcément une rupture brutale?

³ Leïla Sebbar, *Le Silence des rives* (Paris: Stock, 1993).

LS: Pas forcément brutale, non. Je pense que c'est une expérience difficile, et qu'on n'a pas toujours les moyens de la vivre. Elle m'intéresse parce qu'elle est difficile. D'ailleurs, si on se déplace dans une situation de crise ou de guerre, ce qui est souvent le cas, on se déplace dans la perte. Dans ces cas-là, l'exil c'est aussi la perte. Perte de la mémoire, de la langue, de l'histoire, du milieu familial.

JH: Un autre thème est lié à celui de l'exil dans vos textes, c'est la mémoire. Si l'exil entraîne une perte de la mémoire, comment peut-on essayer de la retrouver et la reconstruire? Et puis, comment représenter la mémoire dans un texte littéraire? Est-ce toujours par des fragments, par des traces qu'on rassemble difficilement?

LS: Oui, parce que rien n'est donné, et il n'y a pas dans la mémoire des jeunes issus de l'immigration de structures communes. On fait son chemin seul, avec d'autres qu'on peut rencontrer bien sûr. Shérazade fait beaucoup de rencontres, et ces rencontres-là lui permettent de comprendre mieux un monde inconnu. Mais elle est seule aussi et l'histoire qu'elle vit est une histoire blanche.

JH: À la fin du premier texte, Shérazade veut partir en Algérie, mais elle finit par faire le tour de la France avec un Français. Elle ne retrouve pas ses racines en Algérie, elle n'arrive pas à reconstituer cette mémoire, et elle crée son identité en France. Dans les *Lettres parisiennes*, vous dites que vous aussi, vous avez eu beaucoup de difficulté à reconstruire la mémoire de l'Algérie. Ce pays apparaît comme une trace occultée que vous n'arrivez pas à définir ou à saisir.

Comment décrivez-vous votre rapport à la mémoire de l'Algérie et comment l'exprimez-vous dans les textes de fiction?

LS: Je construis ma propre mémoire à travers les personnages que je mets en scène, et la fiction m'aide à retrouver l'Algérie, parce que je sais que dans la réalité je ne la retrouverai pas complètement. La fiction m'aide à avoir une perception de l'Algérie, de ce qu'elle était, de ce qu'était ma propre Algérie, de ce que l'Algérie est devenue. Parce qu'il y a une Algérie de chacun de ceux qui ont eu une histoire avec elle. Souvent les personnages que je mets en scène montrent des facettes différentes de ce pays.

JH: Est-ce que ce sont des traces de la mémoire et aussi de l'oubli?

LS: Oui. Je me demande aussi quel sens je peux donner à ces différents signes qui resurgissent à l'improviste, parce que les signes ont un sens, une pertinence à déchiffrer. Ce questionnement est celui de Shérazade, celui du Chinois vert d'Afrique, celui de l'homme du *Silence des rives*, celui de tous les personnages de mes textes.

JH: Et comment reconstruire la mémoire de la guerre d'Algérie? La guerre ne peut-elle se construire que par des bribes de récit, des fragments hétérogènes?

LS: Oui, je crois que si on a été coupé d'une histoire, d'une terre, d'une langue, et si dans cette histoire il y a eu une guerre, on a une perception très compliquée de cette guerre. La guerre d'Algérie revient de manière récurrente dans mes textes, mais chaque fois de manière différente. Je me suis posé des questions sur cette histoire, qui est la mienne, et

j'essaie de la connaître. Mais il y a eu aussi du silence dans cette histoire. La somme des silences fait qu'il y a une quantité de fragments à découvrir, à interpréter.

JH: Dans les textes, on se concentre toujours sur l'individu et sur des expériences singulières. Est-ce que vous pensez que c'est au niveau de l'individu qu'il faut comprendre la guerre?

LS: Je ne sais pas, mais je crois que la démarche de l'écrivain de fiction est différente de celle d'un historien. Un écrivain de fiction ne va pas chercher à comprendre ou à faire comprendre comme un historien ce que c'est qu'une guerre. Ce qui m'intéresse d'une certaine manière ce n'est pas le sens de la guerre. C'est l'intimité de la guerre, et l'intimité, c'est le singulier.

JH: Dans *Soldats*, vous insistez sur les mères des soldats, et les rapports entre les soldats et les victimes de la guerre. Cela suggère que les mécanismes de la guerre entrent en opposition avec les individus et leurs expériences.

LS: Oui, les soldats de ces nouvelles sont des soldats perdus dans une guerre coloniale ou post-coloniale. C'est aussi l'histoire des soldats américains au Vietnam, et c'est ce qui apparaît chaque fois dans les guerres coloniales. Par exemple, en Tchétchénie, les mères cherchent leurs fils disparus, elles s'opposent à la guerre. Les mères font comprendre que leurs fils ne sont pas des héros. C'est une autre histoire de la guerre, fondée ainsi sur l'intimité.

JH: C'est le lieu du plus grand décalage entre la politique et les individus?

LS: Oui, c'est ce qui m'intéresse. Dans ces guerres coloniales d'Algérie et du Vietnam, le déplacement aussi est différent, le déplacement est politique. Et les soldats ne font pas la guerre pour une terre, un pays, une patrie ou pour les ancêtres. Ils la font pour des raisons politiques qu'ils ignorent souvent, ou qui ne sont pas les leurs.

JH: Quel est le rapport entre les histoires des guerres différentes que vous représentez dans *Soldats*?

LS: Ce sont des guerres coloniales, des guerres contre les civils, même si, parfois, les civils sont des civils armés. Ce qui m'a intéressée aussi dans ces nouvelles, c'était de me placer du côté des perdants et pas du côté des vainqueurs. Ceux qui sont perdus dans la guerre, et dans l'impossibilité de lui trouver un sens.

JH: On parle souvent du silence et de l'oubli de la guerre d'Algérie. Quelle est la meilleure façon de combattre cet oubli?

LS: On a beaucoup écrit sur la guerre d'Algérie, des livres d'histoire, des romans, des films. Mais je crois que les Français n'ont pas envie d'en entendre parler, parce que c'était une guerre perdue. En général, quand les anciens combattants racontent leur guerre, ils racontent leurs victoires. On entend peu parler de cette guerre en France. Mais elle revient d'une manière ou d'une autre, sans qu'on s'y attende. Je pense que ce comportement de violence des jeunes dans la banlieue reflète cette occultation. On n'ose pas le dire maintenant, mais c'est toujours

actif. Il y a des témoignages de Français, des témoignages d'Algériens, des analyses, des études de sociologues et d'historiens. Mais il n'y a pas de lecteurs. On ne lit pas ces textes. Les questions qui se posent, se posent maintenant à la troisième génération, du côté des jeunes Algériens et des jeunes Français. Les jeunes Algériens vivent ici en France avec les jeunes Français, et ils vivent dans les mêmes lieux institutionnels. C'est parce qu'ils vivent ensemble qu'ils doivent se poser les questions ensemble. Ils le font rarement. Mais il faut les encourager à poser ces questions. C'est un peu le rôle des livres, des chansons, du cinéma, et du théâtre aussi.

JH: Vous écrivez souvent sur la photographie. C'est évidemment un moyen important pour les jeunes de connaître cette histoire de la guerre. Vous avez aussi une attitude très ambivalente envers la photographie. Parfois elle apparaît comme un geste très violent et très agressif, mais à d'autres moments, elle est là comme trace ou comme contingence. Qu'est-ce que vous pensez de la photographie?

LS: L'image est importante parce qu'elle est facile à voir. C'est ce qu'on voit, c'est ce qu'il y a de plus immédiat. Mais je considère la photographie davantage comme trace. C'est du fragment. Les images de peinture que je privilégie sont souvent des images de douceur et de tendresse. Par contre, les images photographiques témoignent de la violence, celles que je choisis montrent l'exode, les réfugiés, la guerre.

JH: Comment concevez-vous le rôle de l'écriture? Vous dites à plusieurs reprises que l'écriture masque l'exil, qu'elle fournit une sorte d'antidote à l'exil. De quelle manière?

LS: Je crois que j'ai besoin d'explorer l'exil sous toutes ses formes. Cette exploration met à jour ce qui n'est pas immédiatement visible: des faits, des perceptions, des idées, des scènes, de manière hasardeuse. Les histoires que je raconte se mettent en place malgré moi. Je ne pense pas 'je vais faire ça pour telle ou telle raison, telle ou telle conséquence'. Cela avance, il y a une logique quand j'écris et des choses qui s'éclairent. Je peux comprendre ce que je ne comprenais pas. La mémoire resurgit. Je sais ce qui m'intéresse, mais je ne prévois rien. Quand je suis Shérazade, je ne sais pas ce qu'elle va faire. Je ne sais pas comment cela va se passer, je ne sais pas comment elle va survivre. Je fabrique et j'ai des surprises. L'écriture est ainsi comme une création et une découverte.

JH: Je m'intéresse aussi à votre rapport à la langue dont vous vous servez. Vous dites que vous êtes en exil dans la langue française, mais c'est votre langue maternelle et vous ne parlez pas l'arabe.

LS: La langue française est la seule langue que je maîtrise, et je n'ai pas d'autre langue, comme les écrivains bilingues. J'ai découvert, en écrivant les *Lettres parisiennes*, que si j'ai écrit dans la langue de ma mère, c'est que je n'ai pas su parler et écrire la langue de mon père. Le silence de la langue de mon père m'a contrainte à écrire de la fiction dans la langue de ma mère. La langue de ma mère m'a exilée de la langue de mon père. Cet exil et cette absence s'expriment dans mes livres.

Tout à l'heure on parlait de fragments et de traces, et c'est vrai que j'ai le sentiment que la langue de mon père m'a manqué. Je pense que c'est pour cela que je ne peux pas écrire des 'romans'. Je ne peux pas

écrire des romans parce qu'il y a toujours des blancs lorsque j'écris. Quand on écrit des romans on obéit aux conventions littéraires du genre: intrigue, progression dramatique, plages psychologiques. J'écris plutôt des nouvelles ou des récits. Je pense que c'est lié au silence de la langue de mon père.

JH: La dernière question que je voudrais poser se rapporte à la politique. Vous écrivez sur les problèmes de l'immigration et du refus de l'assimilation. Voulez-vous exprimer ainsi un message politique?

LS: Non, il n'y a pas de message. Bien sûr, je m'intéresse à l'histoire contemporaine, à l'histoire de la France et l'Algérie et aux diverses migrations, et cela a à voir avec la politique. Mais j'écris l'intime de la mémoire et de l'exil, je n'exprime pas d'idées ou de projets politiques.

Propos recueillis par Jane Hiddleston
Paris, le 21 avril 2000

Azouz Begag

Azouz Begag est né à Lyon, fils d'un immigré algérien. Il est actuellement romancier et chercheur en sociologie au CNRS. Son premier roman, *Le Gone du Chaâba*, publié aux Éditions du Seuil en 1986, raconte ses souvenirs d'enfance dans un bidonville de la région lyonnaise. Le texte reflète les problèmes des immigrés nord-africains dans les années soixante, où de nombreuses familles vivaient dans la pauvreté extrême et où les préjugés contre les Arabes étaient vifs et actifs. Son second récit, *Béni ou le paradis privé* (Paris: Seuil, 1989) continue dans le même esprit; il porte sur le déménagement du bidonville et l'installation dans une HLM, et aussi sur les stéréotypes qui proliféraient pendant cette période. Les textes les plus récents, dont *Quand on est mort, c'est pour toute la vie* (Paris: Gallimard, 1994), *Zenzela* (Paris: Seuil, 1997), et *Le Passeport* (Paris: Seuil, 2000) sont parmi les plus remarquables, se réfèrent aux croisements entre la France et l'Algérie, en s'efforçant de retrouver la mémoire du pays à l'intérieur de la vie en France. Begag a aussi écrit des textes pour les enfants et des ouvrages sociologiques, par exemple *Écarts d'identité* en collaboration avec Abdellatif Chaouite (Paris: Seuil, 1990) et *Quartiers sensibles* en collaboration avec Christian Delorme (Paris: Seuil, 1994). Il a effectué de nombreuses recherches sur les problèmes de l'immigration, le racisme, l'urbanisme et l'intégration des individus d'origine nord-africaine.

Dans cet entretien, Begag parle de l'absence du sentiment de communauté chez la génération dite 'beure'. Il affirme que le terme 'beur' est devenu problématique, parce qu'il réunit sous une seule

étiquette toute une variété de cultures et d'expériences et il risque d'effacer les nuances et les différences. Les jeunes d'origine nord-africaine en France forment plutôt une communauté éclatée et le terme 'beur' ne peut que les figer, les stigmatiser. Begag critique aussi le rejet du sentiment de communauté chez les Français, et il constate que les problèmes des jeunes issus de l'immigration relèvent de l'absence de liens de solidarité. Comme chez Sebbar, l'autre question qui le concerne, c'est la reconstruction difficile de la mémoire de l'Algérie. Begag ne retrouve son pays d'origine que par fragments brisés et déformés. Ses rapports avec l'Algérie ont aussi été affectés et compliqués par les multiples conflits que le pays a connus, et par le caractère nécessairement illusoire du mythe de retour.

JH: Vos textes en général font partie de ce qu'on appelle la littérature 'beure'. Qu'est-ce que vous pensez de la communauté 'beure'? Est-ce qu'on devrait considérer l'identité beure comme une véritable communauté?

AB: Non, il n'y a pas de communauté. Il n'y a pas de communauté, parce qu'entre les Marocains, les Tunisiens et les Algériens, il y a de grandes différences culturelles. Historiquement, les rapports des Algériens, des Marocains et des Tunisiens avec la colonisation française sont très différents. Le processus de colonisation a été très différent. Avec les Algériens, la guerre a créé des relations post-coloniales en France entre Algériens et Français, très difficiles. Plus difficiles qu'avec les Marocains et les Tunisiens. C'est la première chose.

Deuxièmement, il n'y a pas de communauté parce que la France a un modèle d'intégration individualiste. En France, le terme 'ethnic minority' n'existe pas. L'idée de 'minority' n'existe pas. La France ne reconnaît que le citoyen. Dans l'esprit français, si on veut réussir, il faut le faire à titre individuel, donc il faut se détacher de l'idée d'appartenance communautaire. Mais paradoxalement, comme il y a dans ce pays un racisme anti-arabe, ce racisme anti-arabe favorise la création d'une communauté beure. Alors il y a une notion de communauté, mais dans le sens de 'victime'. C'est le racisme qui crée la communauté. C'est le racisme qui crée tous les liens entre les victimes. Mais à priori, il n'y a pas d'esprit de communauté dans ce pays.

JH: Et le terme 'Beur', quel rôle a-t-il joué?

AB: Le terme 'Beur' est avant tout un terme médiatique. C'est un terme inventé par les médias. C'est un terme qui est simple et efficace, parce qu'il donne une image rapide, simpliste, mais une image erronée, de la population issue de l'Afrique du Nord. C'est erroné parce qu'on a l'impression qu'un Beur égale un autre Beur, que c'est la même chose, ce qui n'est pas vrai du tout. Un Beur comme moi, qui est né en 1957 en France, n'a plus rien à voir, n'a plus rien de similaire avec un enfant de quatorze ans qui est né dans la banlieue parisienne, parce qu'une génération est passée. Le mot n'a plus du tout le même sens.

L'autre idée c'était de dire 'nous ne sommes plus français à cause de la discrimination'. Et comme nous ne sommes pas non plus algériens, marocains, tunisiens, il est plus facile de dire que nous

sommes 'in-between'. Donc le mot 'beur' correspond à cet 'in-between'.

JH: Ce terme a-t-il donc servi à quelque chose?

AB: Oui, il a joué un rôle historique. Il a permis d'identifier un problème. Aux États-Unis dans les années soixante, avec le mouvement de Malcolm X ou des Black Panthers par exemple, il y avait le slogan: 'black is beautiful'. Nous avons aussi dans les années quatre-vingt 'beur is beautiful'. Il y avait un besoin d'identifier ce que c'est qu'un Beur, alors cette image qui a été collée au terme 'Beur' était très utile politiquement et socialement. Mais maintenant ce terme est obsolète. Il est mort, parce que la situation en vingt-cinq ans a complètement changé. Aujourd'hui, on ne peut pas parler des Beurs, on parle plutôt des jeunes des banlieues. C'est-à-dire que les populations noir-africaine et maghrébine ont été mélangées dans la question des banlieues. Il y a eu un déplacement du problème.

JH: Le terme 'Beur' a aussi été un peu controversé, n'est-ce pas? Pourquoi?

AB: C'était un mot parisien, dans les banlieues les jeunes d'origine maghrébine ne s'y identifiaient pas. Il est vrai qu'en France il y a par exemple des Juifs de Pologne, qui sont français. On ne leur donne pas de nom, ils sont français.

JH: Alors c'était aussi un geste d'exclusion?

AB: C'était un geste de stigmatisation. A chaque fois qu'on identifie avec un mot particulier, avec un concept particulier, on stigmatise, on fixe. Mais historiquement, c'était important de signaler l'existence des enfants d'immigrés maghrébins et d'utiliser médiatiquement le mot 'Beur' pour avancer.

JH: Il fallait affirmer quelque chose pour rejeter les stéréotypes? Il fallait montrer ce que vous étiez?

AB: Oui, absolument, il fallait montrer très facilement, très simplement. Mais c'était un danger aussi, parce que montrer simplement, c'est montrer une caricature. Cela donnait la possibilité de faire des amalgames.

JH: Est-ce qu'il y a une nouvelle sorte de communauté immigrée maintenant?

AB: Non, maintenant vraiment il y a un grand problème de dislocation de la notion de communauté. De plus en plus, les enfants de l'immigration sont rentrés dans la société de consommation. Tous les liens de solidarité qui existaient auparavant sont finis. De plus en plus, c'est l'individu qui a remplacé la communauté. C'est 'moi, je'. C'est tout à fait caractéristique de la société de consommation. C'est pour cela que le seul moyen que l'on voit dans les banlieues de revenir à l'esprit de communauté, c'est l'Islam. C'est une volonté d'exister en tant que famille, en tant que groupe.

Globalement les musulmans se sentent victimes. Depuis longtemps, l'Islam est ici diabolisé. Et quand on diabolise quelque chose, on crée une communauté de victimes qui se défend. Voilà aussi comment on

explique la montée ou la résurgence de l'idée de communauté musulmane, mais là encore une fois, on ne peut pas parler de communauté musulmane en France. Il y a beaucoup de conflits entre les différents groupes musulmans en France. Il est extrêmement difficile de favoriser la création d'une communauté unique, c'est impossible. Le mot communauté n'est pas très valide dans la société française. La société française ne veut pas de communauté. Elle veut que tout le monde s'assimile à l'idée de la République: 'one citizen, one vote'. Alors la société française a beaucoup poussé à disloquer la communauté, à détacher le groupe de sa communauté. Mais en même temps, nous sommes dans un monde urbain anonyme où il y a une demande de la part des groupes de retrouver l'esprit de la famille, l'esprit du refuge, l'esprit de la solidarité communautaire.

La société est multiculturelle. Mais un corps social crée toujours des conflits. Les conflits sont toujours inhérents à la société. Donc une société multiculturelle crée ses propres conflits, et le racisme en particulier. Le seul moyen de surmonter les obstacles, c'est la politique: 'how to share the political power'. Comment faire participer tous les 'ethnic minorities' dans le gouvernement. Là il faut faire ce qui s'appelle de la 'positive discrimination'. Si on choisit 'affirmative action', on choisit le groupe, ceux qui sont discriminés et ceux qui ne sont pas discriminés, et on essaie de trouver l'équilibre. Moi, je suis pour cela, pour éviter le sentiment de victime. C'est cela qui crée la communauté.

JH: Est-ce qu'il faut introduire en France l'idée d' 'ethnic minority'?

AB: Je trouve qu'il est important de retrouver l'esprit de communauté minoritaire, parce que l'Etat a besoin de sentiments communautaires, il a besoin de développer le sentiment d'appartenance à des identités minoritaires, parce que ce n'est pas contradictoire avec l'appartenance à la société française. Je peux être juif et être français, je peux être breton ou corse et être français, et je peux être musulman et être français. Mais je veux être fier de mes racines et de mes histoires. Je ne veux pas devenir français en reculant.

Le débat sur la communauté pose aussi la question de 'public space': 'public life and private life'. C'est une question politique aussi. On a le droit d'être musulman dans cette société, mais seulement dans la sphère privée. Les musulmans doivent apprendre aussi à séparer la religion musulmane et le pouvoir politique.

JH: Ce qui m'intéresse aussi, ce sont les représentations de l'Algérie dans vos textes. Mais j'ai remarqué que vos premiers textes se concentrent seulement sur la France, c'est seulement dans les textes les plus récents que vous avez commencé à parler de l'Algérie. Pourquoi?

AB: Parce qu'à ce moment-là, quand j'ai écrit *Le Gone du Chaâba* et *Béni ou le paradis privé*, on avait besoin de témoignages, on avait besoin de témoins de l'expérience des banlieues. Je ne pouvais pas parler d'autre chose que de cette histoire politique des Beurs à cette époque-là. J'étais acteur dans cette histoire.

JH: Dans *Zenzela* et *Quand on est mort*, vous parlez un peu plus de l'Algérie. Mais dans *Quand on est mort*, le retour est évidemment une

expérience très douloureuse, très difficile. Pouvez-vous parler un peu plus de cette douleur?

AB: J'ai commencé à écrire sur l'Algérie au moment où la guerre civile en Algérie était à son maximum. Pour moi, c'est un rêve qui s'est cassé, le mythe du retour qui disparaissait. C'est à ce moment-là que je me suis définitivement enraciné en France. La maison à Sétif n'existait plus, comme dans *Zenzela*. Elle s'est écroulée. Ce livre est un témoignage, un récit psychologique, ce n'est pas un roman. *Le Passeport*, mon dernier livre, est un roman. Là j'ai inventé, j'ai construit une progression contrôlée. Dans *Zenzela* je racontais beaucoup de souvenirs encore, mais avec une ligne directrice. La ligne c'était la construction de la maison en Algérie, mais la maison était construite sur un terrain qui n'était pas très solide. J'ai tout perdu.

JH: Alors, comment reconstruire la mémoire de l'Algérie?

AB: Je ne sais pas, mais il faut exprimer. Il ne faut pas garder les émotions qui sont liées à ce pays à l'intérieur de son cœur, il faut les faire sortir. Moi je suis très triste aujourd'hui de voir que ce pays n'est plus un rêve. Tous les enfants comme moi qui ont grandi en France avaient ce mythe de leur pays, 'home'. C'était chez moi. Je n'ai plus de chez-moi. Je dois construire véritablement un chez-moi dans la société française. C'était toujours très douloureux de voir pendant les moments de grande barbarie en Algérie, que le pays s'enfonçait jour après jour, comme le Titanic, petit à petit.

JH: Il faut alors faire parler les gens?

AB: Aux États-Unis, après la guerre du Viet-Nam, il y avait beaucoup de cinéma. Nous aussi après la guerre d'Algérie, on avait le cinéma, la littérature, la parole. Tous les moments de crise, il faut les faire revivre par la parole.

JH: Mais avec l'Algérie, c'était même plus difficile parce qu'il y avait beaucoup de censure.

AB: Oui, il faut attendre encore un peu. Moi, en tant qu'écrivain algérien à Paris, je sens que je dois participer à ce débat. J'ai l'impression que pendant vingt ans, j'ai laissé les origines au fond de ma mémoire. Mais petit à petit, elles remontent à la surface. C'est un processus classique. Ce qui a été très ancien remonte, revient à la surface.

JH: Dans le texte *Dis Oualla!*, le personnage principal écrit: 'celui qui a oublié son passé est condamné à vivre au présent', et 'à quoi sert la mémoire quand on n'a pas d'avenir?'⁴ Est-ce que ça veut dire qu'il est impossible de vivre sans mémoire?

AB: La mémoire c'est ce qui donne le sens. Quand on n'a pas de sens, on ne peut pas avancer. Mais il y a beaucoup de jeunes pauvres dans les banlieues qui se considèrent comme morts. Ils pensent qu'ils n'ont pas d'avenir dans la société française: 'I live for the present'. Je n'ai pas besoin de mémoire, du passé ou de l'avenir. Et pour le présent, il faut de l'argent, c'est tout. Le problème aussi, c'est l'éducation, le système éducatif.

JH: Vous écrivez surtout pour créer une identité, une mémoire?

AB: Quand j'écris, je fais acte de témoignage. Mais aussi, je me crée par l'écriture. Chaque livre est un morceau du miroir. Quand j'écris beaucoup de livres, je peux me voir. Les textes composent tous ensemble le puzzle de ma personnalité. Ils tracent le chemin de ce que je suis, et de ce que je veux être. Je pense qu'en lisant les livres d'Azouz Begag dans l'avenir, on pourra retracer l'histoire de l'immigration en France. On va voir comment un personnage qui est né de l'immigration algérienne en France pensait, comment il était en France, comment il était en Algérie. C'est une carte biographique, un itinéraire.

JH: Comment voyez-vous votre écriture par rapport aux autres écrivains et par rapport à la tradition française?

AB: Malheureusement je suis encore un écrivain marginal. Mon écriture n'est pas vraiment littérature, elle est un peu 'in-between'. Je n'ai pas fait d'études littéraires. Je n'ai pas les outils pour la littérature classique. Je crois que je suis plutôt considéré comme un témoin, un témoin de la société contemporaine.

JH: Il y a pourtant dans vos textes une subversion des traditions françaises, le mélange des langues, des langages, de l'argot, 'les mots bouzidiens' et 'les mots azouziens'. C'est très intéressant.

AB: Oui, mais je n'appartiens pas au 'mainstream' de la littérature. Je suis connu, je suis réputé, mais marginalement.

⁴ Azouz Begag, *Dis Oualla!* (Paris: Fayard, 1997), pp.67, 69.

JH: En Angleterre et aux États-Unis, c'est assez à la mode de parler de tout ce qui est multiculturel, ou 'post-colonial'. Est-ce que c'est vrai en France aussi?

AB: En France, la mode est passée. C'était la période 1980-1992, mais maintenant c'est fini. De temps en temps, il y a un livre sur les banlieues qui est 'outstanding', mais le courant n'existe plus. Pourtant je suis toujours sollicité, je vais souvent dans les lycées et les bibliothèques. Et parfois je vais dans les universités, mais c'est plutôt international, aux États-Unis, en Angleterre par exemple.

JH: On a l'impression qu'en France cette mode est passée trop vite.

AB: C'était très rapide et ce n'était pas très bien construit. Il y avait beaucoup d'émotions, mais toujours en passant. Aussi, en France on a toujours besoin de modèles positifs. Il est très difficile de critiquer. Tous les Beurs qui ont essayé d'être agressifs ou méchants contre le système, n'ont pas pu avoir, médiatiquement, de l'importance. Et puis, on n'aime pas ce qui s'appelle le 'political correctness'.

JH: Alors le problème maintenant c'est encore un problème de reconnaissance?

AB: Je crois qu'aujourd'hui, la question a été posée, et que le dernier stade, c'est la lutte contre la discrimination. Il faut lutter contre ce problème frontalement. Et pour cela, la société française a besoin de dire que les Nord-Africains sont victimes de discrimination à cause de leurs origines. Maintenant, nous devons penser en termes de communautés victimes. Et ce genre de politique d' 'affirmative action'

est contradictoire avec l'idéologie française. Mais actuellement, en l'an 2000, on est en train de faire une politique d' 'affirmative action', à la française. Ce n'est pas 'overtly said', mais ça commence. C'est le réalisme. Maintenant, quand on est victime de discrimination, il y a un numéro qu'on peut appeler, comme en Angleterre. Auparavant, le principe de la société française, c'était de dire 'l'intégration va marcher'. Maintenant on dit 'we're going to make it work'. On ne laisse plus aller, on ne laisse pas le système fonctionner automatiquement. Nous contrôlons et nous appliquons une politique de 'balance'.

JH: Finalement, est-ce que vos textes peuvent jouer un rôle politique?

AB: Non, je ne pense pas. Ce qui est important dans mes textes, c'est l'idée de la mémoire. Avec tous les autres écrivains d'origine immigrée, nous sommes en train de créer la mémoire de l'immigration. C'est-à-dire une présence définitive. Dans cinquante ans, on va trouver cette présence dans les bibliothèques. C'est vraiment cela l'intégration. Pour le moment, il y a des jeunes qui lisent mes livres, et qui connaissent les bibliothèques grâce à moi, et qui vont faire l'effort pour se cultiver. Cela, c'est de la politique aussi.

Propos recueillis par Jane Hiddleston
Paris, le 10 mai 2000

Jane Hiddleston
University College London

Fiction et Réalité dans l'univers romanesque de *Kin-la joie Kin-la folie* d'Achille Ngoye: Étude onomastique pour les perspectives de la littérature de combat

Depuis la période du désenchantement, marquée par la publication du roman *Les Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma, jusqu'à l'aube du vingt-et-unième siècle, les écrivains engagés n'ont cessé de dénoncer les magouilles, les travers, l'arrivisme politique et les violences de tout bord des pouvoirs dictatoriaux de l'Afrique 'indépendante'. Cette période de trente ans qui succède à l'entreprise coloniale est dominée par cette littérature d'expression du malaise et de l'épuisement d'un peuple incapable de résister à l'injustice de ses congénères bourgeois. Le désenchantement n'étant donc pas un thème nouveau dans la tradition littéraire de la littérature africaine d'expression française, les raisons de sa récurrence suscitent de multiples interrogations et re-dynamisent l'intérêt critique des écrivains.

Il est à remarquer, cependant, que l'expression du désenchantement dans le roman africain postcolonial a longtemps emprunté les méandres du conte africain pour aborder des problèmes socio-politiques d'actualité, considérés comme sujet tabou suite à la répression des régimes politiques en place. Puisque, 'dans la tradition africaine, le conte a constamment servi la critique sociale, le soin étant laissé à l'auditoire de tirer les leçons des échecs ou des réussites des

personnages en présence',¹ le romancier a suivi ces pistes de sinuosité du genre par la création d'un espace soit mythique, soit situé dans un pays étranger dans un temps fictif, les péripéties de la quête étant entretenues par des personnages n'ayant aucune identification directe aux personnes du paysage réel de l'écrivain.² Cette technique de détachement de la dimension sociale et géographique réelle et cette volonté d'universalisation du désarroi populaire dans un univers cosmopolite permettraient la création d'un espace qui se chevauche au-delà des frontières étatiques. Par voie de conséquence, cette esthétique de dissimulation qui crée un tel univers cosmopolite accepterait d'abriter un texte dont la lecture est plurielle.

Néanmoins, pour certains critiques, tels que Jean-Norbert Vignondé, il s'agirait d'une situation semblable à

la précaution qui consiste pour certains auteurs à masquer leur véritable identité sous des noms d'emprunt ou à situer leur récit dans les univers et à l'intérieur de topographies imaginaires pour éviter de désigner directement leur cible, [ce qui] suggère bien le climat de torpeur auquel doivent se résigner ceux dont la mission

¹ Charly-Gabriel Mbock, 'Remember Ruben: révolte et humanisation', *Présence Francophone*, 42 (1993), 107-17 (p.107).

² C'est dans cette logique que beaucoup de romanciers africains, dont les lecteurs ont ressenti l'engagement politique dans leurs textes fictionnels, manifestent la tendance à placer l'action romanesque dans les pays ou régions qui ne se trouvent pas sur l'échiquier national. Cette esthétique de la dissimulation qui crée un monde mouvant est empruntée par de nombreux romanciers africains. Par exemple, Francis Bebey, dans *Le Ministre et le griot* (Paris: SEPIA, 1992), narre les déboires politiques dans une 'république imaginaire du Kessebougou'. Emmanuel Dongala écrit *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche* (Paris: Albin Michel, 1973) dont l'action se déroule à 'Anzika, pays imaginaire de l'Afrique centrale'. Dans *La Vie et demie* (Paris: Seuil 1979), Sony Labou Tansi fait la peinture d'un guide providentiel régnant à 'Katamalanasia, vaste pays de l'Afrique noire'. Cette liste est loin d'être exhaustive.

essentielle aurait été de développer par *la parole* et par *l'écrit* une critique de la réalité existante.³

Qui plus est, il est à remarquer qu'en auscultant l'évolution de l'œuvre romanesque africaine, l'on se rend compte qu'un certain nombre d'écrivains se détachent difficilement des données de leur environnement réel, c'est-à-dire des repères historiques, des influences idéologiques, des indices anthroponymiques, des références toponymiques. En sus de cet engagement politique initié après les indépendances africaines par les voies labyrinthiques de dissimulation de la fiction romanesque, la nouvelle tendance semble récuser la narration des aventures placées hors du quotidien collectif pour faire appel au savoir social, en vue de mieux conscientiser un peuple en déréliction. Dans cet ordre d'idées, les perspectives d'avenir de la littérature de combat se dotent d'un discours de témoignage pour dénoncer le mal qui sévit en Afrique en général et dans le pays du romancier en particulier. Partant, l'esthétique romanesque devient une cristallisation du récit autour des réalités sociales qui semblent se suivre en réduisant au maximum les anachronismes événementiels.

Cette volonté de dénoncer fermement les abus des pouvoirs dictatoriaux de l'Afrique noire amène à débusquer une nouvelle optique d'analyse chez les romanciers de la décennie des années 1990 dont les œuvres romanesques publiées pendant la période de l'éclosion des nouveaux démocratiques ne sont plus soumises à la hantise du paroxysme de la censure politique. C'est à cet égard qu'Achille Ngoye, romancier zaïrois (République Démocratique du Congo), use de ses

³ Jean-Norbert Vignondé, 'L'Intellectuel et le pouvoir', *Notre Librairie*, 126 (avril-juin 1996), 74-79 (p.76).

compétences de journaliste de profession pour faire une description minutieuse de faits et de lieux connus, en vue de démasquer la loi de la jungle et la corruption dont Kinshasa, la capitale de son pays natal, est la victime. Son roman, *Kin-la joie Kin-la folie* est une véritable fresque du Zaïre sous le régime du Maréchal Mobutu. Une étude onomastique de ce roman permet de comprendre l'histoire, la géographie et les problèmes réels connus par le Zaïre sous le pouvoir de Mobutu.⁴ Au cas où cette nouvelle démarche analytique accorderait une place de choix à l'histoire vis-à-vis de la fiction, et de ce fait, déséquilibrerait la balance de la fiction au profit des faits de témoignage réels, ne s'agirait-il pas là d'un aspect qui tient du paradoxe quand on sait déjà que naturellement la référence spatiale de la production romanesque et sa trame événementielle ne relèvent que de la pure imagination de son créateur?

À travers un voyage initiatique que Maky Shimatu, le héros de ce roman, commence au Zaïre pour l'achever tragiquement à Paris, les différentes tribulations que connaît ce personnage principal vont de pair avec une représentation géographique au long du parcours de l'Afrique en Europe au modèle d'une biographie. Par métonymie, la folie de Kinshasa préfigure tout l'engrenage de la dictature politique au Zaïre. Perçu comme l'incarnation d'une jeunesse déçue par la bourgeoisie

⁴ Par cette nouvelle orientation critique des années 1990, je fais référence au changement de perspectives dans la prise en compte de l'univers topographique du romancier comme site des péripéties narratives, avec l'inscription de l'histoire nationale comme noyau de la trame événementielle. À côté du roman d'Achille Ngoye, *Kin-la joie Kin-la folie* (Paris: L'Harmattan, 1993) dont la toile de fond est Kinshasa, capitale du Zaïre, l'on peut citer, par ailleurs, celui de Dominique M'Fouilou, *Vent d'espoir sur Brazzaville* (Paris: L'Harmattan, 1991) dont l'univers romanesque est la capitale congolaise où le romancier retrace les méandres de l'histoire politique du Congo.

africaine postcoloniale, Maky Shimatu représente la jeunesse engagée dans un combat contre les despotes et les injustices de tout bord, sans moyens matériels ni expériences pour mener à terme une lutte en faveur de l'équité. Suite à sa faible éducation obtenue à Kinshasa à l'école professionnelle de Ndjili, Maky, le protagoniste mène une vie végétative tout en se croyant à l'abri du sort tragique de sa génération.

D'aventures aux mésaventures, il décide à mettre fin à ses arrestations arbitraires en vue d'éviter à tout prix le sort réservé aux nonchalants car 'l'erreur de Jésus, lui répétait Ateka Molimo, avait été de se livrer à ses ennemis politiques dans l'espoir de les endormir. Il fut liquidé' (p.91). Pour ce faire, Maky quitte le Zaïre pour la France où il espère mener une vie heureuse sous la protection d'un pays de droit, car 'l'étranger constitue à ce titre un cadre d'apprentissage, une pépinière' (pp.170-71). Il compte refaire à Paris de nouvelles alliances dépourvues de toute appartenance tribale ou obédience politique. Hébergé par un compatriote engagé dans le trafic de drogues, il est surpris par la police parisienne avertie par un voisin informateur des forces de l'ordre et devient candidat à la déportation. Malgré tous ses efforts de prouver son innocence, la décision de son extradition est sans appel car le prétexte de se débarrasser d'un demandeur d'asile qui venait de recevoir une lettre de recevabilité, et considéré comme fardeau dont il faut se décharger, semble à ne pas rater. L'expulsé est mis à bord d'un avion d'où il saute pour s'écraser sur le tarmac. Maky ne savait pas qu'au fait il était choisi par la fatalité comme sacrifice de toute une génération. Il était un sujet de la malédiction voué à la souffrance. C'est dans ce contexte qu'il était conduit à la mort comme

un animal à l'abattoir, garrotté par un monde insensible à sa souffrance et à ses prières.

Comme l'indique le titre du roman, *Kin-la joie Kin-la folie*, Kin, diminutif de Kinshasa, est le centre d'intérêt de toute cette étude. Définie comme étude des noms propres, soit de personnes (anthroponymie) soit de lieux (toponymie),⁵ l'onomastique fait apparaître dans ce roman d'Achille Ngoye la récurrence des noms de figures politiques et ceux des régions de l'Afrique en général et du Zaïre en particulier. Ce texte romanesque brosse un tableau onomastique qui reflète l'espace réel du Zaïre sur le mode de reportage. La part de la fiction se trouve limitée au profit des données toponymiques et anthroponymiques.

L'Espace africain

D'entrée de jeu, la narration romanesque nomme la ville de Kinshasa et la situe dans ses vraies frontières géographiques par rapport à d'autres régions ou pays voisins en l'occurrence le Congo-Brazzaville. À l'aide des tranches liées à l'insécurité du héros et qui sont à la base de son départ pour l'exil, le narrateur nous fait remarquer que Kinshasa du récit est bel et bien Kinshasa du Zaïre ayant de l'autre côté du fleuve la ville frontalière de Brazzaville. Pour Francis Laloupo, l'univers de narration de ce roman est un 'monde inventé, monde réel [...] la vie à Kinshasa. Des vies qui se croisent, s'emmêlent, se dissolvent les unes dans les autres. Une réalité où le désespoir et l'absurde se côtoient à

⁵ Josette Rey-Debove et Alain Rey, eds, *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Dicorobert, 1993), p.1534.

chaque instant. Nulle frontière entre vies et morts.’⁶ En vue de faire un éclairage topographique du récit, le narrateur fait une description cartographique de Kinshasa dont il brosse le tableau avec ses rues.

En tant que capitale et siège du gouvernement, Kinshasa reste l’image et la scène de tous les maux dont souffre le pays. Le roman promène le lecteur dans certains coins de la capitale pour découvrir la complicité entre Mobutu et les unités de sa garde présidentielle du Camp Tschatchi dans diverses arrestations arbitraires et disparitions de toute personne interpellée pour des forfaits politiques. Les Kinois vivent quotidiennement dans un état de crispation à cause des ‘bérêts verts de la Brigade spéciale présidentielle (BSP), des larbins chargés, entre autres basses besognes, des oubliettes du camp Tschatschi et de l’OUA2 — des endroits d’où nul ne revenait vivant malgré la proximité de la résidence du Père de la nation’ (p. 46).⁷

Un texte d’une telle structure appelle une modalité de lecture ‘émotionnelle et identificatoire’ organisée sur le mode de l’implication où ‘le sujet s’implique personnellement dans la lecture, [et] cela a pour conséquence, au plan de la lecture, qu’il [le lecteur] entend avoir affaire dans la fiction à de “véritables personnes”’.⁸ La volonté de retracer des repères discursifs qui s’incarnent dans le réel pour identifier et nommer les lieux et faits connus transforme ce qui est écrit en une vérité

⁶ Préface faite par Francis Laloupo du roman *Kin-la joie Kin-la folie* (Paris: L’Harmattan, 1993).

⁷ Le nom de ‘Père de la Nation’ avait été donné à Mobutu. Il le partageait d’ailleurs avec d’autres dictateurs d’après les indépendances. Par ailleurs, le nom de Bérêts Verts est effectivement celui des membres de la Brigade Spéciale Présidentielle qui assurait la protection à Mobutu et vivait dans le Camp Militaire Tschatschi, situé tout près de la résidence du chef de l’État.

⁸ Jacques Leenhardt, ‘Le “savoir-lire”, ou des modalités sociohistoriques de la lecture’, *Littérature*, 70 (mai 1988), 72-78 (pp.74, 75).

observable sous une dialectique de reportage journalistique. Interrogé sur la fresque historique ainsi que sur l’univers national que reflète son œuvre, Emmanuel Dongala affirme: ‘C’est volontairement que je situe ces nouvelles au Congo et l’on peut même y trouver des repères topographiques précis. Je voulais vraiment prendre à témoin la société congolaise et la citer nommément.’⁹ Ceci apparaît justement dans ce roman de Ngoye dans lequel l’environnement réel prime sur l’univers fictif que l’on reconnaît à ce genre littéraire. De telles exigences idéologiques visant le déclenchement d’un véritable affranchissement du peuple assujetti par la dictature politique seraient, à la fin du compte, la pierre angulaire de cette tendance de vouloir nommer pour enseigner, toucher et conscientiser le lectorat potentiel. Sur ce point, Pius Ngandu Nkashama fait remarquer que ‘depuis ces dix dernières années, les écrivains apparaissent désormais comme des individus situés historiquement’ et ayant un rôle à jouer dans le rétablissement de l’ordre.¹⁰

Dans cet ordre d’idées, par l’utilisation du cadre spatial kinoïse comme site topologique, Ngoye donne la parole à un narrateur qui apporte des précisions sur la situation géographique de Kinshasa romanesque, ce qui semble établir une relation d’égalité avec la ville zaïroise de Kinshasa:

Le poids lourd se dirigea vers le Bas-Zaïre. Il quitta sa route pour une brève escale au Camp militaire de Mbanza-Ngungu [...]. Il entama ensuite les deux cents kilomètres de descente

⁹ Propos recueillis par Alain Brezault et Gérard Clavreuil sous le titre de ‘Emmanuel Dongala: “Rire pour ne pas pleurer”’, *Notre Librairie*, 92-93 (mars-mai 1988), 134-38 (p.135).

¹⁰ Pius Ngandu Nkashama, *Les Années littéraires en Afrique (1987-1992)* (Paris: L’Harmattan, 1994), p.12.

sur Matadi. Le fleuve Zaïre boucle au nord-ouest de cette ville son long cours de 4.700 km. Après avoir formé un lac de 450 km² — le Pool-Malebo — en amont de Kinshasa, il a coulé sur 350 km en une gorge étroite et sinueuse creusée [...]. Redevenu navigable, il s'étend sur cinq km à Boma. Il en mesurera quinze 200 km plus loin, Banana, son embouchure dans l'Atlantique. (pp.75-76)

Cet itinéraire retracé selon les données d'un atlas géographique sur le Zaïre renforce l'idée de reproduction d'un univers réel que ce roman semble refléter en toute fidélité. Kinshasa est évoqué avec ses données géographiques réelles, avec des indications topographiques ponctuelles pour mieux bâtir un pont entre 'les trois pôles de l'intention communicative, à savoir, l'auteur, le texte et le lecteur'.¹¹ À cet égard, Charles Grivel dira qu'effectivement:

ce qu'un texte fait de ce qu'il sait détermine l'intérêt qui en émane (ou avec lequel il est recueilli). Donc une information apriorique figure la base de ce dont je suis informé: je reconnais, je déduis, je compare; surtout, ce qui m'est présenté a quelque conformité avec (ou bien, recoupe) ce que j'ai appris.¹²

La multiplication des indices topographiques et historiques dans *Kin-la joie* se rapporte à l'intention de l'artiste de faire voir ce qui est quotidiennement vécu pour faire agir. Cette forme d'expression marque le paradoxe du genre romanesque africain qui se veut fiction tout en tentant de dresser une relation de causalité entre l'œuvre et son temps. L'idée d'Ambroise Kom est que 'loin d'être une occurrence incidentielle, cette démarche créatrice correspond à un projet

¹¹ Ngandu, *Les Années littéraires*, p.7.

¹² Charles Grivel, 'Savoir social et savoir littéraire', *Littérature* (décembre 1981), 72-86 (p.72).

idéologique conscient'.¹³ Aussi, Mongo Beti serait-il du même avis lorsqu'il déclare: 'J'aime bien le roman franc et massif à propos duquel l'exégèse n'a pas à s'exercer [...], il faut dire les choses massivement, avec clarté pour que le lecteur ne soit pas abusé, qu'il sache exactement ce que veut dire l'auteur'.¹⁴ Achille Ngoye s'inspire de cette écriture descriptive pour mieux dépeindre de façon sarcastique le schisme entre les attentes populaires et l'œuvre oligarchique du régime sadique et responsable de multiples délits.

Par ailleurs, l'aperçu panoramique fait sur le passé politique du Zaïre à travers *Kin-la joie* fait bouger le lecteur de la capitale zairoise pour se familiariser avec les mémoires de ce pays dont certaines régions sont présentées sous forme de vrais sites historiques. Il s'agit notamment de la région de Kikwit prise pour le sanctuaire des 'maquisards mulélistes' (p.113). Cette insurrection muléliste survenue en janvier 1964, quatre ans avant l'exécution de Pierre Mulele du 8 octobre 1968, est présentée dans le roman comme élément essentiel qui a marqué l'histoire de Kikwit. Si, par association, Kikwit symbolise le bastion des rebelles mulelistes lors de la guerre de sécession des années 60, d'autres coins du pays remplissent des rôles précis. C'est notamment Nsele, région réelle du Zaïre qui est perçue, aussi bien au niveau romanesque qu'au niveau historique, comme le centre de débats de certains dossiers politiques et diplomatiques de haute confiance.

Pour faire preuve de la constitution d'un monde homogène correspondant aux frontières étatiques, *Kin-la joie* semble vouloir

¹³ Ambroise Kom, 'Mongo Beti: théorie et pratique de l'écriture en Afrique noire francophone', *Présence Francophone*, 42 (1993), 11-26 (p.21).

¹⁴ Mongo Beti, 'Afrique francophone, la langue française survivra-t-elle à Senghor?', *Peuples Noirs/Peuples Africains*, 10 (1979), 117-18.

toucher les quatre coins de l'horizon en nommant tous azimuts différentes régions du pays. Il fait voyager le regard du lecteur dans tout le pays. Par une légère descente de Mbouji-Mayi vers le sud, le voyage permet de visiter Lubumbashi et son école de police pour enfin avoir dans l'optique le Kasai, le Katanga, le Maniéma. La description d'une série de ces scènes plus réalistes que fictives à des fins socialement et politiquement informatrices s'annonce comme principale voie à l'expression idéologique dans la littérature de combat. La raison en est que, comme l'exprime Emmanuel Dongala, 'il existe toujours un ressort caché chez un peuple et le jour où ce ressort se détend, rien ne peut plus l'arrêter. Même dans un pays de dictature totale, un jour vient où le peuple se réveille.'¹⁵ Pour ce faire, ce serait au mobilisateur, et dans ce cas de figure le romancier africain, de déclencher le levier du ressort pour mouvoir la masse vers la reconquête de ses droits longtemps confisqués 'sous les ordres d'un homme rongé par le désir d'un pouvoir absolu, un homme à qui tout le pays doit déjà soumission et obéissance'.¹⁶ En qualité de vigile omniprésent, le créateur de *Kin-la joie* observe la société dans laquelle évolue le héros de son roman et se rend compte qu'il est nécessaire de le contraindre au chemin de l'exil pour sauver sa vie menacée par les acolytes du pouvoir en place. C'est ce qui est à la base du départ de Maky pour l'Europe.

¹⁵ Brezault et Clavreuil, p.137.

¹⁶ Makhele Caya, 'Tchicaya U Tam'si: Ces fruits si doux de l'arbre à pain', *Notre Librairie*, 92-93 (mars-mai 1988), 242-43 (p.242).

L'Espace européen

Recherché par les services de sécurité de son pays, le héros de ce roman se voit acculé à un mur immuable et infranchissable. Kinshasa devient à ses yeux une jungle. De ce fait, Il se sent obligé de suivre les conseils de son amie Ruffine et prend la fuite: 'Il faut que vous quittiez cet enfer pour l'Europe. Pas mal de jeunes de notre âge s'y tirent d'affaire. C'est en plus le seul endroit de la terre où vous pourrez vous refaire une virginité. Ici, vous êtes grillés' (p.138). Le voyage de Maky a pour élément catalyseur sa sécurité menacée. Il est à remarquer, par ailleurs qu'au-delà de ce départ du protagoniste se dessine celui du romancier lui-même, celui d'un certain nombre de ses compatriotes, voire de ses compagnons de lutte de l'Afrique postcoloniale qui se sont vus contraints à l'exil.¹⁷

En effet, les relations entre les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire ont été toujours en crise suite à la censure.¹⁸ L'expression du réalisme politique dans divers écrits produits par les Africains préoccupe les dictateurs à tout niveau. Selon Jean-Norbert Vignondé, les intellectuels nonchalants 'choisissent le silence complice ou finissent par succomber aux avances du pouvoir qui les absorbe et les intègre au fonctionnement du système en place'.¹⁹ Ceux qui n'acceptent ni les séductions de l'arrivisme, ni la répression de tout genre optent

¹⁷ L'on pourra citer quelques cas de Zaïrois vivant en exil, notamment Pius Ngandu Nkashama, Valentin-Yves Mudimbé, Georges Ngal, François-Thomas Kawata Ashem Tem, Mwata Ngalasso, Locha Matéso, Thomas Buatu Mpoyi.

¹⁸ Ces mots reprennent le titre d'une œuvre critique de Paul N'Da, *Les Intellectuels et le pouvoir* (Paris: L'Harmattan, 1987).

¹⁹ Vignondé, p.78.

pour l'exil.²⁰ Même si 'on eût espéré que, depuis 1990, c'est-à-dire à partir de la vague des conférences nationales qui ont inauguré sur le continent l'ère dite des Nouveaux Démocratiques, la situation pût se transformer', écrit Jean-Norbert Vignondé, 'les assignations à résidence, les retraits de passeport, les emprisonnements et d'autres bastonnades officiellement ordonnés et ordonnancés à l'encontre d'écrivains ou de journalistes'²¹ confirment, aux yeux des intellectuels africains la thèse d'Ayi Kwei Armah selon laquelle 'l'âge d'or n'est pas pour demain'.²² Par conséquent, certains écrivains préfèrent quitter leur pays pour l'étranger. Ce deuxième tableau européen présenté dans le roman amorce donc le dossier de l'émigration. Grâce à son expérience de la vie d'exil, l'auteur de *Kin-la joie*, aborde le problème de réfugiés sans aucune complaisance.²³ À travers l'apologie du martyr qu'est Maky Shimatu, Ngoye met en scène un protagoniste impliqué dans une lutte contre la loi d'immigration qui fait des victimes de la répression politique un fonds de commerce dans le jeu d'intérêts

²⁰ Les romanciers congolais semblent avoir imposé une certaine conduite aux responsables de la censure et, partant, le recours à l'exil comme milieu de recueillement favorable à l'expression a perdu son poids. Interviewé par Alain Brezault et Gérard Clavreuil dans *Conversations congolaises* (Paris: L'Harmattan, 1986), au sujet du statut de la censure, Tchichellé Chivéla fait observer 'qu'au Congo, la censure s'abat sur l'œuvre et non pas sur l'homme' (p.138). La preuve en est que *Jazz et vin de palme* a été censuré au moment où son auteur, Emmanuel Dongala, était nommé Secrétaire à la Faculté des Sciences. De plus, *L'État honteux* a été interdit par le pouvoir mais l'obtention par Sony Labou Tansi du Grand Prix Littéraire d'Afrique noire a été glorieusement célébrée par le pouvoir en place et ce roman a connu une large diffusion à la radio et à la télévision nationales.

²¹ Vignondé, p.77.

²² Titre qui est la traduction française du roman *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, (London: Heinemann, 1968). Il s'agit d'une œuvre romanesque qui marque la période de la désillusion postcoloniale et qui s'articule autour du problème de corruption au Ghana.

²³ De nationalité zaïroise, Achille Ngoye est exilé en France depuis la fin des années 1980.

entre les États. C'est de ce fait que la quête du héros envisage le respect de la dignité humaine et la recherche d'asile devrait donc être un droit inaliénable accordé à toute personne en danger. A ce sujet, Maky affirme:

Ce n'est pas parce que je suis recherché au pays que je ne peux me fixer nulle part. La notion des individus apatrides, des individus condamnés à errer à perpétuité d'une contrée à l'autre, est obsolète. Les gens vivent de nos jours où ils veulent, n'en déplaît aux conceptions rétrogrades des États. D'autre part, les droits de l'homme, ce monument d'humanisme de notre temps, accordent aux citoyens des garanties suffisantes pour leur éviter de devenir des jouets entre les mains des États. Fort de ces droits, le révolté n'est plus considéré où il passe comme un hors-la-loi du simple fait de sa dénonciation par son pays d'origine. (p.171)

L'exil nostalgique des intellectuels africains de la première génération cède la place à l'exil initiatique de cette génération d'écrivains du néocolonialisme. Le destin des demandeurs d'asile étant douloureux, suite à la complexité et les barrières de la loi d'immigration européenne, le fugitif est obligé d'emprunter les méandres de la clandestinité qui, souvent, va de pair avec des actes frauduleux d'un réseau mafieux capable de rendre certaines frontières une passoire. Pour que Maky arrive à Paris, il lui faut 'fouler le sol magnétique' (p.159) de l'aéroport de Zaventem à Bruxelles. L'une des raisons en est que les gens y 'jonglent avec la frontière quand ils ne peuvent débouler à Roissy'(p.160). Dans un cas comme dans l'autre, le choix de la Belgique comme lieu de transit serait inscrit dans le cadre des relations séculaires héritées des liens coloniaux. Cela amène le personnage de Ruffine à qualifier les rapports entre les Zaïrois et les Belges de relations d'intérêts:

Le propre d'un tonton,²⁴ c'est de faire valser le neveu. Dans le cas qui nous concerne, nos liens avec la Belgique sont d'intérêts: ou nous bouffons nos matières premières, ou elles font tourner leurs raffineries et nous rapportent crédits et devises. À prendre ou à laisser. (p. 47)

Par ailleurs, étant zaïrois, il serait mieux qu'il passe par la Belgique, l'ancienne puissance coloniale, où il aurait beaucoup de chance d'être accueilli par des passeurs compatriotes qui lui feront visiter certains quartiers d'ambiance zaïroise sous le ciel d'Europe en l'occurrence le quartier de Matonge à Bruxelles. L'auteur de ce roman nomme et décrit les quartiers de Bruxelles dans leurs moindres détails pour maintenir le récepteur dans sa modalité de lecture identificatoire. Il ne brise pas l'itinéraire de son personnage qu'il conduit à destination, c'est-à-dire à Paris, en passant par Lille. On suit les mouvements de ce nouveau venu jusqu'à l'Office des Étrangers pour introduire sa demande d'asile.

Cette aventure à l'intégration dans la vie parisienne qui part de découverte en découverte ne durera pas longtemps. Les choses se précipitent et, comme poussé par une fatalité, le roman se termine par une mort sacrificielle avec le suicide du héros. La recherche de ses droits se solde par un bain de sang, un sort qu'il avait pourtant voulu éviter à tout prix en quittant Kinshasa. Maky devient à la fin du compte un 'héros problématique',²⁵ un individu 'dont la vie se résume en la quête désespérée d'un équilibre jamais atteint, un personnage en

²⁴ Le mot tonton est utilisé quotidiennement au Zaïre pour dire *oncle*. Avec cette métaphore familiale, l'oncle est le symbole de tout parent qui tient à cœur un enfant qui n'est pas nécessairement son rejeton. L'utilisation de ce terme est dans certains cas abusive pour signifier tout bienfaiteur. Le tontonisme a été donc à la mode au Zaïre et s'appliquait d'abord au Père de la Nation, c'est-à-dire Mobutu.

²⁵ L'individu problématique a été traité par Georges Lukács et Lucien Goldmann, respectivement dans *La Théorie du roman* (Paris: Gonthier, 1963) et *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964).

détresse, déboussolé, sans point d'ancrage ni valeur de référence réelle, préoccupé par un idéal qui le fuit'.²⁶ Sa recherche d'une société qui pourrait le comprendre est vouée à l'échec. La seule porte de sortie qu'il trouve c'est la mort. À travers différentes tribulations du héros, la volonté du romancier de décrire de façon plus ou moins objective des lieux connus pour réduire davantage l'écart de lisibilité ne se limite pas à l'évocation des noms de l'univers géographique africain et européen. Aussi, Achille Ngoye puise-t-il dans le terroir de noms de héros de l'histoire en général et celle du Zaïre en particulier.

L'Univers anthroponymique

Parler du Zaïre postcolonial sans parler du Maréchal Mobutu serait sans nul doute mutiler l'histoire réelle de ce pays.²⁷ Achille Ngoye se réfère dans son roman aux événements mouvementés de la guerre de sécession des années 1960 pour faire une satire de l'histoire qui entoure un régime autoproclamé et qui dure plus de trente ans: le régime du Maréchal Mobutu, souvent connu sous le nom emblématique de Léopard. La peinture morale de Mobutu fait référence à la dégradation de la situation des droits humains et libertés liée aux arrestations et emprisonnements des membres de l'opposition qui ont marqué le paysage politique du Zaïre. Sa tenue vestimentaire incarnée par son port d'une toque de léopard comme apanage de maréchalat, une canne

²⁶ Guy Ossito Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française* (Paris: L'Harmattan, 1986), p.199.

²⁷ Indépendant depuis le 30 juin 1960, le Congo sera dirigé dès le 25 novembre 1965 par le colonel Joseph-Désiré Mobutu, à la suite d'un coup d'état. En date du 27 octobre 1971, la révision constitutionnelle donne à la République Démocratique du Congo le nom de Zaïre. Celui-ci sera dirigé par Mobutu jusqu'en 1997.

et un fouet à la main en guise de baguette de commandement amènent à identifier Mobutu comme Homme-Léopard. Le romancier part de l'absence d'alternance politique au Zaïre, pourtant jugée garant de la démocratie, pour illustrer la façon dont Mobutu s'est servi de l'idéologie rassembleuse et révolutionnaire du parti-État, Mouvement Populaire de la Révolution (MPR), fondé le 17 avril 1967 pour se maintenir au pouvoir en tant que seul garant de l'unité nationale. Ce qui s'use use, autrement dit, l'usage amène à l'usure, même le pouvoir de Mobutu. Les slogans jadis porteurs d'espoir se métamorphosent en rimes mélancoliques:

Le génie populaire révisait dès lors les slogans et terminologies consacrés: le Guide de la nation se transformait en vide de la nation, le plan de relance économique s'avérait un plan de famine et les sigles du parti [MPR] signifiaient Mourir Pour Rien. Tandis que la 'paix retrouvée' et le 'nous sommes zaïrois' de l'hymne national évoquaient la faim retrouvée et le nous sommes aux abois. (pp.19-20)

Parler du Zaïre et des Zaïrois semble être la priorité dans ce roman vis-à-vis de l'aspect fictif déjà réduit au faible seuil de représentation. De ces mutations politiques exprimées par le dérapage des institutions de gestion de l'État, le romancier fait appel à l'exorde de l'indépendance du Zaïre pour imputer tous les maux que connaît le pays au contexte politique des années 1960.

La mort de Patrice Lumumba, considéré comme l'un des héros congolais, est perçue comme élément qui a fait basculer les attentes populaires dès l'indépendance du Congo-Belge.²⁸ Faisant référence à la

²⁸ Certains critiques affirment que la CIA est responsable du complot de l'assassinat de Lumumba. *Kin-la joie* se nourrit de la fin tragique de Lumumba pour peindre la crispation du peuple zaïrois causée par l'ingérence étrangère dans les années fatidiques qui ont suivi la période de l'indépendance.

guerre de sécession, *Kin-la joie* semble minimiser le rôle des mercenaires dont la mission se heurte contre l'ignorance du terrain. C'est le cas notamment de 'Che, le stratège Che-Guevara, lors de l'impossible mission de celui-ci d'organiser le soulèvement nationaliste' (p.127). Imprégné d'idées révolutionnaires dès son jeune âge, le révolutionnaire argentin Ernesto Guevara est convaincu qu'en réalité, 'on ne doit pas toujours attendre que les conditions soient toutes réunies pour faire la révolution: le foyer insurrectionnel les fait surgir.'²⁹ Pendant l'été de 1965, Che Guevara part pour le Zaïre dans une mission d'encadrement de la Guérilla sécessionniste, une mission qui, suite à l'aide des États-Unis à Mobutu, sera rendu impossible comme l'affirme le narrateur du roman. En dépit de cet échec imposé à la lutte communiste de Guevara et de la fin de la guerre froide, Ernesto 'Che' Guevara reste un modèle du révolté. Ces événements autour de l'entreprise sécessionniste sont cités à maintes reprises dans ce roman. Nonobstant la persistance du désarroi populaire qui a marqué les années 1960, le romancier fait remarquer que le régime de Kasa-Vubu, premier président du Zaïre, est mieux que celui de Mobutu.

Partant de cette situation de malaise, le roman évoque la crise sociale qui résulte de l'attentisme comme dans *En Attendant Godot*. La grande estime est attribuée à Robin Hood. Le personnage de Jo dans *Kin-la joie* se rend compte que seul un Robin Hood des temps modernes serait à mesure de sauver le Zaïre de son agonie:

Oui, le pays est mort. Sa dépouille se dispute entre des individus qui font et défont les lois, les contournent, les aménagent selon leurs besoins. Seuls les aventuriers et les hors-

²⁹ Ernesto Guevara alias Che cité par Marc Semo dans 'Une Vie: label révolté', *Libération* (<http://www.liberation.fr/che/homme1.html>).

la-loi s'en sortent. Quant aux autres, ils rêvent d'un pays ratissé par un Robin des bois dont nul ne voit le profil à l'horizon. (p.87)

Au-delà de cette vision pessimiste sur le sort du pays entretenue par ce roman à travers l'expression de l'absence d'un Robin dans un prochain avenir, le récit qui entoure la fin du héros est porteur d'espoir à l'image d'un Jésus qui se serait sacrifié pour sauver l'humanité. Loin d'être un échec qu'il faut regretter, le voyage de Maky est pour lui la source d'espoir pour les jeunes africains de mêmes aspirations:

Alors que son rêve s'évanouissait, il entendit, comme venant du fond des temps, les cris de joie qui retentirent dans la savane lorsque, un soir de mai déjà lointain, l'avènement d'une ère de justice; celle où les forces de progrès allaient dénoncer les alliances immorales et sonner le glas aux rapports de copinages entre États. (p.189)

Telle semble être la conclusion optimiste que tire le romancier au sujet de la lutte du pot de fer contre le pot de terre qui s'engage entre la nouvelle génération africaine et les nouveaux maîtres de l'Afrique moderne. Ngoye brise le schéma traditionnel du voyage initiatique d'aller et retour puisque le retour est impossible tant que les forces du mal sont encore au pouvoir au pays d'origine. C'est aux témoins du suicide de Maky, qui ont toujours soutenu ces dictateurs, d'interroger leur conscience et de déterminer leur responsabilité dans la crise afin d'aider les forces nouvelles à libérer le peuple du joug des mauvaises alliances entre les États.

En définitive, il est à remarquer qu'à travers la représentation de la nouvelle génération zairoise qui se lance dans une aventure sans issue et se débat dans le borbier créé par le régime du maréchal Mobutu et

ses alliés, le romancier fait remarquer que face à l'oppression qui sévit en Afrique, la majorité des jeunes et intellectuels marginalisés, exposés aux sarcasmes des dirigeants insensibles à la douleur des dirigés, réagissent de la même façon: le départ pour l'exil. Tout sang versé pendant cette lutte de libération est la source de vie pour la génération future. Le sang versé de ce demandeur d'asile forcé au retour pourrait amener à mieux comprendre le problème de ses congénères. La gravité de la situation de désespoir oblige le romancier à se révolter contre toute entreprise d'infantilisation de tout un peuple appelé à se soumettre à l'autorité dictatoriale. 'Informateur et pédagogue',³⁰ il se donne pour tâche l'élaboration d'un modèle de comportement de sa société et son avenir selon son idéologie. A cet effet, Christian P. Potholm écrit:

En Afrique, la littérature constitue un moyen légitime d'expression des idées politiques et représente valablement la politique et la société en raison de l'osmose existant entre ces différents domaines. [...] Miroir de sociétés en mutation, la littérature est capable de nous faire appréhender les réalités sous-jacentes à tous les systèmes politiques du continent. Elle peut, enfin, nous indiquer dans quelle mesure les transformations sociales et économiques influent sur les systèmes politiques qui se sont constitués.³¹

Le texte romanesque se présente comme appareil rhétorique de conscientisation et tend à réduire la distance entre le sujet-lecteur et l'objet lu. Dans ce cas, les péripéties narratives sont évaluées en fonction du milieu physique de production/réception et mettent les lecteurs dans une situation de lecture similaire, homogénéisée par la

³⁰ David Ndachi Tagne, *Roman et réalités camerounaises* (Paris: L'Harmattan, 1986), p.280.

³¹ Christian P. Potholm, *La Politique africaine* (Paris: Economica, 1981), p.107.

réduction de l'écart de lisibilité. Il s'agit là de l'engagement idéologique mis en œuvre par Achille Ngoye et, à travers lui, certains romanciers africains vivant en exil à l'abri de la censure politique africaine.

Contrairement à d'autres romanciers étiquetés politiquement engagés, Ngoye rejette l'esthétique fictionnelle de la dissimulation et veut appeler le chien par son nom, décrivant un espace onomastique réel. De là, l'évolution du genre romanesque paraît acquérir de grandes mutations esthétiques où la part de la fiction se voit réduite au bas de l'échelle vis-à-vis des représentations sociales. *Kin-la joie* est un exemple privilégié pour illustrer cette démarche analytique qui parle des lieux et faits connus, nomme ce qui était l'innommable, pointe du doigt pour accuser. L'inscription de l'engagement politique est ici renforcée par le fait qu'à travers les péripéties narratives, il est possible de connaître la géographie et l'histoire du Zaïre, de la guerre de sécession des années 1960 à l'histoire immédiate du pays sous le règne du Maréchal Mobutu. Le récit cerne la marche linéaire de l'histoire du Zaïre pour mieux diagnostiquer les causes profondes du mal dont souffre le pays, en vue d'élucider des perspectives d'avenir de la société meurtrie par une longue dictature politique. Au sujet d'une telle proximité établie entre le monde du récit, celui du romancier et du lecteur, Pius Ngandu Nkashama conclut que la littérature s'impose

comme une expression brute de l'histoire. [...] Elle pèse sur Mandela, elle prolonge Lumumba, elle invoque Sankara, et elle annonce ceux qui vont venir pour donner à la terre son chiffre essentiel. Elle est dans la lettre, mais elle s'inscrit davantage

encore dans la conscience. Elle est le nom du futur, elle est la poésie à vivre.³²

Il s'agit là d'une orientation critique dont la tâche capitale du romancier serait celui de révéler ce qui se disait dans les coulisses en vue de mieux conscientiser; elle puise à l'histoire pour éduquer les contemporains, en proposant diverses pistes stratégiques de combats contre toute forme d'injustice. La singularité de l'engagement idéologique de ce roman se caractérise par le refus volontaire du dépassement du cadre national par le romancier.

Théophile Munyangayo
University of Nottingham

³² Ngandu Nkashama, *Les Années littéraires en Afrique*, pp.10-11.

ASCALF Annual Conference 2000
Returning the Gaze: Representations of the Other
in Francophone Cultures

Friday, 1 December

David Murphy (Stirling) gave the first paper in which he examined the disputed 'national' legitimacy of two pro-colonial Senegalese writers, David Boilat (*Esquisses sénégalaises*, 1853) and Bakary Diallo (*Force-Bonté*, 1926), asking whether their representations of Senegal are viewed from the 'inside' or whether they cast the Senegalese as colonised 'others'. Murphy cautioned against the unproblematic espousal of the 'hybridity' of these texts, which neglects their role as works of 'collaboration' in the French colonial project. He was followed by Jennifer Yee (Newcastle) who examined René Maran's *Batouala*, seeking to define the narrative stance adopted by the author. Borrowing from Bakhtin, she argued that Maran produces a 'double-voiced discourse', refusing to intervene or take sides in the narrative. Essentially, his novel is subversive because he is writing from several different positions, which creates an unstable, unsettling narrative. This was followed by a paper from Julia Waters (Bath), which analysed the ambiguous situation of the African writer, anxious to address African realities but forced to write in French. Focusing on Justine Mintsa's *Histoire d'Awu* (2000), Waters argued that Mintsa's ironic use of a quote from Michel Leiris's *L'Afrique fantôme* as an epigraph allows her to subvert Gallimard's essentialist paratextual framing of her novel, refusing the status of marginal author.

The afternoon session began with Pat Little (St Patrick's College, Drumcondra) who examined questions of black identity in Jean Genet's *Les Nègres*. Genet was a figure who was deeply aware of the gaze of others and their power to impose an identity upon him, and, in this play, the black characters act out various 'fake' or 'pretend' situations, acting in the manner in which they believe the white world expects them to behave. She was followed by Henri Jeanjean (Wollongong) who drew parallels between the 'colonisation' of Occitanie and later French colonial ventures overseas. The writings of Césaire and Fanon had influenced French regionalist groups in the 1960s who identified with their evocation of colonial oppression, particularly the imposition of the French language. In the second afternoon session, Vinesh Hookoomsing (Mauritius) presented a paper on the complex cultural history of the island, tracing the evolution of various newspapers. In the evening, there was a screening of Med Hondo's *Lumière Noire*.

Saturday, 2 December

The second day began with a paper by Patrick Williams (Nottingham Trent), which focused on the issue of the gaze in Med Hondo's 1994 film, *Lumière Noire*. He began by examining the two dominant models of the gaze, those proposed by Foucault and Lacan, both of which stress its oppressive nature. In the postcolonial context, the importance of the 'prise de parole', a reappropriation of the gaze from the dominant white world has constantly been stressed but Williams questioned the value of such a 'return of the gaze' if it simply inverts the oppressive and distorting gaze of the coloniser. In *Lumière Noire*,

Hondo plays with our expectations of an African film, making a thriller in which most of the characters are white. Williams suggested that the film represents a hybrid, syncretic form of filmmaking, which reflects the nature of immigrant culture.

The next session focused on genocide in Rwanda and the work of the memory project, 'écrire par devoir de mémoire', which brought ten African authors to Rwanda and has already produced a body of work reflecting on the genocide. Daniel Delas (Cergy-Pontoise) began by providing a much needed historical contextualisation of the Rwandan genocide, tracing the role of the Belgian colonial authorities and religious groups in promoting the myth of Tutsi superiority, a myth which was overturned on independence casting the Tutsis as an ostracised minority. He then gave an overview of the response of the various African artists to the genocide. This was followed by a debate between Delas, Véronique Tadjó and Boniface Mongo Mboussa, on the role of literature in recording and reflecting on the terrible events that took place in Rwanda. The 'écrire par devoir de mémoire' project was initiated by Africans to challenge the 'white gaze' of the Western media, and to provide a concerted African response to this African tragedy.

The final session began with a paper by Kumari Issur (Mauritius) who analysed the role of reincarnation in the works of a number of authors from the Indian Ocean and the Caribbean. She was followed by Karine Chevalier (Westminster) who teased out the relationship between memory and climate in Caribbean literature. Essentially, she argued that the unpredictable climate, with the constant threat of

cyclones and savage storms, imposes a chaotic form of memory on a people already perturbed by the experience of slavery.

The conference closed with a tribute to Bridget Jones who sadly died in April 2000. In the presence of Bridget's husband, Donald, Peter Hawkins praised her outstanding contribution to ASCALF and Caribbean studies, as well as her tireless promotion of Francophone literature.

Denise Ganderton

Review

Sam Haigh, ed. *An Introduction to Caribbean Francophone Writing: Guadeloupe and Martinique* (Oxford and New York: Berg, 1999), 230 pp. ISBN: 1-85973-293-3. Cloth £44.99

Recent years have shown the Caribbean to be a major crucible for rethinking relationships, both on the part of its authors and among critics adjusting their discourses to the new realities of the postcolonial world. 'Fondamentalement frappés d'extériorité' (Bernabé, Chamoiseau and Confiant dixerunt), West Indians need to search for internal criteria of selfhood and self-expression. The very data of the Caribbean — geographical, historical, linguistic, sociological, etc. — problematise such binary simplicities as master/slave, coloniser/colonised and Black/White. Even ternary models (African/Amerindian/European), with their echo of the triangular trade, do not adequately represent the variety of (and the ambiguities inherent in) impulses towards universalising physiological and psychological hybridity. The strategies of the historical underdog, themselves insidiously undermined by the intimate acceptance of inferiority, have yet to convince (a) Europe and (b) the male of the species of an absolute entitlement to an equality of respect, opportunity and condition. Those strategies, even if they sometimes look parlously like squirming, are by definition slippery, immensely complex, and utterly fascinating.

This impressive collection of essays, mainly by scholars established in the field, addresses these questions and reflects that fascination, those complexities. It will provide senior students and

colleagues alike with food for thought. Such reservations as I have do not make the book any less a significant point of reference. One relates to the order in which the essays are printed, not, I think, the most helpful or coherent in what purports to be 'An Introduction'. Studies which are genuinely introductory of the problematics involved — those by Jane Brooks (on the interaction of Creole and French), Lise Morel (on the status of Créolité), Suzanne Crosta (on strategies for breaking past silence) and Régis Antoine (on the cultural network in the Caribbean) — follow rather than precede in-depth studies with a narrower focus. While Sam Haigh's informative introductory essay has a sensible historical perspective, chronology seems to continue beyond its proper usefulness. However seminal Saint-John Perse's praise-poetry and admirable Mary Gallagher's analysis of his current influence, he seems too singular a figure to use as a springboard for the collection. Similarly, Beverly Ormerod's most informative study of 'The Representation of Women in French Caribbean Fiction' would better have introduced a subgroup also comprising Joan Dayan's penetrating reflections on Mayotte Capécia, as well as Marie Chauvet and Clarisse Zimra's outstanding analysis, with reference to Fanon and Capécia, through Lacrosil, Manikom and Maximin, of 'The Unrequited Self in Caribbean Literature'. Certainly Angela Chambers on Césaire and Patrick Williams on Fanon rightly figure early to establish key parameters and historically essential points of reference, but Crosta's passing comments on Glissant, for example, fall flat after Celia Britton's incisive study of his *Malemort/La Case du commandeur/Mahagony* trilogy. The late Bridget Jones investigates

resistance through the theatre with characteristic acumen and a mine of information.

While the book is generally well produced, the index is incomplete and the status of the bibliography unclear. More useful for the student than a list of the items mentioned would have been a general guide to reading in the area. As to the language used, it is English throughout, with virtually no original French given (despite Zimra's exemplary demonstration of the inadequacy and distortions of existing translations), yet the translation into English of Antoine's study by Roger Baines is, at times, very unsatisfactory. Elsewhere, I jibbed at the unnecessary neologisms 'bequested' and 'instantiates', and wondered how many students would understand 'metaleptic' and 'acrolects'.

Despite these various caveats, this remains an important book, with individual essays of the highest quality. Too expensive for the student, libraries should be encouraged to purchase it.

Roger Little
Trinity College Dublin

Review

Nicki Hitchcott, *Women Writers in Francophone Africa* (Oxford and New York: Berg, 2000), 193 pp.

In this useful study, Hitchcott sets out to '[redress] the balance of critical attention', allowing the too often silent voices of women writers from Sub-Saharan Africa to be heard. In her penetrating introduction to the volume, she is conscious of the dangers of ghettoisation, but maintains that, in the face of existing power structures of patriarchy and colonialism, there is a pressing need to cast a critical light on what women writers are saying, in the context of the position of women in Sub-Saharan Africa. Hitchcott takes a clearly feminist critical stance, and this allows her to illuminate many points in the various texts considered which would otherwise remain obscure or of limited interest. Because she is submitting to critical scrutiny the works of not only major figures such as Aminata Sow Fall, Mariama Bâ, Werewere Liking and Calixthe Beyala, but also romantic novelists such as Thérèse Kuoh Moukoury, Akissi Kouadio and Ami Gad, Hitchcott states her intention to eliminate all value judgements as far as possible, an intention which happily she does not follow through: as she rightly says, to infer that one text has greater literary merit than another does not mean that one is necessarily more revealing of the lives and concerns of its author, and therefore worthy of study. At the same time, a perspective broader than the purely formal does not preclude judgement. Hitchcott's own judgements are quite legitimately informed by her feminist stance as much as by the patriarchal values that created the traditional literary canon.

Thus she is able to demonstrate very revealingly the ambiguities in the authors' attitudes towards female subjectivity. These are particularly apparent in Bâ's two novels, where feminist ideas are seen as 'idées de toubab', anti-traditionalist, and destructive of the desirable solidarity between man and woman held dear by Ramatoulaye, the main character of *Une si longue lettre*, who can be interpreted as conveying many of Bâ's own ideas. But Ramatoulaye suffers from traditional male/Islamic notions of a woman's place, and is in many ways isolated, living conflict in every direction. There is a certain acceptance of patriarchal mythologies in the novels, even though Bâ herself was involved in feminist activities during her life.

Much more polarisation is evident in the female characters drawn by Aminata Sow Fall, at least in the early novels, where each woman portrayed represents either tradition or modernity. No solution to women's situation is envisaged here, as 'progressive' characters are generally both mad and bad, and the voice of traditional woman is silent. Only in the later novels is there a less stark polarisation between characters portrayed.

The most sophisticated (in literary terms) of the writers considered in this volume is Werewere Liking, and Hitchcott does her full justice, pinpointing her search for 'a new semantic space' to convey the 'non-dit'. The richness of Liking's prose is well-analysed, and the reader is made to see Liking's originality in seeking a new form for new solutions to the problem of women's self-definition.

With Beyala the polarisation is not that of tradition (Africa) versus modernity (Europe), but rather a gender divide. Solidarity is shown to be possible only between women, as is friendship itself, but Beyala

aligns herself with European ideas in her espousal of individualism as against the group of African tradition.

In her conclusion, Hitchcott assesses the possibilities for finding a way out of traditional or gender-based polarities. She recognises that Western feminism is in many ways inappropriate to the African situation, maintaining that the plural nature of the African definition of feminine identity is a useful model for feminism on a universal scale. By asking that her study be read as a dialogue between a Western feminist reader and the francophone voices of African femininity, Hitchcott demonstrates her receptiveness; through her capacity to listen to those voices, she has achieved admirably her stated aim.

J.P. Little
St Patrick's College, Dublin

Call for Papers *Remembering Empire*

ASCALF Conference
French Institute, London (30 November-1 December 2001)

The French colonial empire disintegrated in the 1950s and 1960s, but it remains of central concern for many artists in the Francophone world — from the films of Claire Denis (*Chocolat*, *Beau travail*), to Ahmadou Kourouma's *Monné, outrages et défis*, and Eric Orsenna's 1988 Goncourt-winning *L'Exposition coloniale*. The year 2001 marks the anniversary of two contrasting points in the history of France's empire: it is the 70th anniversary of the *Exposition coloniale*, generally regarded as the high point of French colonialism; and it is the 40th anniversary of *la Bataille de Paris* in the death throes of the disastrous colonial war in Algeria. How were these events represented at the time and how are they remembered now? What are the issues at stake in remembering empire? Can we speak of a radically different post-colonial memory that we can contrast with a monolithic, racist and patriarchal discourse of colonial commemoration?

2001 also marks the 40th anniversary of the murder of Patrice Lumumba, the Congolese independence hero and symbol of anti-colonial resistance for a generation of Africans. Not only does this anniversary remind us of the pernicious nature of Belgian colonisation but it also reminds us that the European powers did not simply abandon their colonies upon independence. What actually took place when the European empires collapsed? Did Africa become genuinely independent or was it subjected a more insidious form of colonialism? Or what of the situation in the DOM-TOM, which never actually broke with the empire? Although part of the French nation, the DOM-TOM have a vastly different memory of colonialism, as was evident in the debate surrounding the 150th anniversary of the abolition of slavery in 1998.

Denouncing the crimes of colonialism has been one of the major themes of Francophone post-colonial literature and cinema. Post-colonial artists have sought to create an alternative history of colonialism to the one proposed by the discourse of empire, thus revealing the conflict and resistance that had effectively been erased from the coloniser's accounts. However, is it true to argue that the coloniser's accounts can teach us nothing about the colonial period? What of the deep respect of colonial governors such as Faidherbe and Delavignette for African societies? What of the role of men such as Victor Schoelcher in the abolition of slavery? What of anti-colonial movements in France? What of settler colonies where the European population claim to be themselves 'indigènes'? Bringing together experts on colonial and post-colonial cultures, this conference will contribute to the elaboration of a more complex and inclusive genealogy of Francophone postcoloniality. Effectively, 'postcolonial studies' draws together research on the chronological periods of the colonial and the post-colonial. Above all, the conference will seek to problematise reductively oppositional models of postcolonial studies that contrast the monolithic, racist discourses of the colonial era with the liberating hybridity of the post-colonial period.

Topics for papers might include:

- comparative studies of colonial and post-colonial 'texts'
- colonial memory in different media
- the importance of the various expositions coloniales in forging an 'imaginaire colonial'
- contemporary French/Belgian representations of empire
- the understanding of empire in the DOM-TOM
- anti-colonial discourse and nationalism
- decolonisation and neo-colonialism
- memory and/or commemoration

Please send abstracts of about 300 words, in French or English, to David Murphy, French Section, School of Modern Languages, University of Stirling, Stirling FK9 4LA, Scotland.

E-mail: d.f.murphy@stir.ac.uk Tel. (00)(44)1786-467535; Fax (00)(44)1786-466255.

The deadline for receipt of proposals is **Monday, 9 July 2001**.

Between Totem and Taboo

Black man, white woman in francographic literature

Roger Little

'The Blanche/Noir nexus acts as a microcosm of racial, social and sexual politics, illuminating the general by the particular case, invariably perceived as the most extreme and the most provocative.'

Roger Little

This book picks its way judiciously through a minefield of prejudice, myth and stereotypes. Many of its key terms require qualifying quotation marks: 'black', 'white', 'race', 'mixed marriages' and so forth. Through a francographic corpus—that is, one of writing in French, primarily in this case from France and its former colonies in Africa and the West Indies—covering the last two and a half centuries since the first French novel with a black hero, it explores the representation of intimate relationships between 'black' men and 'white' women against the largely unshifting but shifty European agenda which determined—and still largely determines—concepts of 'racial' superiority and inferiority. Presented as a text-based chronological exploration of the relationship, it reveals how racism distorted such relations for a quarter of a millennium.

February 2001 · 0 85989 649 8 · hardback · 304 pages · £35.00

Special offer for ASCALF members: £28.00 post-free

Please contact University of Exeter Press at the address below



UNIVERSITY
of
EXETER
PRESS

UNIVERSITY OF EXETER PRESS

Reed Hall · Streatham Drive · Exeter · EX4 4QR · UK

T: +44 (0)1392 264364

F: +44 (0)1392 263064

uepsales@ex.ac.uk

www.ex.ac.uk/uep/